

Una imagen vale más que...: aspectos de la representación fílmica.

Autor:
Sel, Susana.

Revista:
Cuadernos de antropología social

2001, N°13, pp. 229-244



Artículo



Una imagen vale más que... Aspectos de la representación fílmica

Susana Sel*

RESUMEN

Este artículo se propone reflexionar sobre la imagen en la representación fílmica. El análisis de la representación visual y sonora se complementa con la descripción de un suceso ocurrido en el trabajo de campo, y que implicó la imposibilidad de filmar instalaciones de los talleres ferroviarios de Junín en la Provincia de Buenos Aires. A través de estas situaciones se intentará dar cuenta del valor de las producciones fílmicas documentales en el marco de la lucha política agudizada por la crisis económica e inmersa en las transformaciones urbanas. En esa lucha se halla inscripto también el propio trabajo del investigador.

PALABRAS CLAVE: imagen, representaciones, prácticas, documental, política

ABSTRACT

The purpose of this work is to reflect on the image in the filmic representation. The analysis of both visual and sound representation is completed with the description of an event happened at the fieldwork, and evolving the impossibility of filming the facilities of the rail workshops of Junín, Buenos Aires. Through these situations the

* Susana Sel, lic. en Ciencias Antropológicas, ICA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Correo electrónico: ssel@filo.uba.ar

Artículo recibido en septiembre de 2000; aprobado para su publicación en diciembre del mismo año.

article will tell of the value of the documentary filmic productions in the frame of political struggle sharpened by the economic crisis and engrossed in the urban transformations. In that struggle is also engraved the researcher's own work.

KEYWORDS: Images, Representations, Practices, Documentary, Politics

Al analizar el rol determinante del montaje en la representación filmica, Eisenstein apelaba a las imágenes generadas en la fábula de Bierce "La viuda inconsolable":¹

*Una mujer, con manto de viuda lloraba sobre una tumba.
"Consuélese usted, señora" dijo un forastero compasivo. "La misericordia del cielo es infinita. En algún sitio habrá otro hombre, aparte de su marido, con quien usted pueda aún ser feliz."
"Lo había", sollozó ella, "lo había, pero ésta es su tumba".²*

Las imágenes de la tumba y la mujer de negro crean la inferencia, por convenciones sociales establecidas, de que se trata de una viuda llorando a su marido, cuando en realidad por quien llora es por su amante. Se efectúa, casi automáticamente, una generalización deductiva cuando dos objetos separados son colocados juntos. Por esa característica de la percepción humana, la capacidad de combinar los elementos yuxtapuestos, éstos se reducen a una unidad. La mujer es una representación, su ropa de luto es otra, es decir ambas son "objetivamente representables". Pero una "viuda", surgiendo de la yuxtaposición de las dos representaciones, es irrepresentable objetivamente; constituye una nueva idea, un nuevo concepto, una nueva imagen. Esta nueva idea es la metáfora cinematográfica, que no existe en la realidad y se forma en la mente del espectador por una asociación de ideas. Desde este enfoque, Eisenstein (1974) definía el producto del montaje como un todo en el que cada pieza sólo existe relacionada con el resto, como una representación particular del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes.

En el film, la metáfora está casi siempre presente, en el sentido de que los ambientes y las imágenes de los objetos son persistentemente asociados con sentimientos, acciones, estados mentales.

Un film está constituido por un gran número de imágenes fijas (fotogramas) dispuestas en serie sobre una película transparente; esta película, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento. Si bien hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da esta última, tanto una como otra se nos presentan bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro. Estas dos características materiales de la imagen filmica, que posee dos dimensiones y esté limitada, representan los rasgos fundamentales de donde se deriva nuestra aprehensión de la representación filmica. Para Aumont³ la impresión de analogía con el espacio real que produce la imagen filmica es tan poderosa que llega normalmente a hacernos olvidar no sólo el carácter plano de la imagen sino también la ausencia del color si se trata de una película en blanco y negro, o del sonido si es una película muda. Y también logra que olvidemos, no el cuadro, que está siempre presente en nuestra percepción (más o menos conscientemente) sino el hecho de que más allá del cuadro ya no hay imagen. El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor.

Las diferencias en la representación sonora y visual, que provienen lógicamente de las características de nuestros órganos de sentido correspondientes, se traducen, asimismo, en un comportamiento muy diferente en relación al espacio. Si la imagen filmica es capaz de evocar un espacio parecido al real, el sonido está casi totalmente desprovisto de esta dimensión espacial. Por tanto, ninguna definición de campo sonoro podría igualarse a la de campo visual, aunque no fuera más que en razón de la dificultad de imaginar lo que podría ser un fuera-campo sonoro (es decir, un sonido no perceptible, pero sugerido por los sonidos percibidos).

El carácter de esta representación se modifica cuando analizamos la producción de imágenes en los medios de comunicación. Se ha repetido con frecuencia que “una imagen vale más que mil palabras”, en relación a la legitimidad de los mensajes visuales en dichos medios. Esta referencia al valor abstracto y general de la imagen se refuerza, en particular, en el noticiero televisivo. Allí la imagen funciona como recurso de autenticidad del discurso lingüístico. La imagen es analógica, se presenta como inocente, naturalizada, aparece como un mensaje sin código, donde la fuerte codificación a la que

este mensaje está sujeto queda oculta. Sin embargo, el discurso icónico otorga verosimilitud al habla: en aquellas noticias montadas fundamentalmente sobre la imagen, el discurso hablado funciona como complemento que dispone, en la secuencia de mensajes, sentidos que no se encontraban en la imagen y además ancla los sentidos, impidiendo que se dispare la polisemia de toda la imagen.⁴ El conjunto de noticias debe mostrarse como el reflejo de una realidad a describir, explicar e interpretar, para ser eficiente a la formación de consenso. El noticiero tiene gran influencia y alcance en la audiencia como medio informativo y se incorpora a la vida cotidiana de las personas bajo la forma nada inocente de la obviedad.

En el caso analizado en este artículo, la política de concesiones (privatizaciones) de servicios públicos implementada por la administración Menem a través de la Ley de Reforma del Estado desde 1990 fue precedida por una gran campaña de descrédito de los servicios y servidores públicos, que tuvo lugar en los medios de comunicación. Uno de los elementos justificatorios era el alto grado de insatisfacción de la población por la prestación de los mismos, en particular vehiculizados a través de lo que se dio en llamar el “fenómeno Neustadt”.

En el análisis de los medios de comunicación, el cine documental aporta su singularidad en relación a las formas y significados contenidos. Si bien los sistemas de signos, vigentes en cualquier intercambio, remiten a objetos definidos y concretos, esta relación objeto-signo opera en el caso de una designación directa en el lenguaje hablado y escrito. Pero el cine en general (y el documental en particular) cuentan con otros niveles de abstracción, por lo cual no es posible separar el contenido de un documental de su forma de expresión. Los significantes cinematográficos vienen unidos a imágenes y sonidos, concretos, materiales y específicos, que organizan representaciones particulares. En el caso de la imagen documental, existe siempre el deseo de sustituir a su referente real, por la simple razón de que su representación se le parece.⁵ Aún en los casos en que esa producción icónica incluya tergiversación, según Bettetini⁶ mantiene cierta relación con la realidad. La imagen contiene una cuota de saber y al mismo tiempo la visibilidad asumida por la imagen (“visibilidad cultural” según Renaud⁷); incorpora (materializando iconológicamente) el concepto, al cual aporta la dimensión de una información estética, sensible.

La imagen, como representación mental colectiva de una persona, grupo o institución incluye una valoración positiva o negativa. Así, tener “buena o mala imagen” es asumido por los sujetos al mantener un juicio favorable o no de la persona o entidad de que se trate. Las campañas de imagen se realizan para lograr una valoración positiva de la persona o grupo objeto de la campaña. La imagen, en este caso, es la representación que tienen los sujetos acerca del objeto, persona o acción de que se trate. El concepto de imagen desde la psicología remite a una especie de “sensaciones mentales”, impresiones que los objetos y las personas dejan en nuestro cerebro. En un análisis temporal, mantienen vivas las huellas del pasado, ocupan espacios de nuestra memoria para protegerlos del cambio y refuerzan el sentimiento de continuidad del entorno y de las experiencias individuales y colectivas. En este sentido, Pierre Nora (1978) define la memoria colectiva como “lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos, o bien lo que estos grupos hacen del pasado”. Esta memoria colectiva, para Le Goff, apunta a salvar el pasado para servir al presente y al futuro.

Las imágenes, consideradas como representaciones simbólicas articuladas con las prácticas sociales, se expresan en una “memoria colectiva” en los niveles de la acción política. Imaginario, según Marí,⁸ como universos de significación que instituyen una sociedad. En este marco se inscribe un suceso ocurrido durante el trabajo de campo, inserto en los conflictos locales sobre el futuro de los talleres ferroviarios de Junín y que generó la negativa a producir determinadas imágenes (prohibición directa) y los impedimentos para mostrar imágenes de archivo (prohibición indirecta).

IMAGEN E HISTORIA

La ciudad de Junín, cabecera regional, situada a 253 km de la Capital, tuvo un gran impulso a partir de 1885, con la llegada de las dos líneas del ferrocarril: Pacífico o Buenos Aires al Pacífico y el Ferrocarril Central. A partir de 1906, se modificó la estructura urbana de Junín, con la construcción de barrios obreros, avenidas y subcentros institucionales. Los Talleres del Ferrocarril Pacífico comenzaron a funcionar en 1886 y generaron la gran demanda

de mano de obra industrial. Cubrían la formación técnica del personal y extendieron la instrucción a las áreas de escolaridad (escuelas de capacitación).

La crisis mundial de 1930 precipitó en Argentina el agotamiento del modelo de acumulación basado en la exportación primaria, hegemonizado por los grandes propietarios terratenientes de la pampa húmeda; así el período que va de 1930 a 1945 estuvo signado por el estancamiento de la actividad agropecuaria tradicional y por el estímulo a la actividad industrial, impulsando la sustitución de importaciones y un mercado interno en el centro del modelo. Las imágenes de este período, correspondiente a la administración inglesa, son recreadas como la imagen positiva del ferrocarril, a través del cual se posibilitaba un salario, pleno empleo y la formación técnica en las escuelas de los talleres (“escuelas de vida” según testimonios de jubilados ferroviarios). Las anécdotas relatadas acerca de las jóvenes que se paseaban, todas las tardes, por la estación del ferrocarril, con la esperanza de hallar al “ferroviario” que aseguraría su futuro, son indicadores del prestigio con que contaban, en particular, los maquinistas. Imágenes documentales de los noticieros “Valle”, antecesores de “Sucesos Argentinos”, mostraban el lugar “privilegiado” que los talleres ferroviarios otorgaban a Junín. Imágenes que incluían el recorrido de “visitantes ilustres” como el príncipe Humberto de Savoia, (heredero del trono), en 1924; las damas de caridad juntando fondos para el Hospital, en 1925 ó para festejar la inauguración del busto de Leandro Alem, la comunidad marcha a los talleres.⁹

A partir de 1945, con el movimiento liderado por el General Perón se expresó la nueva alianza de clases entre la clase obrera y los pequeños y medianos industriales, apoyados por una línea nacionalista de las fuerzas armadas (Torrado, 1992). La sustitución de importaciones impulsada colocaba al desarrollo industrial ligado al mercado interno como centro dinámico del modelo.¹⁰ Este proceso, producto asimismo de las luchas sociales, en las que se destacan la Unión Ferroviaria y La Fraternidad, implicó crear bases materiales para la legitimación de la intervención estatal y de la propiedad pública de empresas cuyo destino se ligó a la afirmación de la soberanía nacional. La nacionalización de los ferrocarriles en 1948 cobró significado en el desarrollo de un modelo geopolítico y geoeconómico generador de un proyecto nacional, dado que gran parte de la vida nacional del interior dependía de ellos. Según la propaganda oficial, se lograba así, “un país comunicado”.¹¹

En este período, años 40 y 50, el cine juega un papel decisivo en la transformación populista de las masas en pueblo y del pueblo en Nación.¹² La eficacia de las políticas estatales en este proceso se debió a la resignificación de las demandas básicas y modos de expresión de las masas, que se vieron reconocidas en ellas. En esta nueva cultura de masas, básicamente urbana, se combinan lo económico y el ascenso social con el sentimiento y la pasión. La interpelación a “lo popular” contuvo en el populismo reivindicaciones salariales y derechos de organización que, proyectados, fundaron el discurso sobre la constitución del trabajador en ciudadano de una sociedad nacional. De ahí, a pesar de su ambigüedad, la eficacia de la apelación a las tradiciones populares y a la construcción de una cultura nacional, y también el rol peculiar de los medios masivos que, como el cine, construyen su discurso en base a la continuidad del imaginario de masa con la memoria narrativa, escénica e iconográfica popular en la propuesta de una imáginería y una sensibilidad nacional.

Los noticieros cinematográficos, de 10 minutos, comenzaban las funciones de cine, antes de los films ficcionales. Focalizaban en las políticas oficiales que exponían estas líneas de justicia social y soberanía. “Sucesos Argentinos”, producido por capitales privados y luego por Argentina Sono Film (productora de films ficcionales), tuvo el monopolio de exhibición con el apoyo oficial de la Secretaría de Información Pública. Una voz “en off” reforzaba las imágenes, con un discurso de tono militarista en el que se exponían los logros del gobierno, ensalzando las figuras del Presidente y su esposa. En estos films, mejor catalogados como propagandísticos, ocupó un capítulo especial la política de nacionalizaciones de empresas, entre ellas los ferrocarriles. Documentales de la época, tales como “Por tierras Argentinas” y “Ya son nuestros”, fueron dedicados a esta “gesta de la nacionalidad”, que representaba el ingreso del país a la modernidad.

“Ya son nuestros” fue el documental cuya “no exhibición” fue “sugerida” por los sindicatos, ante una asamblea (finalmente no realizada) que iba a debatir el futuro ferroviario en 1999.¹³ Dura 9 minutos, describe en imágenes la pujante actividad ferroviaria y refuerza esas imágenes, otorgando sentido a partir de su texto:

“Sobre los campos yermos, sobre la tierra virgen de progreso, el sueño de los hombres que nos dieron la patria se materializó en las paralelas de acero portadoras de la civilización. Era un ideal en marcha. Por las ventanillas del Primer Ferrocarril aquellos próceres vieron una aurora nueva sobre las pampas todavía desiertas. Nuestra riqueza, sangre de la tierra trabajada por Argentinos, se encauzó en las arterias de acero que llevaron por todo el país su mensaje de progreso. Las cosechas dieron su bendición de abundancia. El campo, otrora maldito por el malón, se abrió en surco tras la punta de lanza de las locomotoras y las ciudades surgieron a la vera de los rieles. Pero el sueño de los próceres fue desvirtuado por la realidad. No teníamos potencialidad económica y los ferrocarriles no pudieron ser patrimonio nacional.

Hoy, como símbolo de resurgimiento, como índice de una nueva Argentina, esta riqueza vuelve a la fuente que le dio origen”.

Estas imágenes exaltaban el heroísmo en la constitución de la nacionalidad, una nación representada en el pueblo. Identificadas como “realismo documental”, ligaban su estética, inscrita en los films de propaganda política, a la apelación emocional del público, unificando las voces en pos del proyecto nacional.¹⁴

TALLERES FERROVIARIOS

Una gran huelga ferroviaria se reconstruye aún en la memoria de los jubilados ferroviarios, en 1961, ante la implementación del plan Larkin (administración Frondizi), principio de la desestructuración ferroviaria. Duró 57 días y culminó con una gran huelga general de 72 horas. El intento de cierre de los talleres del ferrocarril General San Martín (ex Pacífico) no pudo concretarse, así como el levantamiento de ramales. Los talleres ferroviarios eran el símbolo del “progreso y convocatoria cotidiana”,¹⁵ produciendo un crecimiento urbano lo suficientemente armónico hasta 1960, pero en esta etapa el capitalismo desplazaba su eje hacia el proyecto automotriz. La construcción de rutas y pavimentación de las tres rutas nacionales que pasan por la ciudad en 1960, prepararon la competencia del sistema. Entre 1961 y 1962

se inauguran los viajes directos a la Capital y se instala la Terminal de Ómnibus.

A partir de 1990, durante la administración Menem, se refuerza el proyecto de concesión (privatizador) de las empresas públicas, conocido como Ley de Reforma del Estado. A través de ella, el Estado, como expresión de los sectores más concentrados y parasitarios de la economía, se convierte en liquidador del capital social representado en las empresas estatales, que son puestas a la venta al mismo capital privado. A su vez, el modo de acumulación dominante acrecienta la exclusión de amplios sectores de la población. Ese mismo año se concesiona una parte del Ferrocarril General San Martín, que pasa al grupo Pescarmona, y es rebautizado como Buenos Aires al Pacífico, prestando servicio Retiro-San Juan. Se crea la Unidad Ejecutora Ferrocarriles de la Provincia de Buenos Aires, dependiente de la gobernación bonaerense, que presta un pequeño servicio local de pasajeros (Retiro-Iriarte). El concesionario Nuevo Central Argentino usa el corredor ferroviario. En 1992 se cierran definitivamente los talleres ferroviarios de Junín, los que son reabiertos en 1994 por un plan de la Unión Ferroviaria, tradicionalmente peronista, que los hace funcionar en cooperativas auxiliadas por el gobierno provincial de Duhalde, del mismo signo político que la dirección sindical. Pasan de emplear a 3000 personas, a sólo 112 que sostienen el bastión histórico de la "nacionalidad".¹⁶

El municipio de Junín responde a la UCR, y su intendente reelecto por cuarta vez (5° gobierno desde 1983), Abel P. Miguel, decide implementar en el año 1997 una serie de reformas urbanas condensadas en el llamado "Proyecto Ferrourbano" que incluyen el levantamiento de las vías y traslado de los talleres ferroviarios fuera del ámbito urbano, a unos 5 kilómetros de la ciudad. Según el informe del municipio, ya citado, los "hoy problemáticos talleres ferroviarios" mantienen una gigantesca estructura¹⁷ casi inutilizada y atraviesa la ciudad por el medio, generando problemas viales.

Las autoridades del Proyecto Ferrourbano deciden, como forma de presión y de justificación, hacer un video sin detallar los motivos, donde se detecta el grado de deterioro y la falta de mantenimiento de los talleres. La existencia y circulación de ese video tercia en el conflicto establecido entre los sectores políticos por el destino del taller,¹⁸ y la cooperativa decide no autorizar el paso al interior de los mismos.

IMÁGENES PROHIBIDAS

A la prohibición de mostrar películas de archivo correspondiente al período de la nacionalización ferroviaria, se sumó la imposibilidad de filmar, autorizándose el ingreso a las instalaciones de los Talleres sólo con un grabador. Pese a obtener el permiso con antelación, a través de trabajadores “confiables”,¹⁹ presentes durante la estadía en el lugar, las autoridades de la Cooperativa Ferroviaria (ex-Talleres) aguardaban a la antropóloga con una nota en la que se describían los tipos de trabajos/servicios que ofrecían y la importancia de esa fuente de trabajo. Se explicó que en dicha nota estaba contenida toda la información necesaria sobre el lugar y se destinó un “guía”, miembro de la Cooperativa, para recorrer ciertos sectores del Taller, en actividad, y a quien se podía entrevistar durante el recorrido. Fue prohibido expresamente el uso de cámaras de video o fotográficas. Las imágenes se habían utilizado “mal”,²⁰ y eso perjudicaba a los trabajadores. La palabra del guía era suficiente para aclarar o profundizar aspectos de la nota entregada. La estrategia utilizada por el sindicato de la Unión Ferroviaria, que dirigía la Cooperativa, respondía a una estrategia mayor elaborada por la Gobernación de la Provincia, que negociaba en ese momento con las autoridades locales el usufructo de las hectáreas ocupadas por los Talleres. En ese marco, las imágenes, mostrando la “realidad”, se convertían en la “prueba” del deterioro y el consiguiente estado actual de los Talleres y, ante la prácticamente inactividad de los mismos, reforzaban la posición del Proyecto Ferrourbano del Municipio, que responde al Partido Radical.

Un equipo del canal local se apersonó hasta la entrada del Taller. La investigadora era el medio a través del cual podrían filmar en las instalaciones. Dicho equipo debió dejar la cámara en el móvil del canal, pues también se incluía a la televisión local en la prohibición de filmar, no sólo por la difusión dada al video realizado por el Municipio, sino también por la cobertura crítica efectuada sobre incendios y robos ocurridos en las instalaciones.

La consideración de “profesional” a nuestro trabajo implicó la asimilación al trabajo de los “profesionales”, en referencia tanto a los arquitectos que elaboraron el video para la Intendencia, como a los medios de comunicación locales que lo difundieron. Lo “profesional” considerado, en ambos casos, en referencia a la utilización de imágenes. Se incluyó nuestro trabajo como parte

de esa lucha por la apropiación de sentido, donde el rol del documental es determinante ya que las representaciones en él contenidas son asimiladas a la "realidad". Esta capacidad de las imágenes, que intervinieron activamente en plasmar la idea de lo nacional, es indefendible en una situación como la actual. Por lo tanto, mostrar esas imágenes significaría asociar ese proyecto a lo ya inexistente, pero aún mantenido como objeto de su propia práctica política, avalado por la existencia de la Unidad Ejecutora Ferrocarriles Provincia de Buenos Aires, dependiente de la Gobernación de Buenos Aires, como organismo público ligado a la existencia de los ferrocarriles.

CONCLUSIONES PROVISORIAS

Estas experiencias en el campo indicarían que la práctica antropológica está inmersa en la relación establecida entre los grupos sociales, de ahí que la dialéctica polifacética del discurso antropológico también puede considerarse como una cadena de interpretaciones, un proceso ideológico de intermediación cultural, en el cual se producen y circulan significados. La producción audiovisual, en ese contexto, también es considerada como parte del proceso de diálogo, como un subsistema de comunicación intercultural (Martínez, 1990), es decir, como relaciones culturalmente entrelazadas y codificadas con lo visual. En este marco la ideología, como producción de significados, experiencia y parte constitutiva de la práctica del discurso, enfatiza la función del agente y la construcción activa de significados. Ideología, como campo entre diferentes clases sociales y grupos, y fijada a la vida social, con efectos reales, considerada por Williams (1977), como la articulación entre "diferencia" y "unidad".

El proceso de intermediación de significados culmina con el espectador, ya no entendido como receptor pasivo/consumidor de conocimiento. Si consideramos que lo visual ofrece caminos a los otros sentidos, y más en general a la experiencia social, entonces lo que se requerirá del espectador frecuentemente combinará respuestas psicológicas o kinestésicas con otras interpretativas. En ese marco de recepción, los mensajes serán "leídos" y la identificación se producirá según condiciones sociohistóricas determinadas. Para Hall (1997), la identificación, en ese proceso, se hará desde posiciones

decodificadoras hipotéticas o lecturas “preferentes” (hegemónica, negociada y oposicional). Al considerar la actividad decodificadora a la vez como un proceso de la experiencia e interpretativo que opera en múltiples direcciones, se asume que los espectadores pueden encarnar todo el rango de posiciones decodificadoras en el tiempo y en el espacio.

Estas posiciones guardan relación con los procesos de hegemonía, en su versión gramsciana, referida a estructuras de dominación que incluyen la visión del mundo, la práctica social y la experiencia subjetiva. Hegemonía, entonces, como un “sistema vivido de significados y valores”, un sentido de realidad para la gente en sociedad, en su sentido más profundo, es una “cultura”. Una hegemonía vivida es un proceso histórico con estructuras internas complejas y contradictorias. La dialéctica de la hegemonía incluye prácticas transformacionales por las que la élite dominante no sólo controla grupos e individuos, sino que también los incorpora y asimila a su propio discurso. La industria cultural juega un papel fundamental en recrear y perpetuar este sistema dominante, en particular a través del rol histórico privilegiado de las producciones documentales.

El estudio y el uso de las representaciones visuales colectivas genera nuevas cuestiones acerca de su análisis desde la antropología. En la producción de significados, la antropología recurrió a los medios visuales desde sus inicios, desarrollada en el contexto colonial. Lo visual ganaba primacía como una manera de organizar la sociedad por tipologías y la manipulación de categorías humanas reforzaba la diferencia de los colonizadores al mismo tiempo que su poder. Al inicio del tercer milenio, este campo intenta producir y reproducirse a través de una variedad de estructuras y procesos comprometidos en la representación visual de determinadas problemáticas. La construcción de sistemas de significados o modos de representación sociales replantea el rol de intervención del trabajo antropológico inserto en las luchas por la apropiación de sentido.

NOTAS

¹ Bierce, Ambrose 1925: *The monk and the hangman's daughter: fantastic fables*. Boni, París.

² En el montaje, la yuxtaposición de dos tomas separadas no da como resultado la sumatoria de ambas, sino un nuevo concepto. El todo es más que la suma de las partes. Esto es aplicable a cualquier yuxtaposición de varios hechos, y se asocia a una generalización deductiva definida, esta es una relación particular establecida por leyes de la física, y fundamentalmente por la cultura. En Eisenstein, Sergei (1990).

³ Aumont J. y Marie M. 1993: *Análisis del film*. Paidós, Barcelona.

⁴ Barthes plantea que "toda imagen es polisémica; implica una «cadena flotante» de significados entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. Esa selección es controlada socialmente a fin de evitar signos inciertos". Ver *La aventura semiológica*, 1993, Paidós, Barcelona.

⁵ J. P. Colleyn analizando el punto de vista documental expresa que no se trata de una simple mimesis, sino un medio de traducir la percepción a partir de un punto de vista. En *Le regard documentaire*, 1993, Centre G. Pompidou, París.

⁶ En Giancarlo Bettetini, VV.AA., 1992.

⁷ Alain Renaud, en *Videoculturas de Fin de Siglo*, propone este abordaje de la problemática visual, en lugar de imagen, que se encontraría gravado históricamente por todo el peso de la tradición metafísica.

⁸ Marí, Enrique 1988: "El Poder y el Imaginario Social", en *La Ciudad Futura*, Nº 11, Buenos Aires.

⁹ Films "Revista Valle", de Federico Valle, realizados entre 1916 y 1931. Parte de este material se incluye en el video "Memorias en la vía", de Susana Sel, agosto 2000.

¹⁰ La acumulación de este período requería medidas redistributivas del ingreso, además del aumento del salario real, que impulsaran la demanda interna y la ocupación industrial. Si bien en esta etapa, el Estado garantizaba la inser-

ción dependiente en la economía mundial, internamente tomaba a su cargo parte de la reproducción de la fuerza de trabajo, lo cual legitimaba su rol empresarial y como proveedor de servicios de educación, salud, vivienda, seguridad social. De este modo lograba el consenso para imponer un orden normativo social, en torno a las ideas de "justicia social" y "soberanía" garantizadas por él mismo.

¹¹ El análisis histórico de los ferrocarriles es analizado en "El cine como modelo de representación en las prácticas políticas: nación, identidad y hegemonía", proyecto Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000.

¹² Sobre el rol del cine en los períodos de constitución de la nacionalidad, ver Barbero, Jesús Martín 1993: *De los medios a las Mediaciones*, Gustavo Gilli, México.

¹³ El proyecto incluye visionamientos de material de archivo, entre ellos el producido por la nacionalización ferroviaria, el 1 de marzo de 1948.

¹⁴ El análisis es desarrollado en "Imagen y ciudadanía en el documental argentino de los '40", ponencia presentada en III Reunión Antropología del Mercosur, Posadas, 1999.

¹⁵ En: Junín Municipalidad, Reflexiones y datos para una estrategia de Desarrollo, 1996.

¹⁶ Para profundizar la cuestión "nacional", ver: "Imagen y ciudadanía en el documental argentino de los '40", *op. cit.*

¹⁷ Los talleres abarcan 500.000 m² de superficie bruta, con estructuras ferroviarias del siglo XIX.

¹⁸ El proyecto es reciclarlos en usos "residenciales, recreativos, culturales, educativos, entre otros, para rejerarquizar el centro de la ciudad", Junín Municipalidad, *op. cit.*

¹⁹ En referencia a la no-vinculación institucional con el Municipio de Junín.

²⁰ Según lo declarado por los miembros de la Cooperativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amin, Samir 1999: *El capitalismo en la era de la globalización*, Paidós, Barcelona
- Aumont, J. y Marie, M. 1993: *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- Bajtín, Mijail 1992: *Marxismo y Filosofía del Lenguaje*, Aza, Madrid.
- Balandier, George 1995: *Anthropologie Politique*, Quadrige, Presses Universitaires de France, París, 3ª ed.
- Barbero, Jesús M. 1993: *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gilli, México.
- Barthes, Roland 1993: *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona.
- Burch, Noël 1995: *El Tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.
- Casetti, Francesco 1996: *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid.
- Carlón, Mario 1994: *Imagen de arte/Imagen de información*, Atuel, Buenos Aires.
- Eisenstein, Sergej 1974: *El sentido del cine*, 1990, Siglo XXI, México, 5ª ed.
- Ford, A.; Rivera, J. y Romano E. 1990: *Medios de comunicación y cultura popular*, Legasa, Buenos Aires.
- Girard, Martín 1987: "L'ethique du documentaire", en *Séquences*, Nº 129, Montréal.
- Grüner, Eduardo 1998: "Prólogo", en: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*, Paidós, Barcelona.
- Hall, Stuart (Ed.) 1997: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications, London.
- Jameson, Frederic 1981: *The Policital unconscious*. Princeton, UK.
- Leach, Edmund 1993: *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid.
- Le Goff, Jacques 1991: *El orden de la memoria*, Paidós, Barcelona.

- Lever, Ives 1992: *L'analyse filmique*, Les éditions du Boreal, Québec.
- Martínez, Wilton 1990: "Critical studies and visual anthropology", en *CVA Review*, Montreal, pp. 56-83.
- Mc Dougall, D. 1997: "The visual in anthropology", en *Rethinking visual anthropology*, Yale University Press.
- Morin, Edgar 1972: *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona.
- Murmis, M. y Portantiero J. C. 1987: *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 5ª ed.
- Nichols, Bill 1997: *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.
- Pierre, Nora 1978: "Memoire collective", en Le Goff, Chartier y Revel (comps.), Retz, París.
- Santaella López, M. 1990: *Opinión pública e imagen política en Maquiavelo*, Alianza, Madrid.
- Scalabrini Ortiz, Raúl 1983: *Historia de los ferrocarriles argentinos*, Plus Ultra, Buenos Aires.
- Sel, Susana 1998: "Political Scene and the role of Visual Anthropology", actas ICAES, EE.UU.
- 1999: "Imagen y ciudadanía en el documental argentino de los '40", actas III RAM, Misiones.
- y Moya M. 1999: "Los medios de comunicación en las prácticas políticas del siglo: el cine y la constitución de lo masivo", actas XXII ALAS, Chile.
- Torrado, Susana 1992: *Estructura social de la argentina: 1945-83*, Eudeba, Buenos Aires.
- VV.AA. 1990: *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid.
- Williams, Raymond 1977: *Marxismo y Literatura*, 1980, Península, Barcelona, 1ª ed.
- 1979: *Television, technology and cultural form*, Fontana/Collins.