

COLECCIÓN

HISTORIA DEL ARTE
ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

DIRECTOR

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

Imagen de portada: "Veterano del Gral. Lavalle. Sr. Juan Noriega".
Archivo General de la Nación

Imagen de solapa: Durante una asamblea escuchan la palabra de la
Sta. Tomasa Cupayolo. La Boca, Buenos Aires. 1904.
Archivo General de la Nación

Diseño: Gerardo Miño

Composición: Eduardo Rosende

Edición: Primera. Diciembre de 2012

Tirada: 500 ejemplares

ISBN: 978-84-15295-24-2

Lugar de edición: Buenos Aires, Argentina

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© 2012, Miño y Dávila srl / © 2012, Pedro Miño

MIÑO y DÁVILA
♦ EDITORES ♦

Miño y Dávila srl
Av. Rivadavia 1977, 5to B
(C1033ACC)
tel-fax: (54 11) 3534-6430
Buenos Aires, Argentina

e-mail producción: produccion@minoydavila.com
e-mail administración: info@minoydavila.com
web: www.minoydavila.com

SERGIO CAGGIANO

El sentido común visual

DISPUTAS EN TORNO A GÉNERO,
“RAZA” Y CLASE EN IMÁGENES
DE CIRCULACIÓN PÚBLICA

MIÑO y DÁVILA
♦ EDITORES ♦

A “Ela” Ocampo, que fue mi abuela siendo empleada de mis padres. Cuando niño escuché decir que era una “pampa”. Ella se definía como trabajadora y peronista. Tenía un perro negro al que había bautizado “El Casio”, en homenaje a Cassius Clay. (Hace poco entendí que todo esto estaba relacionado.)

A María Rosa Ércoli, con quien hubiera querido inmensamente compartir el libro y tantas cosas más.

INDICE

Agradecimientos.....	11
Prólogo, por Elizabeth Jelin.....	13
CAPÍTULO INTRODUCTORIO	
Mostrar lo no dicho. Imágenes de bolivianos/as en la prensa.....	19
El germen de un problema.....	22
Los años noventa, el Primer Mundo y los rostros ocultados.....	24
<i>Condensaciones de un chiste visual</i>	30
Pequeñas transformaciones y grandes continuidades.....	34
<i>Nuevas (y viejas) condensaciones en una historieta</i>	41
Criterios de visión y división social.....	46
Introducción propiamente dicha.....	52
<i>Posiciones teórico-metodológicas</i>	54
<i>Apuntes sobre género, raza y clase</i>	58
<i>Anticipos</i>	63
CAPÍTULO 1	
Omisiones y sesgos. Un álbum de fotografías históricas de la Argentina.....	67
La mirada racializada y el pasado como coartada.....	69
<i>Cuando había negros/as</i>	69
<i>Cuando había indígenas</i>	72
<i>Raza, racismo y sistemas clasificatorios</i>	80
La mirada sexista en la asignación de tareas y espacios sociales...87	
<i>Donde estaban, están o deben estar los hombres y las mujeres</i> ..90	
<i>Lugares en una Historia contada desde la calle</i>	101
Trazos fundamentales de la imaginación hegemónica.....	102

EXCURSUS 1. ¿Mujeres en la calle?	107
CAPÍTULO 2	
Definir las diferencias. Las imágenes (con) que enseñan los libros escolares.....	113
Normas tácitas para definir diferencias internas y externas	115
Indios: el establecimiento de una frontera temporal	118
Negros: la colonia y la domesticidad.....	128
Interracialidad sin riesgos.....	131
Género, “raza” y clase en las imágenes escolares.....	139
EXCURSUS 2. ¿Negros en el ejército?	143
CAPÍTULO 3	
Reposiciones y reinenciones. La <i>imaginación</i> de mujeres en Internet	151
El registro de las mujeres: quiénes, dónde, cómo	154
<i>La ocupación de la calle</i>	154
<i>La presencia en el barrio</i>	161
<i>Qué clase de mujeres, mujeres de qué clase</i>	166
Mujeres propuestas por mujeres.....	174
<i>Las miradas (las mujeres miradas)</i>	174
<i>La reinención de los cuerpos</i>	179
<i>Campañas, derechos y cuerpos en escena</i>	186
<i>Mujeres diferentes, mujeres desiguales, mujeres</i>	190
La complejidad de la hegemonía y las dificultades de las alternativas	193
EXCURSUS 3. Dos caras para una moneda, una polémica y una pregunta.....	197
CAPÍTULO 4	
Presencias presentes. Repertorios visuales de los pueblos originarios en la web	209
Esto ha sido y sigue siendo.....	211
<i>¿Cómo mostrar los ocultamientos?</i>	216

Fotos nuevas, fotos viejas y fotos renovadas.....	219
Jóvenes indígenas urbanos	224
Política en imagen	228
El juego de los símbolos	236
Cuerpos, categorías y criterios	244
<i>Las contrariedades en la imaginación de género</i>	248
Rupturas y obstáculos	254

CONCLUSIONES

La imaginación en disputa. Hegemonía y alternatividad en la cultura visual.....	257
--	-----

Ocultamientos.....	259
--------------------	-----

Intersecciones.....	264
---------------------	-----

<i>El lugar de la hegemonía</i>	270
---------------------------------------	-----

Categorías	274
------------------	-----

<i>Las categorías sociales y lo visual</i>	277
--	-----

Una pregunta conclusiva	282
-------------------------------	-----

Bibliografía	289
--------------------	-----

AGRADECIMIENTOS

Este libro comenzó como tesis doctoral del Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Quiero agradecer a la directora de esa tesis, Elizabeth Jelin, las sugerencias siempre acertadas, las inquietudes desestabilizadoras (que ayudan a construir sobre terreno seguro), la lectura rigurosa, sutil y creativa. Es común escuchar que en todo proceso de conocimiento resulta clave la formulación de preguntas, pero son pocas las personas que logran concretar esa idea como Shevy lo hace. Le agradezco, además, que ha sido y es mi orientadora mucho más allá de la tesis y del libro. Gracias por el oficio y por el afecto.

En el Programa de Doctorado encontré un espacio de excelencia para desenvolver mis inquietudes y satisfacer mis expectativas. Durante años, los comentarios de profesores/as y compañeros/as enriquecieron mis avances. Entre los/as primeros/as, recuerdo especialmente las observaciones agudas de Verena Stolcke, así como las de Silvia Sigal, Pablo Vila, Sandra Gayol y Federico Neiburg. Entre los compañeros/as, recomendaciones de Laura Mombello y Paula Abal Medina fueron de gran ayuda en el desarrollo de mi trabajo.

El camino hacia el libro se abrió al cerrarse el de la tesis, que culminó con su defensa ante un jurado que me honra. José Emilio Burucúa formuló comentarios de una enorme lucidez y elegancia, los cuales —una vez más— me han ayudado a *ver* muchas cosas. También agradezco que Gastón haya estado antes de ese trabajo, en la inspiración de algunas de mis preguntas, y después de él, en el impulso para convertirlo en libro. Rossana Reguillo y Alejandro

Grimson, por su parte, han hecho observaciones sustanciales en aquella y en otras ocasiones. Desde hace años los encuentros y reencuentros con cada uno han resultado de enorme importancia para mi formación. Gracias a Rossana por sus sólidas enseñanzas y a Alejandro por los intercambios siempre estimulantes.

Agradezco a los/as autores/as u organizaciones responsables de las imágenes reproducidas en el libro por su gentileza al permitir su publicación. Asimismo, quiero reconocer especialmente el buen trato y la colaboración recibidos en el Archivo General de la Nación y la disposición del personal de la Biblioteca del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, del Archivo Estanislao Zeballos del Complejo Museográfico Enrique Udaondo y del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

Agradezco a mis amigos colegas más queridos. A Néstor Artiñano, Mariana Speroni y Mariana Cháves por las búsquedas comunes y por las otras. A Moncho Burgos y Alejandra García Vargas por estar siempre tan cerca a la distancia. A Ramiro Segura, amigo permanente con quien nunca concluimos una larga charla, grandiosamente diversificada y renovada, que creo que comenzó siendo sobre marxismo inglés...

Gracias a Fernanda por lo que hemos podido construir y por lo que viene. Por compartir nuestras tribulaciones –pertinaces algunas de las mías en estos tiempos– y nuestras dichas respectivas, y por inventar juntos las alegrías de los dos.

PRÓLOGO

Visualidades, invisibilidades y luchas por el poder

por Elizabeth Jelin

Este es un libro que habla de disputas por el poder, de hegemónicas y contra hegemónicas. Lo hace a través del análisis de imágenes, considerando su lugar en la conformación de “culturas visuales” ancladas en un período histórico y en una localización específica. El foco es el análisis de esas culturas visuales en la Argentina contemporánea, con un modelo de análisis que puede ser aplicado en otros contextos.

Sergio Caggiano analiza cómo, a través de los repertorios usados y de las selecciones que recortan, muestran y dejan de mostrar imágenes, los actores sociales y políticos se ubican y actúan en los escenarios donde se disputa el poder. La disputa, en estos escenarios, es de carácter simbólico: los sectores dominantes intentan construir un sentido común visual, según el cual se instala una manera de representar las jerarquías sociales que es visto como “natural” o inherente a la realidad misma. El intento de hegemonía —proceso histórico que se desenvuelve en el tiempo— podrá ser enfrentado por otros actores, con repertorios de imágenes alternativas o contestatarias. Porque la hegemonía en la cultura visual se contesta y se critica mostrando y presentando imágenes. Lo que las/os lectoras/es van a encontrar en este libro es el proceso de constitución de un escenario de luchas sociales por el poder, el escenario simbólico de las imágenes. Poder de clase, poder de género, poder étnico y racial, poderes productores de desigualdades. El eje organizador es la hegemonía —y lo que se trata de mostrar es la constitución de repertorios hegemónicos con ciertas imágenes y no con otras, que son movilizadas por grupos que toman posturas contrahegemónicas.

Como nos enseñó Ch. Tilly, es en la elaboración y aplicación de categorizaciones sociales donde se construyen y refuerzan las desigualdades persistentes. Uno de los mecanismos centrales de este proceso es el acaparamiento de recursos. En este lenguaje, podría decirse que este libro habla del acaparamiento de recursos simbólicos a través de las maneras visuales de presentar, pero también de silenciar y ocultar, a grupos y categorías sociales. Es, en realidad, a lo que se refiere Deborah Poole cuando habla de la “economía visual”.

Trabajar con imágenes no es sencillo. Porque las imágenes requieren palabras. Sergio Caggiano selecciona conjuntos o series de imágenes a partir de una diversidad de fuentes, para hablar de categorías y categorizaciones sociales. Más que de las imágenes en sí mismas, de lo que se trata es de analizar cómo ellas co-constituyen discursos sociales sobre el género, la clase, la etnicidad y la raza. Para ello, se hace necesario incorporar en el análisis las palabras que aparecen ligadas a las imágenes: epígrafes en publicaciones, textos en libros, informaciones en páginas web.

Metodológicamente, la operación es compleja. Como si fuera una matrioska o muñeca rusa, lo que se nos presenta es un juego de cajas donde al abrir cada una se descubre otra, y dentro de esa, otra más. La selección e interpretación que hace Sergio Caggiano están ancladas en selecciones e interpretaciones de los actores que analiza. Porque cada caja está armada por una o más imágenes, pero también por una interpretación verbal, en epígrafes y textos, sobre esas imágenes, con sus referencias históricas, contextuales, específicas y generales al mismo tiempo. Alguien –a veces identificado y otras veces con identidades perdidas en el tiempo, en la historia y en la geografía– tomó fotografías, dibujó o pintó imágenes de personas. Fotografías –también dibujos y pinturas– que, como toda imagen, no son retratos o representaciones inmediatas de una realidad externa, sino que siempre implican un encuadre, una selección de punto de mira, de poses, de contenidos, de luces y sombras, de visibilizaciones y ocultamientos. En un segundo (y a veces también en un tercero o aun cuarto tiempo o contexto), alguien tomó esas imágenes y las ubicó en un archivo o en un texto, clasificando y rotulando, enmarcando, ubicando en series, en catálogos o en colecciones. Con todas las interpretaciones y explicaciones implícitas y explícitas del caso, ese actor construyó una narra-

tiva con su propio sentido. Y esta combinación de imágenes y palabras en la construcción de interpretaciones de sentido se va superponiendo a las anteriores hasta llegar a la caja o muñeca mayor, que contiene y reestructura el conjunto. Esto es lo que vamos a encontrar en este libro.

Sergio Caggiano nos invita a transitar las imágenes que él seleccionó, y nos ofrece su interpretación sobre ellas y sobre lo que hicieron quienes lo precedieron en la tarea de selección e interpretación. En este operativo, nos muestra el sentido que dieron esos actores a lo que usaron en sus luchas por el poder o en la reafirmación de sus posiciones sociales (de privilegio o de contestación). En ese mismo análisis, nos muestra, o mejor dicho nos devela, los ocultamientos y los silencios, herramientas tan fundamentales en esas luchas por el poder. Porque todos estos pasos reflejan sobreentendidos culturales (u ocultamientos con fines políticos), que se despliegan dentro de marcos sociales que tornan aparentemente incuestionables a las acciones y las representaciones. Hasta que viene alguien –nuestro amigo Sergio– y pone en cuestión todas esas operaciones e interpretaciones. Entonces las cajas y las muñecas se despliegan, y el encadenamiento cobra sentido. En el camino, se revelan creencias y sobreentendidos subyacentes, que forman parte de ese sentido común (constitutivo de la hegemonía) que había convertido en “natural” lo que en realidad es una trama social y política que se desenvuelve en la historia. En ese proceso, la historicidad de los sistemas de categorías y clasificaciones sociales muestra su productividad, muestra que no se trata de categorías ahistóricas y neutras sino de herramientas de poder que tienen consecuencias en la vida de la gente involucrada. Quienes tomaron las fotos y las reprodujeron, quienes las guardaron y archivaron, y después quienes eligieron algunas y armaron una serie, constituyen un encadenamiento complejo, no lineal, de construcción de sentidos y sobreentendidos sociales, culturales y políticos. Develarlos es el objetivo de este libro.

He tenido el privilegio de seguir el itinerario de Sergio Caggiano en la trayectoria que aquí culmina, desde sus vagas y amorfas primeras ideas hasta su materialización en este volumen. Sergio venía trabajando sobre migración, centrando su atención sobre la manera en que, en distintos campos de la sociedad argentina, se establece la relación de alteridad con ese otro/a migrante, con especial atención a la migración de Bolivia. Su trabajo estaba

anclado en la palabra: el tratamiento mediático, las identidades auto- y hetero- referidas a través de entrevistas y documentos. En esos trabajos, el investigador se topa con la presencia de clasificaciones ancladas en el fenotipo. Recordemos que la discriminación que domina el panorama de la vida cotidiana en Buenos Aires y en otras grandes ciudades argentinas está anclada en el fenotipo, en la “portación de cara”, con complejos mecanismos que condensan diversas categorizaciones superpuestas en interacción: el sujeto joven, varón, de tez morena y pelo negro, se torna sospechoso; la mujer boliviana y con cierta vestimenta “es” pobre y no habla. En esta construcción de realidades, la imagen visual del cuerpo aparece aunque uno no la busque, y se torna central. Ya que a través de ella se transmiten sentidos de pertenencia y de alteridad; también se erigen las barreras entre los “nosotros/as” y los otros.

Hubo algo más en ese itinerario de Sergio. En algunos momentos de su trabajo de campo con hombres y con mujeres bolivianas, su propio cuerpo se volvió motivo de interrogación. ¿Qué veía él en aquellos hombres y mujeres?, ¿qué verían esos hombres y esas mujeres bolivianas en su propio cuerpo –blanco, masculino, alto y flaco, con el pelo hasta los hombros?, ¿qué miradas y qué imágenes comparecían en esos intercambios, en los juegos sociales de clasificación y calificación? De la construcción de alteridades, pasando por la relevancia social del cuerpo, llegó a la pregunta por la circulación pública de imágenes. A partir de esos pasos iniciales, la propuesta fue centrarse en las imágenes y en lo que ellas dicen.

Aquí vuelve a aparecer la complejidad del tema: las dimensiones de la “diversidad/desigualdad” no pueden ser tomadas de manera separada, una por una. Aunque los actores sociales y políticos –el feminismo o el movimiento de afirmación de derechos de los pueblos originarios– trabajen solamente sobre una de esas dimensiones las otras dimensiones intersectan y se entrelazan. La clase social, el género y la etnicidad están en el corazón de las imágenes que usan las organizaciones de pueblos originarios y las feministas. Difícil es superar las diferencias de clase, de género y de raza. De modo que la crítica a la hegemonía del hombre (blanco) puede, de manera paradójica, transmitir estereotipos de clase, a menudo contradiciendo los propios propósitos explícitos de quienes las presentan. Para dar solamente un ejemplo, la distancia de clase (y la figura idealizada de la mujer blanca) no desaparecen, y pueden llegar a reforzarse –como en el juego

propuesto por una organización feminista, que presenta como imagen de mujer “neutra y vacía” un contorno de cara de mujer perfectamente ovalada. La masculinidad blanca “bien vestida” puede ser la norma y el parámetro, con lo cual las relaciones de género, de clase y de etnicidad se combinan. De ahí la necesidad, como se hace en este libro, de hablar de la “racialización de relaciones de clase”, el “enclasmamiento de relaciones raciales” y la generización de ambas. La necesidad de interpretar conjuntamente estas diversas dimensiones de las desigualdades es siempre declamada como propósito en la investigación. Pocas veces se logra mostrar cómo funcionan esos entrelazamientos en análisis concretos, como ocurre aquí.

Un último comentario sobre la relación entre las imágenes y las luchas por el poder. El libro muestra claramente cómo la “cultura visual” es escenario de esas luchas. Provee también de herramientas o recursos para esas luchas. Quienes se apropian de la imagen y la ubican en su propia interpretación y propuesta de sentido en el campo de las luchas simbólicas por el poder y la hegemonía intentan “dar forma al mundo”. Porque con un sentido crítico se puede percibir lo oculto y hacer visible lo invisible, pero también, con otros sentidos, se puede ocultar lo visible, silenciar lo que podría ser percibido y resulta amenazante.

En esta línea, se puede pensar en este libro como algo más que un ejercicio académico, ya que entra también en el campo de las luchas sociales y políticas contemporáneas por la igualdad. Desde una perspectiva crítico-normativa, leo en este libro y en la postura de Sergio una crítica a la descontextualización histórica y humana en los usos hegemónicos de las imágenes. Servirá para ello la cita a John Berger referida a las fotografías,

Las fotografías son reliquias del pasado, huellas de lo que ocurrió. Si los vivos se hacen cargo del pasado, si el pasado se torna una parte integral del proceso en el que la gente hace su propia historia, en ese caso todas las fotografías podrían recuperar un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo en vez de ser momentos detenidos o arrestados. Quizás sea posible ver a la fotografía como la profecía de una memoria humana que debe ser alcanzada social y políticamente... La tarea de esta fotografía alternativa es incorporarla a la memoria social y política, en vez de usarla como sustituto que promueve la atrofia de cualquier memoria de ese tipo (Berger 1980: 57-58).

Referencias

Berger, John, 1980. *About looking*. Nueva York: Pantheon Books.

Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos.

Tilly, Charles. 2000. *La desigualdad persistente*. Buenos Aires: Manantial.

CAPÍTULO INTRODUCTORIO

Mostrar lo no dicho.

Imágenes de bolivianos/as en la prensa

Las imágenes visuales juegan un papel clave en nuestra percepción y valoración del entorno social y de las demás personas. Medios de comunicación, libros ilustrados, carteleros en la calle, exposiciones y sitios de Internet son apenas algunos de los dispositivos que nos ofrecen un mundo de imágenes públicas en el que vernos y ver a los/as otros/as. ¿Quién es quién en esos paisajes visuales? ¿Qué caras y qué cuerpos son mostrados y de qué manera? ¿Cómo se atribuyen características típicas a ciertos/as actores/as sociales? ¿Qué vinculaciones se establecen entre ellos/as y determinados espacios, circunstancias y prácticas (y no otros)?, ¿cómo son asociados/as a esferas de la vida como la política, la doméstica o la laboral? ¿Qué factores estructuran la producción y circulación de imágenes?

Al intentar responder tales preguntas, este libro se ocupa de la manera en que ese mundo de imágenes está atravesado por el género, la “raza” y la clase, entre otras dimensiones de la diferencia y la desigualdad. ¿De qué manera la cultura visual en Argentina está atravesada por estas dimensiones?, ¿qué legitimidades e ilegitimidades se construyen alrededor de ellas? ¿Es posible reconocer miradas racistas, sexistas y clasistas en las formas de mostrar el presente y la historia? ¿Qué puntos de vista y modos de mirar estructuran las imágenes públicas?

El libro trata sobre las relaciones de fuerza en la cultura visual o, en otros términos, sobre disputas culturales en la circulación pública de imágenes. Se interroga acerca de los paisajes visuales antropológicos —es decir, de personas, grupos, sectores sociales—, y acerca de la intervención de distintos actores e instituciones en

la construcción conflictiva de estos paisajes heterogéneos¹. En la prensa gráfica comercial, en un álbum de fotografías históricas distribuido masivamente por el mayor grupo multimedia del país y en manuales escolares de grandes empresas editoriales nacionales y transnacionales encontramos imágenes que naturalizan posiciones y relaciones sociales, y consagran jerarquías. ¿Cómo son mostrados los inmigrantes de países vecinos?, ¿qué lugar tienen “negros” e “indios”? ¿qué ámbitos y actividades son reservados a las mujeres? Desde espacios que suelen requerir menores costos de producción y exposición, otros actores entregan imágenes con las cuales impugnan o desatienden las formas hegemónicas de visualización y ocultamiento, y proponen otras. Agrupaciones de mujeres y organizaciones indígenas elaboran en numerosos sitios de Internet algunos de estos repertorios alternativos con los cuales dar forma a otras visiones del mundo.

La preocupación general del libro sobre lo visual asume “la naturaleza simultáneamente material y social de la visión y la representación. El ver y el representar son actos «materiales» en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo. No «vemos» simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos –y representamos– el mundo determinan cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es. Igualmente, es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales” (Poole, 2000: 15).

Esta preocupación por lo visual implica también el intento por ir más allá de la circunscripción a una técnica o dispositivo particular de imágenes. El libro aborda una diversidad de materiales visuales que tienen como única especificación genérica la de ser imágenes fijas, incluyendo algunas animaciones que re-

-
1. En el sentido que le diera Appadurai, esta formación de paisajes es parte de un proceso general de “imaginación social” que, en una acepción amplia pero precisa, combina tres elementos: la idea de imaginario o de representaciones en el sentido de Durkheim, la idea más habitual de las imágenes como producciones visuales concretas en diferentes soportes y la idea que está presente en usos adjetivados como el de “comunidad imaginada”, de Benedict Anderson (Appadurai, 2001: 44 y ss.). En algunos pasajes escribiré “imaginación” o conjugaciones del verbo imaginar en *italica* para indicar que aludo puntualmente al uso de imágenes visuales como parte de este proceso de imaginación.

sultan de la sucesión de cuadros individuales. Cuantitativamente destacan las fotografías, pero los materiales incluyen dibujos e historietas, reproducciones de pinturas y grabados, imágenes tratadas o producidas con programas de computación y otras. Busco escapar así a una de las trampas del campo sobre la que advertiera Berger. “Está muy extendida la opinión de que si a uno le interesa lo visual, su interés ha de limitarse a una técnica de *tratar* lo visual. Así, se establecen categorías de interés especial: pintura, fotografía, apariciones reales, sueños y muchas otras más. Y lo que se olvida –como todas las cuestiones esenciales en una cultura positivista– es el significado y el enigma de la propia visualidad” (Berger, 2004: 59).

Tratar con lo visual entraña interrogarse por lo que se muestra y lo que se oculta o, para ser más riguroso, por lo que unos actores muestran y otros no, o por lo que se muestra en un determinado momento y ya no posteriormente; estos son los caminos para apreciar tales ocultamientos. Y desde luego entraña una pregunta sobre cómo se lo hace, es decir, cómo se muestran, se ocultan, se instituyen o se restituyen imágenes. Se derivan de ello problemas que atenderé paulatinamente más adelante. Aquí quiero únicamente tomar nota del más general, que constituye uno de los desafíos del libro y está dado por la especificidad de lo visual en la construcción social de sentidos. El reto consiste en dar cuenta de la productividad de las imágenes, que actúan siempre en relación con otros “lenguajes” pero sin reducirse a ellos. En los términos de algunas de las preguntas presentadas, ¿qué querría decir que en una imagen se ven “negros” o “indígenas” o “trabajadores”? Reiteradamente comprobaremos que las imágenes no se ajustan automáticamente a las categorías que muchas veces las nombran.

Se anuda con éste el otro gran desafío del libro. En las ciencias sociales hace varios años se insiste en la necesidad de atender las múltiples dimensiones imbricadas en las relaciones de poder y desigualdad: que la clase social o el género o la etnia, entre otras muchas, tomadas por separado y en su unicidad no alcanzan a dar cuenta de fenómenos complejos, que para comprender o explicar estos fenómenos es preciso atender las intersecciones o entrelazamientos entre ellas, etc. No obstante, no es común encontrar investigaciones que consigan ir más allá de la enunciación de la dificultad y que pongan de manifiesto el funcionamiento concreto de tales intersecciones. El trabajo con imágenes coloca

este desafío desde el inicio. Es que, como se verá luego, las imágenes muestran mucho todo junto. Eso significa que no puede haber modos de mostrar y de ver estructurados exclusivamente en términos de clase, en términos de género, de “raza” o de etnia. Las imágenes combinan trazos de diferentes dimensiones.

Los componentes de esos entrelazamientos, además, no necesariamente se complementan en “una misma dirección”. Una imagen con rasgos conservadores en cuanto a la clase no presentará fatalmente rasgos también conservadores en cuanto al género. Y ello sucede también en las producciones visuales que se proponen como contrahegemónicas o alternativas. Allí donde se ha elaborado una propuesta transformadora en clave de género, por ejemplo, se pueden infiltrar modos de mirar hegemónicos en clave “racial” o de clase.

El libro comienza con un “Capítulo Introductorio” y no con una “Introducción” en sentido estricto. Presento un análisis relativamente extenso de material empírico y, recién después, una “Introducción propiamente dicha”, con algunas consideraciones teóricas y metodológicas y con un anticipo de lo que se puede hallar en cada capítulo. Dicho análisis, sobre imágenes de bolivianos y bolivianas en la prensa, repone el proceso de maduración de una problemática al reconstruir el modo en que la cuestión de las intersecciones fue imponiéndose en la investigación, es decir, el modo en que el género, la clase y la “raza” tuvieron que incorporarse a un estudio que partió de interrogar nacionalidades y extranjerías. Así, las páginas siguientes permiten apreciar la gestación de las preguntas presentadas hasta aquí y de otras que se desarrollarán a lo largo del libro.

El germen de un problema

La asistencia a una obra de teatro y el contraste azaroso con otra configuraron las inquietudes preliminares de este texto introductorio. A comienzos de 2005 presencié en Costa Rica una pieza exitosa en ese país, “El Nica” (o “El Inmigrante”), un monólogo en un acto escrito, protagonizado y dirigido por César Meléndez, un nicaragüense llegado a Costa Rica siendo niño. El personaje a quien encarna dialoga con humor, con tristeza, con esperanza y con ira con una imagen de Cristo crucificado que tiene en su cuarto. Según el momento pide, confía o recrimina al Cristo sobre los avatares de su propia vida como inmigrante

y de la de su familia. El Nica llena toda la escena y sus palabras despliegan todo el libreto.

Algunos meses más tarde concurrí en Buenos Aires a una de las varias reposiciones que desde 2003 ha tenido “Grasa”, una obra escrita y dirigida por José María Muscari, dramaturgo “controvertido” o “no convencional”, como suele calificarlo la crítica especializada. De acuerdo con lo dicho por el propio autor y por varios comentaristas, “Grasa” trata sobre la xenofobia. En un Buenos Aires del futuro, unos pocos sobrevivientes se ocultan, encerrados, y resisten la invasión triunfante y el dominio de “los bolivianos”.

La puesta genera un efecto de tensión, para el cual colaboran la música electrónica original, tocada en vivo por uno de los actores, y la iluminación de tubo fluorescente, que deja en la oscuridad algunas zonas del escenario. La escenografía es sintética y el espacio prolijo y austero; las ropas del vestuario futurista son negras. La obra no gira en torno a una historia sino a una situación de encierro en la que la intranquilidad respecto del afuera alterna con el deterioro creciente de las relaciones entre los ocho sobrevivientes, y acaba dramáticamente cuando el único niño del grupo, de doce años, mata a seis de sus siete compañeros y compañeras rociándolos con una espuma letal.

El humor irónico, no exento de toques de cinismo, sobrevuela los diálogos. Hay alusiones a la historia nacional, como cuando una de las mujeres, recurriendo a uno de los apellidos más controvertidos del pasado argentino, superponiendo categorías de identificación, grita: “Yo soy de acá, soy gaucha, quiero ocupar mi lugar en la tierra, ¿me entienden?, bueno, soy criolla [...] ¡Soy Trisha Rosas, descendiente de europeos, criolla!” Por su parte, la mención de los bolivianos invasores como “cabecitas negras” y el título mismo de la obra, “Grasa”, invocan dos estigmas/emblemas fundamentales del lenguaje político del (y sobre el) peronismo.

Acaso el recuerdo contrastante de “El Nica” colaboró a que un aspecto de “Grasa” me resultara particularmente significativo. Me refiero al hecho de que una obra que trata la xenofobia a partir del planteo de una supuesta futura invasión boliviana pudiera realizarse sin mostrar un solo personaje boliviano. Es sugerente que en la obra una sola persona del grupo de sobrevivientes tenga permitido atravesar la única pequeña puerta del cuarto hacia el exterior, y que esta persona sea una mujer ciega. Si bien podría llegar a aceptarse que un muy sofisticado juego de reenvíos in-

ternos de la obra hiciera de esta misma des-aparición el objeto de la reflexión del público, no se encuentra en la obra indicación alguna para estos reenvíos. Ni en las vastas críticas y comentarios que la obra ha recibido ni en las entrevistas dadas por su autor y director hay referencia alguna a este elemento. Lo cierto es que los bolivianos aparecen por ausencia. No pueden ser vistos.

Este aspecto de la obra teatral disparó en mí interrogantes más generales acerca de los modos de visualización pública de los/as bolivianos/as en Buenos Aires y la región central de Argentina. Las imágenes visuales ocupan un lugar central en las dinámicas conflictivas de la *imaginación social* (Appadurai, 2001), es decir, juegan un papel importante en las formas en que percibimos e interpretamos pertenencias y exclusiones, formas de la diferencia y de la desigualdad. ¿Qué imágenes de bolivianos/as es común ver en la esfera pública?, ¿con qué otras personas aparecen relacionados/as y de qué modo?, ¿a qué actividades y áreas de la vida refieren estas imágenes?, ¿poseen características formales que resulten particularmente significativas? Acoté la búsqueda a las imágenes de medios masivos, más particularmente de prensa gráfica de las ciudades de Buenos Aires y La Plata, desde comienzos de 1990 hasta comienzos de 2009, incluyendo tanto fotografías como dibujos y caricaturas². El paisaje visual de rostros y cuerpos humanos que se diseña a lo largo de estas numerosas publicaciones diarias, apenas cambiante durante estos años, permite una aproximación fundamentada a los modos de visualización de los mismos y los otros, de los diferentes y los desiguales.

Los años noventa, el Primer Mundo y los rostros ocultados

Es posible identificar tres momentos principales de puesta en agenda de la inmigración boliviana durante la década del noventa:

2. Realicé una exploración preliminar de los diarios Clarín, La Nación, Página 12, El Día y Hoy durante el período mencionado y, de acuerdo con los resultados de esa exploración, la revisión fue sistemática y exhaustiva en algunos periodos: años 1992, 1994, 1998-99, 2001-02, segunda mitad de 2003 y primera de 2004, año 2006 y segunda mitad de 2007. Algunas secciones fueron consultadas durante 2008, 2009 y primeros meses de 2010. Si bien mi búsqueda apuntaba a inmigrantes bolivianos/as, algunas de las fotografías consideradas no distinguen entre bolivianos/as, peruanos/as o paraguayos/as, puesto que es justamente la prensa la que suele no distinguir dentro del conjunto presentado como "inmigrantes latinoamericanos".

a) 1992, con la crisis del sistema de salud y de potabilización del agua y la detección de casos de cólera y de enfermedades que se suponían desaparecidas del país desde hacía muchos años; b) 1994, con el crecimiento del índice de desocupación que alcanzó ese año el 18%; c) 1999, con las “explosiones delictivas” en Buenos Aires y la creciente tematización de la “inseguridad urbana” (Caggiano y Halpern, 2005). La constitución de esos tres escenarios fue producto de los discursos de dirigentes políticos y funcionarios estatales, y de la intervención de los medios masivos que operaron como caja de resonancia de dichos discursos y produjeron, a su vez, datos e información a los que aquellos dirigentes podían recurrir luego. En cada uno de estos momentos los “inmigrantes limítrofes”, en especial bolivianos, peruanos y paraguayos fueron visibilizados³ como responsables o culpables de los problemas. Presuntamente el cólera se originaba en Bolivia, el desempleo en la “inmigración ilegal” y la violencia urbana en la “extranjerización de la delincuencia”. Crisis propias del programa neoliberal de reestructuración del Estado impulsado en esa década en Argentina y gran parte de América Latina encontró en los/as inmigrantes un chivo expiatorio.

Por otro lado, no fue únicamente en estos escenarios de coyuntura que los/as inmigrantes adquirieron presencia mediática. Como mostré en otro trabajo (Caggiano, 2005), más allá de esas coyunturas específicas que ponían explícitamente el foco sobre la migración, esa presencia podía ser rastreada en un tipo particular de notas que no declaraban referirse a los/as inmigrantes pero solían tenerlos/as como actores protagónicos: las crónicas de delitos comunes y hechos de sangre y las noticias sobre explotación laboral, presentada siempre a partir de casos particulares más o menos aislados y como una violación de las leyes y de la moral local. Haciendo aparecer solamente allí a los/as inmigrantes, los medios elaboraban la figura típica (Žižek, 1998) del boliviano.

Las fotografías no se limitan a ilustrar los textos periodísticos, aunque en ciertos casos puedan hacerlo (Santaella y Nöth, 1996), sino que con sus propios recursos construyen y proponen una representación visual cuya importancia se pone de relieve si consideramos que comúnmente se ve la fotografía antes de leer

3. Utilizo “visibilización” para referirme a una puesta en agenda que articula “lenguajes” heterogéneos y en la cual tiene gran relevancia la palabra oral y escrita, reservando “visualización” para referirme particularmente al uso de imágenes.

el texto, o que incluso una revisión rápida del periódico se acota a los titulares con sus bajadas y volantas y a las imágenes con sus epígrafes y pies de foto.

En el material analizado, un primer conjunto de fotografías que acompañan informes especiales o notas referidas a la inmigración, la situación socioeconómica del país, el impacto de aquella en el nivel de empleo, etc., muestra trabajadores inmigrantes en situación de trabajo (fs. 1 y 2). Las actividades que pueden verse allí son tareas manuales en contextos diversos. Los fotografiados son hombres de tez cobriza y cabello oscuro que llevan vestimenta económica o de trabajo. No dan muestras de saber que están siendo fotografiados; concentrados en sus quehaceres, miran siempre en una dirección distinta a la de la cámara. En cada caso es posible ver el cuerpo entero y el rostro apenas se percibe, bien porque está semioculto por un casco o bien por la inclinación de la cabeza. Si como ha señalado Vale de Almeida en su estudio sobre las secciones “policiales” y “sociales” de periódicos brasileños, el retrato “con la composición de la imagen enfocando el rostro” es “el lugar por excelencia de la individualización” y enfocando el cuerpo “el lugar por excelencia de la marcación de tipologías sociales” (Vale de Almeida, 2000: 131-132⁴), este conjunto de imágenes propicia, a partir de ciertas marcas visuales, la identificación de un determinado tipo social.

Este elemento se vuelve aun más claro en un segundo grupo de fotografías que captan precisamente el momento de la ocultación del rostro de los inmigrantes. Son imágenes de operativos policiales que acompañan crónicas en las cuales se destaca la nacionalidad extranjera de los detenidos. En la figura 3, por ejemplo, cuatro policías en semicírculo rodean a un “extranjero” que ha sido detenido y ocupa el centro de la escena, sentado delante de ellos con la cabeza cubierta con una prenda de tela. Los policías saben que les están tomando la foto y posan, todos parados con el cuerpo erguido, uno de ellos con las manos en el cinturón, otro en la espalda, otro mirando a la cámara y el cuarto hablando por un teléfono celular. En una fotografía del día siguiente referida al mismo “caso”, uno de estos policías uniformados traslada al hombre con la cabeza tapada y el rostro cubierto por la tela, tomándolo

4. Todas las citas en castellano de textos en otro idioma son traducciones propias.

por un hombro, probablemente hacia el móvil policial. El rostro de los policías nuevamente está a la vista y puede apreciarse que tanto el que realiza el traslado como otros tres que aparecen en el cuadro sonríen distendidos. Otras fotografías de este grupo muestran también inmigrantes detenidos, extendidos boca abajo y de cara al piso, con las manos en la espalda, o sentados con el rostro oculto por sus propios brazos (f. 4), ante la mirada de un agente policial que los vigila de cerca y la del camarógrafo que registra el momento.

En tercer lugar encontramos fotografías en las que el ocultamiento del rostro de los inmigrantes es resultado directo del proceso de producción de la imagen. En estos casos es manifiesta la intervención del medio en la construcción de este cuerpo con rostro oculto. A veces, el momento crucial de esta intervención es el de la toma misma y la composición de la imagen. Un ejemplo sencillo de esto es el “retrato” de alguien de espaldas. General-



Figura 1, El Día, 26/10/1998, p. 01



Figura 2, El Día, 28/10/1998, p. 18



Figura 3, El Día, 07/01/1999, p. 16



Figura 4, Hoy, 23/01/1999, p.10

mente acompañadas de titulares sobre “los indocumentados”, o de epígrafes referidos a esa problemática, las tomas parecen simplemente haber captado de improviso a alguien que no es consciente de ser su objeto; la persona de espaldas o de costado suele estar alejada unos metros de quien presionó el obturador. Otro ejemplo elocuente es el de la figura 5, en la cual el recurso principal es el juego de luces y sombras. Esta fotografía apareció en el ángulo superior derecho de una página, equiparando en tamaño al título de la nota (“Polémica por ley antinmigratoria”), a su izquierda. El centro de esta fotografía en blanco y negro es el contorno oscuro de una silueta masculina. Es un perfecto contraluz que sólo muestra la sombra del cuerpo, la claridad del sol saliente se percibe detrás. Delante del cuerpo, en primer plano aunque sobre los márgenes del cuadro, se ven fragmentos de vegetación. Del torso opaco de la silueta, a la altura del hombro izquierdo y en dirección oblicua, se dibuja hacia arriba la forma inconfundible de un machete de gran tamaño, *punctum* (Barthes, 2005) de la foto que atrae la atención. El epígrafe interroga: “«El trabajo para los argentinos» ¿La delincuencia también?”. Otras veces la intervención del medio se vuelve fundamental en el momento de la edición de la imagen. El mecanismo más recurrente en estas ocasiones es el desenfoque o filtrado de las fotografías, es decir, el trabajo sobre los píxeles de la imagen digitalizada que tiene como efecto la visión de pequeños cuadrados que vuelven borrosa la representación o una parte de ella⁵. En la figura 6 vemos un hombre en el centro del cuadro, parado en una calle con un paisaje urbano tras él. En perspectiva, hacia el fondo, a la derecha, se ordena una fila de automóviles estacionados uno detrás de otro y, a la izquierda, otra fila de automóviles alejándose. El hombre en el centro alza su mano derecha haciendo flamear un trapo. La página es de un diario de La Plata, de octubre de 1998. Por esas semanas los periódicos de esa ciudad trataban frecuente-

5. Si algunos de los mecanismos vistos, como el del contraluz, se dejan incluir en la clasificación de procedimientos de connotación o “codificación del análogo fotográfico” que distinguiera Barthes (1992), el del desenfoque, posibilitado por el tratamiento digital de la imagen, parece exigir una ampliación de la clasificación. La asociación connotativa no está aquí en la modificación de la realidad fotografiada o en el embellecimiento de la composición. La asociación es interna al mundo de la fotografía; el lector podrá asociar esa foto con otras que requieren, como ella misma pareciera requerir, el ocultamiento por desenfoque, por colocación de un pequeño rectángulo negro en los ojos o por alguna práctica equivalente.



Figura 5, Hoy,
19/01/1999, p. 9

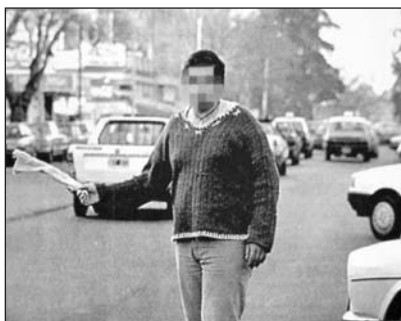


Figura 6, El Día, 20/10/1998, p. 13

mente acerca de los cuidadores de auto o “trapitos”, generalmente de manera suspicaz⁶. El título señala que “[l]a organización de cuidadores de autos crece cada vez más”. En la foto se ve parte de los pantalones del hombre, el suéter que podría interpretarse como de estilo norteno, las manos y el cabello oscuros, pero la cara se vuelve indescifrable por efecto del desenfoque, que acaso pretendería estar “protegiéndolo” de ser identificado. En otras fotos de contextos rurales los trabajadores también tienen la cara desenfocada por esta misma técnica.

Es posible sintetizar algunos trazos comunes de estas imágenes. Ciertos rasgos físicos como color de piel y de cabello se reiteran, lo mismo que la vestimenta modesta. Por otra parte, ninguno de los fotografiados sabe que está siendo objeto de la toma, o al menos eso es lo que dejan ver las escenas. Están siendo capturados por la cámara. Por el contrario, sus acompañantes, como en el caso nada insignificante de la policía, se muestran

6. A cambio de una propina, los cuidadores ofrecían proteger el auto de cualquier posible daño hasta el regreso del dueño. Hubo quienes vieron en esta actividad una suerte de extorsión encubierta y los medios rápidamente se hicieron eco de este temor y lo fomentaron. La prensa refirió en muchas oportunidades a una supuesta “mafia de los cuidadores” que organizaría a estos trabajadores informales.

conscientes de la toma y, a veces, la fotografía parece producto de una suerte de colaboración entre ellos y el fotógrafo o el reportero. En tercer lugar, la mostración de un tipo social a través de la mostración de los cuerpos y el escamoteo de los rostros es algo presente en toda esta serie de imágenes. Las actitudes de los fotografiados son diferentes, evidentemente, según se hallen realizando algún trabajo o detenidos por la policía, y es precisamente en este punto donde el ocultamiento del rostro como característica común devela toda su relevancia. El aire de familia que la técnica del desenfoque presenta con la fotografía policial es el elemento clave.

En los operativos policiales la cara de los sospechosos de cualquier delito es cubierta porque la ley presume su inocencia y, de esta forma, se resguarda su intimidad. Pero aquí sucede que las fotografías de situaciones de trabajo comparten este rasgo, y no es nada clara la razón para que pase esto. ¿Por qué motivo el rostro es evitado en las fotografías de trabajadores inmigrantes?, ¿por qué en otras fotos el rostro es directamente ocultado a través de procedimientos como el del contraluz o el desenfoque?⁷ Mediante estos mecanismos algo del carácter policial que tienen las imágenes de personas con el rostro tapado se vuelve parte de la visualización general de los/as inmigrantes. Así, todas estas fotografías, aun las de contextos laborales, contribuyen a la construcción visual de una infralegalidad de los cuerpos. Son cuerpos cuya marcación social parece requerir el rostro ocultado.

Condensaciones de un chiste visual

De igual forma que existen frases verbales generalmente breves que sintetizan y expresan valores y creencias de una sociedad o de parte de ella, pueden hallarse en el campo visual productos que desempeñan un papel semejante. Resulta productivo revisar los dibujos, caricaturas y tiras cómicas que en la prensa gráfica

7. Ciertamente, en algunas fotografías puede justificarse el ocultamiento del rostro por la falta de autorización de los/as fotografiados/as. De todos modos, en muchos de los ejemplos anteriores y otros que presentaré luego, se trata de fotografías tomadas en lugares abiertos que podrían no requerir de tal autorización. Por otra parte, cabría preguntarse si las personas han negado su autorización o ésta no les ha sido solicitada; complementariamente, cabría preguntarse si todas las personas que habitualmente aparecen con sus rostros descubiertos en la prensa han dado la correspondiente autorización.

logran sintetizar y expresar tales valores y creencias generales siguiendo el ritmo de los acontecimientos diarios.

A finales de la década del noventa, más precisamente en octubre de 1998, el diario *Hoy* presentó una viñeta suelta bajo el título “Humor 2” (debajo de otra, independiente, llamada “Humor 1”), sin más comentario o dato (f. 7). Se trata de una viñeta coloreada que tiene



Figura 7, *Hoy*, 19/09/1998, p. 32

un dibujo que llena el espacio y unas pocas palabras que, en rigor, son parte del dibujo. Hay una mujer en la escena, adelante y a la izquierda, que reúne varios de los atributos estereotípicos de una vendedora ambulante boliviana. Lleva un sombrero hongo, debajo del cual cuelgan largas trenzas negras. El vestido tiene guardas que parecieran remedar diseños del altiplano. Tiene la piel oscura. Está sentada sobre sus piernas, que asoman debajo del vestido dejando ver las alpargatas, y apoya sus manos entrelazadas a la altura del vientre, sobre su pollera. Delante de ella se extiende en el piso una tela sobre la que unos pocos limones, ajos y otros vegetales se exponen para su venta. Atrás y a la derecha, sobre un rectángulo de piso de otro color, resaltan dos sensores electrónicos. Detrás de la mujer y de los objetos, sobre la pared, puede leerse en un cartel con tipografía de molde “mercadería protegida electrónicamente”.

Asumiendo que este chiste gráfico haya cumplido con su objetivo, vale preguntar qué es lo que resulta gracioso del dibujo, qué es lo que pudo haber movido a risa a los lectores del periódico. Podemos reconocer la búsqueda de comicidad en el quiebre de lo previsible que la viñeta propone. Hay una ruptura con nuestras expectativas y, como se ha señalado muchas veces, esta es la característica primera de lo cómico en general (Freud, 1989: 173 y ss.). El dibujo nos sorprende y hay un momento inicial de incomprensión que se resuelve rápida y graciosamente cuando damos un sentido a eso que nos confundió en un principio.