

COLECCIÓN CIENCIA Y TECNOLOGÍA



Representaciones sociales/visuales

Las imágenes de la inundación
en Santa Fe



Carolina Bravi

ediciones UNL



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**



Consejo Asesor
Colección Ciencia y Tecnología

Graciela Barranco

Ana María Canal

Miguel Irigoyen

Gustavo Ribero

Luis Quevedo

Ivana Tosti

Alejandro R. Trombert

Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Coordinación comercial

José Díaz

Corrección

Lucía Bergamasco

Diagramación

Nicolás Vasallo

Collage de tapa

Santino Bravi

© Ediciones UNL, 2022.

—

Sugerencias y comentarios

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Bravi, Carolina

Representaciones sociales-visuales:

las imágenes de la inundación en Santa Fe /

Carolina Bravi; prólogo de Martha de Alba. –

1a ed. – Santa Fe: Ediciones UNL, 2022.

Libro digital, PDF/A – (Ciencia y tecnología)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-365-8

1. Arquitectura. 2. Santa Fe. 3. Inundaciones.

I. Alba, Martha de, prolog. II. Título.

CDD 720.9

© Carolina Bravi, 2022.

© de la prologuista Martha de Alba, 2022.



Representaciones sociales/visuales

Las imágenes de la inundación
en Santa Fe

Carolina Bravi

ediciones **UNL**

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Índice

Agradecimientos / 6

Epígrafe / 7

Prólogo / 8

Introducción / 14

Lista de abreviaturas y siglas / 18

Capítulo 1. Representaciones sociales/visuales / 19

Representaciones sociales: conceptos,
ideas y creencias del sentido común / 19

Representaciones audiovisuales informativas y documentales / 22

Relación entre las representaciones sociales
y géneros documentales / 27

Una propuesta de «lectura» de las imágenes / 29

Capítulo 2. Inundaciones en Santa Fe / 34

Historia de las inundaciones / 34

Espacios y sectores sociales afectados / 39

Memorias de las inundaciones / 42

Representaciones visuales / 48

Una aproximación a las representaciones
tradicionales de la inundación / 58

Capítulo 3. La inundación de 2003 en televisión / 61

Definición (y redefinición) de la situación / 61

Comprensión y precepción visual / 63

Las representaciones televisivas: percepción mediada / 66

El noticiero *CyD Noticias* / 69

La redefinición de la situación / 78

Presentación y representación visual / 82

Comprender y diferenciarse / 84

Capítulo 4. El espacio intermedio / 86

La inundación de 2003 y los documentales / 86

Espacio intermedio / 88

Los relatos de la inundación / 89

Inundaciones / 92

La lección del Salado / 99

Representaciones artísticas del fenómeno / 106

Representaciones sociales / 112

Capítulo 5. Las memorias de la inundación / 117

Los documentales y la memoria / 117

Agua de nadie / 122

Seguir remando / 126

Representaciones artísticas / 130

Las memorias que se recuperan / 132

Esquemas y matrices discursivas / 137

Nosotros y los otros / 141

Conclusiones / 144

Documentales, imágenes e ideas / 144

Argumentaciones polarizadas / 147

Referencias bibliográficas / 148

Sobre la autora / 152

Agradecimientos

A la Universidad Nacional del Litoral por haberme ayudado a completar mi formación y por la publicación de este libro, y a la Universidad Nacional de Entre Ríos por haber ensanchado y abierto mi mirada.

A todos quienes de distintas maneras colaboraron escuchando, contando, proponiendo y señalando, como mi directora y codirectora de tesis, Claudia Kozak y Lidia Acuña, mis compañeros y docentes del doctorado, mis colegas del equipo de investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias y de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral; también a quienes me facilitaron materiales escritos, fotográficos y audiovisuales, a quienes me escucharon y me contaron sus vivencias; a todos: ¡gracias!

Las imágenes son utilizadas para pensar, por lo que su atribución a alguien o algo se torna irrelevante. Su creación es desde el inicio la promesa de un acceso infinito a ella. Ellas no son un pedazo de tierra.

Son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Arrastrar una imagen y hacer clic en ella es apropiársela, pero no como el producto de alguien más, sino como un objeto de nuestra propia experiencia sensorial. La tomamos, de la manera en que tomamos una foto de un monumento, o de un amigo, o de un paisaje. La imagen es percepción congelada.

Ella provee el almacén para las ideas.

Susan Buck–Morss, 2009

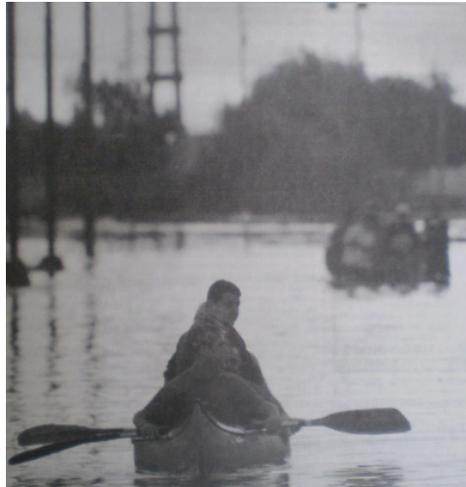


Foto diario *El Litoral*, 5 de mayo de 2003

Prólogo

Inicio este prólogo manifestando mi gratitud hacia Carolina Bravi por haberme invitado a realizarlo. La lectura de su libro, *Representaciones sociales/visuales. Las imágenes de la inundación en Santa Fe*, ha sido muy placentera porque es una obra bien escrita, sensible, muy bien estructurada, que da cuenta de la gran capacidad analítica de su autora. Es una obra comprometida no solo con el desarrollo teórico sobre las representaciones sociales, los medios de comunicación y los desastres naturales, sino también con dejar un legado de conocimiento para la sociedad civil. Es un libro que nos muestra cómo se viven las catástrofes, señalando posibles vías para prevenirlas en el plano de la organización social y política. Recupera las memorias de las inundaciones de la ciudad de Santa Fe y, con ello, se convierte él mismo en un artefacto que las alimenta y las mantiene vivas. Es una obra que va más allá del recuento de hechos o de la descripción del dato, ya que pone en evidencia la forma en que distintos actores sociales activan representaciones sociales del fenómeno de las inundaciones y las van transformando en el curso de los acontecimientos con el fin de dar sentido a la situación crítica que trastocó sus vidas. Carolina Bravi analiza el papel que juegan las imágenes artísticas, mediáticas y de documentales en la propagación y creación de representaciones sociales de las inundaciones y de los inundados a lo largo de la historia de Santa Fe.

Existe una amplia literatura en las ciencias sociales y humanas sobre riesgos de desastres, catástrofes naturales o la relación que los seres humanos y las sociedades mantenemos con el entorno. La teoría de las representaciones

sociales se ha utilizado como marco conceptual para abordar estos fenómenos. La mayoría de estas investigaciones prioriza el uso de métodos textuales y discursivos en detrimento de las imágenes, por lo que considero que una de las aportaciones más importantes de esta obra es que profundiza en la relación entre representaciones visuales y sociales. Nos invita a reflexionar sobre la dimensión icónica de las representaciones sociales, más próxima al terreno de los imaginarios, de la imaginación, de lo figurativo, mítico y emocional. Nos hace pensar en la imagen reflejo de lo real, pero al mismo tiempo evocadora de recuerdos, de arquetipos, de deseos, de lo no dicho, de lo que no alcanza a expresar la palabra. La polisemia de la imagen es fascinante y elocuente, facilita la comunicación intergrupal e intercultural. Somos sociedades productoras y consumidoras de imágenes, por lo que podemos utilizarlas como herramienta de análisis de lo que somos, de lo que pensamos y de lo que hacemos.

En su discurso de recepción del Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Sevilla en 1993, Moscovici¹ subraya la importancia de analizar los productos culturales como el arte, la literatura, los documentales, ensayos fotográficos, telenovelas, producciones musicales, entre otros, como formas de expresión de representaciones sociales de sujetos o de colectivos, con el fin de comprender las posibilidades de comunicación e interacción social en un mundo que favorece el solipsismo cultural. En esta línea se ubica el proyecto intercultural sobre la recepción de la *Trilogía Qatsi*, obra artística documental creada por Reggio y Glass, basada en imágenes y música, impulsado por Jodelet.² El proyecto busca estudiar la producción de sentido a partir de operadores sonoros y visuales que desatan emociones y reflexiones sobre el mundo en el que vivimos. El arte y las producciones culturales basadas en imágenes y música son presentados por estos autores como vías de acceso a representaciones sociales ancladas en experiencias socioafectivas y estéticas.

La obra de Carolina Bravi enriquece la reflexión sobre la relación entre imagen y representaciones sociales. El tratamiento que da a las imágenes nos invita a cuestionarnos si podemos suponer que las representaciones visuales son representaciones sociales. Considero que las representaciones visuales son un medio de expresión de representaciones sociales de alguien (sujeto o colectivo) y de algo (objeto representado). La imagen es una forma de otorgar materialidad y sentido a una representación social abstracta y compleja. Su creador(a) proyecta en la imagen su representación social del objeto

¹ Moscovici, S. (1993). Razón y culturas. Conferencia magistral. En Ceremonia de otorgamiento del título Honoris Causa a Serge Moscovici por la Universidad de Sevilla, durante el IV Congreso de Psicología Social Española.

² Jodelet, D. (2016). Sobre los operadores visuales y sonoros para compartir el pensamiento. *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 37(81), 95–113.

(fenómeno, situación, evento, personajes, lugares) dibujado, retratado o filmado, ajustándose a los cánones de su arte. Cada uno de los productos culturales como el dibujo, la fotografía, el cine o el documental, sigue las reglas de producción de su campo, así como las ideas y motivaciones de sus creadores para darles forma. Las representaciones sociales expresadas en ellos no son ajenas a las dinámicas y posicionamientos de los actores involucrados. Para observar tales representaciones sociales no basta con describir los contenidos de las imágenes, hay que preguntarse ¿quién produce la imagen, en qué contexto y con qué propósito?

Es en este tenor que el presente libro nos proporciona claves para estudiar las memorias, las representaciones sociales y los discursos a través de las imágenes fijas y audiovisuales que han captado momentos y aspectos diversos de las inundaciones de Santa Fe, principalmente la que tuvo lugar en 2003. La autora analiza primero imágenes fijas, como fotografía de archivo y obra artística, para recrear las memorias sociales de las inundaciones. Luego pasa a las imágenes de noticieros televisivos y documentales para estudiar las representaciones sociales de los inundados y de las inundaciones de 2003. Se trata de imágenes producidas en campos sociales específicos, pero que se relacionan entre sí.

Es importante destacar el manejo de las dimensiones espacio y tiempo como categorías de análisis de las memorias y las representaciones sociales de las inundaciones e inundados que se presentan en este libro. Hasta 2003, tales memorias y representaciones sociales se acotaban a ciertas zonas costeras ocupadas por sectores populares, lo cual permitía a toda la ciudad sobrellevar la amenaza constante de las inundaciones bajo la creencia de que eso sucede a «otros» en «otro lugar». El factor sorpresa de la inundación de 2003 consistió en que involucró a la ciudad entera, transformando de cuajo las representaciones sociales de las inundaciones que otorgaban un sentimiento de seguridad y control a quienes no residían en las zonas tradicionalmente inundadas. Dicha transformación corresponde a un cambio de escalas espacio-temporales: la escala geográfica se alarga en la representación social de las inundaciones y el tiempo se acorta. A partir del momento en que la inundación invade espacios inimaginables, cada minuto de lluvia se vuelve más amenazante. Entonces la sociedad se vuelve público al volcar toda su atención hacia los noticieros que transmiten en vivo y en directo los detalles de la inundación y de su avance. Los días de la inundación se convertirían en marcos temporales de la memoria de la catástrofe. Los documentales echarían mano de las narrativas de los damnificados y de las imágenes televisivas para reconstruir los recuerdos del evento doloroso.

Carolina Bravi divide el acontecimiento en tres períodos. En el primero, la exposición, los medios contribuyen a definir y redefinir la situación. Aquí se

opera un cambio de representaciones de la inundación y de los inundados, que pasa de lluvia a tragedia, de lo local a lo general, los afectados no solo son sectores populares proclives al clientelismo político, sino que se incluye a otros sectores sociales residentes en Santa Fe. La autora observa que las representaciones sociales de los inundados se anclaban en imágenes provenientes de registros visuales de inundaciones previas en la ciudad, principalmente de la película *Los inundados*. El análisis de esta fase nos hace reflexionar sobre la relación de dependencia que mantenemos con los medios para informarnos sobre lo que pasa en nuestro mundo de vida. En el poder que tienen para definir la realidad, tanto en el plano espacial como temporal. Los medios determinan dónde y cuándo inicia el evento que nos atañe a todos como sociedad. Destacan qué aspectos merecen visibilidad y qué otros no. La parcialidad de los medios nos obliga a comparar y combinar información proveniente de distintas fuentes.

El segundo período de la inundación es la recuperación frente a la tragedia, momento marcado por la crisis, el desconcierto, el dolor, la pérdida, la reconfiguración de la vida, la sobrevivencia en el día a día, también por la solidaridad, el apoyo humanitario y la organización social. Este es un momento clave para la vida política de las sociedades afectadas por una catástrofe natural, porque la población se vuelve participativa, vive en carne propia la fuerza de la organización colectiva, se sorprende de su capacidad para coordinarse sin la mediación de organismos estatales o políticos. Las movilizaciones emergentes frente a la tragedia que la autora observa en Santa Fe las hemos visto también después de los terremotos en la ciudad de México. Algunas han consolidado movimientos urbanos populares de larga data, otras regresan a un estado latente de acción colectiva que resurge cuando se trata de defender el territorio, la vivienda, un equipamiento o un grupo.

El tercer período corresponde a la fase de reconstrucción después de la tragedia. ¿Cómo reconstruirse subjetiva y colectivamente tras el dolor y la pérdida? ¿Cómo reonstruir los espacios de vida? ¿Cómo volver a la «normalidad»? La autora analiza esta fase de la inundación de Santa Fe a partir de documentales que dan voz a distintos actores sociales para señalar varios aspectos de la inundación de 2003: la acción comunitaria, el reconocimiento de los responsables de la tragedia, la reparación de daños, los procesos de justicia, la contraposición entre la visión oficial del evento y las miradas alternativas. En este momento la tragedia de la inundación pasa a la categoría de catástrofe política. Carolina Bravi observa la emergencia de dos representaciones sociales contrapuestas en esa fase: el Estado aparece como responsable de la catástrofe por corrupción e irresponsabilidad, y la sociedad civil como víctima y reivindicadora de los derechos ciudadanos. Esta representa-

ción social polarizada, simplista y estigmatizante parece provocar una ruptura entre el Estado y la sociedad civil.

El libro deja en claro que las catástrofes naturales son momentos coyunturales en los que se hacen más visibles los problemas sociales, territoriales y de gestión que ya existían al presentarse el evento. La inundación de 2003 en Santa Fe cuestionó varios aspectos de la vida de la ciudad: su relación con el medio natural, principalmente con el agua; las desigualdades sociales que se recrudecen frente a las inundaciones (los más vulnerables son los sectores populares con menores recursos, los sectores medios y de nivel alto cuentan con mayor capital económico, cultural y simbólico para afrontar la catástrofe); la contraposición entre una memoria monumental y una memoria social de las inundaciones (la población general resiente las inundaciones y se involucra cuando se ven afectados los íconos valorizados de la ciudad, pero es menos sensible cuando los damnificados son sectores populares localizados en ciertas áreas); dinámica de participación ciudadana intermitente y reactiva; política partidaria y clientelar; gestión sociourbana ineficiente para prevenir y hacer frente a las inundaciones. Vemos entonces que las catástrofes naturales distan de ser fenómenos que atañen únicamente a nuestra relación con el medio ambiente, sino que tocan todas las esferas de la vida social y tienen un importante componente político.

La reconstrucción y la reparación de daños se juegan principalmente en la arena de lo político, en la relación entre Estado y ciudadanía. Las representaciones sociales de la catástrofe, de quiénes son los actores involucrados, tanto afectados como responsables, determinarán el tipo de relación que se establezca entre gobernantes y gobernados. Pero, como bien señala Carolina Bravi, no son dos bloques homogéneos, sino que constituyen categorías complejas y heterogéneas, las cuales producen distintas miradas del mismo hecho. Cada grupo y subgrupo construye su propia representación social de la tragedia, la cual compone el andamiaje simbólico que permitirá comprender los acontecimientos, exigir justicia y reparación de daños. De acuerdo con la teoría social del trauma de J. Alexander,³ las representaciones del sufrimiento social otorgan la fuerza simbólico-emocional que los grupos requieren para afrontar el evento traumático colectivamente. La coexistencia de distintas versiones de los hechos suele generar conflictos por la verdad, y no todos los grupos tienen suficiente poder performativo para hacerse escuchar y para generar narrativas del trauma con las que se identifiquen todos los miembros de una sociedad. Carolina Bravi muestra que las representaciones sociales y las memorias de las inundaciones estaban acotadas a un sector

³ Alexander, J. (2012). *Trauma. A social theory*. Polity Press.

social y un área geográfica, por lo que no generaban identificación ni preocupación por parte de todos los residentes de la ciudad de Santa Fe. Las clases medias jugaron un rol importante en la creación de representaciones sociales más inclusivas de los inundados. Está por verse si esta transformación de las representaciones de la inundación y los inundados se mantiene a lo largo del tiempo, si permanece un frente colectivo que pueda contribuir a impulsar medidas de protección ante futuras inundaciones que no estén marcadas por la diferenciación social. Los distintos artefactos y dispositivos que conservan una memoria social de las inundaciones de 2003, como los documentales, registros fotográficos, grabaciones de telediarios, entre otros, ayudarán sin duda a sostener una visión de la tragedia que funcione como prevención y protección ante eventuales tragedias, a condición de que sean activados constantemente por medio de acciones colectivas de memoria, como conmemoraciones públicas.

La obra que tenemos frente a nosotros constituye en sí misma un artefacto de la memoria social de las inundaciones de Santa Fe que, además de ayudarnos a comprender la construcción social de la tragedia, da voz a las distintas narrativas de los afectados con gran sensibilidad y compromiso. Su autora se pregunta: ¿qué sucede con los sectores de la sociedad que carecen de medios para promover acciones de este tipo? ¿Qué espacios y qué disposición hay en nuestra sociedad para oír estas voces? En la respuesta anuncia su posición ética como investigadora social: «A quienes trabajamos en el campo de la cultura estas preguntas nos ponen frente a un desafío: trabajar para construir espacios de expresión abiertos, plurales y democráticos. Este es el horizonte que se develó en el transcurso de esta investigación y que acompañó el proceso de escritura de este libro».

El cierre de esta obra nos deja pensando en el sentido de realizar investigación en ciencias sociales y humanas al margen de un compromiso social y ético. En él reside una de sus principales aportaciones al campo de conocimiento de las representaciones sociales de los desastres naturales.

Martha de Alba⁴

Ciudad de México, 16 de mayo 2022

⁴ Profesora investigadora del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Ha investigado sobre las representaciones sociales, las memorias colectivas y las experiencias de vida en los espacios urbanos. Es cofundadora de la Red Nacional de Investigadores en Representaciones Sociales en México.

Introducción

Este libro es el resultado de una investigación realizada en el marco del doctorado en Ciencias Sociales cursado en la Universidad Nacional de Entre Ríos (2010–2015) con una Beca de Posgrado de la Universidad Nacional del Litoral del «Programa de Desarrollo de Recursos Humanos en Ciencias Sociales», que se presenta luego de varios recortes y capas de reescrituras. La idea central que dio origen a este trabajo fue reflexionar sobre las relaciones entre las imágenes, en particular las imágenes documentales, y el pensamiento social, es decir el conocimiento de sentido común que se pone en evidencia en las maneras de entender la realidad y de actuar sobre ella.

Desde un punto de vista teórico se intenta demostrar que las representaciones sociales, estas ideas, creencias y concepciones comunes que hacen posible la comunicación y determinan las acciones y las actitudes de las personas, pueden ser «leídas»; no solamente en el lenguaje verbal, sino también en las representaciones visuales que una comunidad produce y hace circular. Estos conceptos y las relaciones que se establecen entre ambos son abordados aquí desde una perspectiva que integra los aportes de la Sociología, la Psicología Social y de las Artes Visuales, la Comunicación visual, la Comunicación Social y los Estudios sobre Cine y Audiovisual. En este sentido, la presente investigación se inscribe dentro las propuestas de las ciencias sociales que sostienen que de este modo es posible revelar situaciones complejas que no podrían ser vistas adecuadamente si fueran estudiadas desde el marco de una sola disciplina.

¿Por qué prestar atención a las inundaciones? Porque constituyen un caso paradigmático donde se entrelazan de manera particular comportamientos, actitudes y creencias. Reflexionar sobre las inundaciones en el Litoral argentino es un desafío que implica desnaturalizar miradas y deconstruir las formas de pensamiento que nos atraviesan a todos, a investigadores e investigados, como partes de la comunidad. Además, y por ello, nos invita a transitar por caminos inexplorados y a hallar las respuestas bajo múltiples capas de tradiciones, costumbres, prejuicios y prácticas. El objetivo de este libro entonces es contribuir a develarlas para comenzar a comprender la compleja trama de situaciones, necesidades, conductas e intervenciones que se articulan en torno a la vida de las personas de esta región en relación con el río.

En este marco, la catástrofe ocurrida en 2003 en la ciudad de Santa Fe adquiere una centralidad significativa: por su magnitud porque afectó a la ciudad consolidada, por el impacto sobre la sociedad, por la repercusión pública en todo el país, y también porque promovió la realización de numerosas producciones culturales (canciones, cuentos, poemas, pinturas, instalaciones, etc.) entre las que destacan los audiovisuales. Lo ocurrido en 2003 convocó inmediatamente al registro documental, fotográfico y de video, ya fuera porque era algo nunca visto, porque las imágenes eran impactantes, o bien para dejar testimonio, para comunicarlo a quienes no podían verlo, para denunciar, para pedir ayuda.

Por otra parte, a fines de los '90 y hasta los primeros años 2000 se produjo en nuestro país un resurgimiento de los filmes documentales que, como explica Marrone (2011), ponían en escena una lucha por establecer sentidos de la realidad nacida de una sociedad atravesada por múltiples transformaciones, incertidumbre y fuertes cuestionamientos a lo establecido. Los materiales analizados en este trabajo se inscriben en este contexto y dan cuenta de estos interrogantes y estas búsquedas.

Estudiar el vínculo entre las representaciones sociales y las imágenes documentales de la inundación en Santa Fe resulta un aporte significativo porque, como sostiene la Antropología de los Desastres, para conocer de forma integral estos acontecimientos es necesario ponerlos en relación con las concepciones de la catástrofe y las creencias del grupo social, sus hábitos, sus expresiones y prácticas; para, desde allí, poder entender cómo las personas se vinculan entre sí y con el medio ambiente. Además, centrar la atención en los documentales, en sus relatos, sus formas de construcción y su circulación, es una estrategia válida para lograr este objetivo porque en ellos se plasman miradas de la realidad que exponen estereotipos y despiertan controversias, que en ocasiones cuestionan lo establecido y en otras lo reafirman.

A esto apunta la presente investigación, a aprehender y a hacer explícita estas tensiones y convergencias entendiendo la importancia que tiene tomar en consideración el conocimiento social y de sentido común (representaciones sociales) que subyace en las diversas expresiones y prácticas de esta comunidad al momento de abordar un problema reiterado, tan propio y tan complejo, como las inundaciones.

*A Cristian, quien me
animó a intentarlo*

Lista de abreviaturas y siglas

ATE	Asociación de Trabajadores del Estado
IPEC	Instituto Provincial de Estadística y Censos de la provincia de Santa Fe
CEPAL	Comisión Económica Para América Latina
SFD	Santa Fe Documenta
STV	Santo Tomé Televisión
TDS	Teoría de los Discursos Sociales
TRS	Teoría de las Representaciones Sociales
UNL	Universidad Nacional del Litoral

1. Representaciones sociales/visuales

Representaciones sociales: conceptos, ideas y creencias del sentido común

Reflexionar sobre las representaciones sociales implica pensar y problematizar el modo en que se construyen los conocimientos compartidos por un grupo social, es decir los saberes asumidos y naturalizados que forman parte del sentido común. Estas conceptualizaciones se ponen en evidencia al momento de elaborar representaciones de asuntos relevantes o significativos y son el fundamento y la base de las prácticas y las acciones que se llevan adelante.

El concepto «representaciones sociales» fue teorizado por Serge Moscovici en su obra *El psicoanálisis, su imagen y su público* (1979). Para ello tomó como punto de partida los aportes de Durkheim respecto de las representaciones colectivas y el modo en que las personas conciben los fenómenos que las afectan, y los reelaboró desde una perspectiva flexible y dinámica. A partir de sus trabajos, y sumando a autores como Denise Jodelet, Jean Claude Abric, Claudine Hertzlich, Rober Farr, entre otros; se conformó la Teoría de las Representaciones Sociales (TRS). Esta sostiene que cuando las personas interactúan y comparten conocimiento se van elaborando conceptualizaciones colectivas que ayudan a comprender y dominar el entorno y a dar sentido a la realidad. Se trata de conceptos, informaciones, creencias, opiniones y actitudes acerca de fenómenos, personas, situaciones, cosas, etc. que se organizan y se estructuran conformando un sistema de pensamiento social.

Los objetos de las representaciones sociales surgen de las experiencias relevantes sobre cuestiones de interés común, es decir de circunstancias que promueven la comunicación y el intercambio de información, y se presentan simbólicamente a través del lenguaje. La palabra tiene un rol primordial en su generación y circulación ya que no solo vehiculiza los contenidos sino que también los estructura y los carga de significados.

Por otra parte, estas representaciones son entendidas como el producto de una elaboración colectiva, es decir como su resultante final, pero además se refieren a su proceso de formación por medio del cual los contenidos, actitudes, saberes, etc. se ponen en relación con cierta expresión. La TRS explica que esta articulación entre una dimensión mental y una manifestación perceptible se produce a partir de dos mecanismos; el anclaje y la objetivación. El anclaje es un proceso en el que un nuevo elemento se incorpora en las categorías o imágenes preexistentes en el sistema de representaciones del grupo. Esto permite que algo o alguien pueda ser clasificado, nombrado y evaluado en relación con los casos que integran el grupo. Por ejemplo, al clasificar a un individuo como un héroe se lo vincula con un conjunto de conductas, hábitos, valores que expresan las expectativas del grupo acerca de lo que debe ser un héroe.

La objetivación es un proceso que tiene dos etapas, en la primera se retiene selectivamente parte de la nueva información, que luego se descontextualiza y finalmente se reúne en una nueva elaboración simbólica. De esta manera se sustituye un fenómeno o una idea por un objeto, ícono o metáfora que resulta cercano a la experiencia del grupo y que expresa algunas de sus características. Jodelet (1985) lo describe como un procedimiento que pone en imágenes las ideas abstractas.

Mediante estos procesos, los nuevos conocimientos se convierten en representación, y así el individuo y la sociedad se co-construyen. Es decir, las personas elaboran representaciones que conforman el pensamiento social, y al mismo tiempo este pensamiento social incide en la elaboración de las representaciones individuales. Esta dinámica es lo que permite que, a partir de la comunicación, se construya una realidad compartida o un sentido común compartido por todos los miembros del grupo formado por un conjunto de creencias, valoraciones, información, etc., que establecen qué es legítimo hacer y pensar.

El lenguaje, sostiene Moscovici, es el medio de elaboración de las representaciones sociales. La palabra, afirma, conquista y construye el mundo exterior al ser humano al darle un nombre a las cosas. Asimismo, actúa como intermediaria entre el ámbito personal del yo y el ámbito social del grupo de pertenencia, y tiene la capacidad de transmitir tanto informaciones como sen-

timientos. Esto le permite representar y evocar lo ausente y constituirse así en el principal soporte y vehículo de las representaciones.

Las investigaciones desarrolladas por la TRS analizan mayormente las expresiones del lenguaje hablado o escrito que se ponen en juego durante la comunicación. Para ello emplean diversos métodos como entrevistas, grupos focales, métodos asociativos, etc. con técnicas de análisis del discurso o el análisis de contenido. El objetivo es identificar y describir las representaciones a partir del análisis del lenguaje empleado por los sujetos. Pero también, aunque en menor medida, existen antecedentes donde se estudian materiales portadores de discursos sociales generados en circunstancias ajenas a la investigación, como publicidades (De Rosa, 2001) o libros (Uzzell y Blud, 1993), entre otros. En ellos se considera que las creaciones simbólicas de un grupo expresan las ideas, creencias, concepciones, hábitos, etc. que conforman el sentido común y que estructuran la red de sentidos que determinan la pertenencia y la identidad grupal. Por lo tanto, estas producciones, que participan y promueven procesos comunicativos de orden social contienen representaciones sociales compartidas por emisores y receptores, lo que garantiza que la comunicación entre ambos sea posible.

El lenguaje verbal no es el único medio empleado por las personas para transmitir informaciones, expresar sentimientos o definir la realidad. Como sostienen De Rosa y Farr (2001), las imágenes, los sonidos, las conductas, los ritos, etc., es decir todas las producciones simbólicas orientadas hacia la comunicación grupal lo hacen; por lo tanto, también están atravesadas por las representaciones sociales del grupo que las produce y las hace circular. Respecto de las imágenes visuales⁴ los autores señalan que estas pueden ser consideradas como una fuente que activa las representaciones sociales, como vehículo y como un producto de ellas. Estas tres características, que se presentan de manera interrelacionada abren la posibilidad de implementación de diferentes metodologías para su abordaje. Esto es evidente en los estudios realizados en el marco de la TRS que emplean imágenes como disparadores para realizar entrevistas o discusiones en grupos focales (Sen y Wagner 2005; O'Neill y Nicholson-Cole, 2009, entre otros), o bien los que solicitan a los entrevistados realizar dibujos o gráficos (De Alba González, 2010).

Las relaciones entre representaciones sociales y representaciones visuales, siguiendo con Moliner (2008), se desarrollan a partir de un proceso simbólico semejante al estudiado por Saussure respecto del lenguaje, y que Moscovici recupera en su definición de la representación como la relación entre

⁴ Se utiliza el término «imágenes visuales» para diferenciarlo del término «imagen», utilizado por la Psicología Social y la TRS en relación con las imágenes mentales.

figura y significado. A partir de esto Moliner sostiene que la producción y circulación de imágenes forman parte de un proceso comunicativo donde una expresión (imagen) se pone en relación con un contenido (representación social) y se articulan mediante un código compartido entre emisores y receptores. La base de este código es la semejanza entre ciertos aspectos del objeto de la representación y ciertos rasgos figurativos de la imagen, es decir entre lo percibido en la realidad y lo representado (Moliner, 1996). Además, el autor señala que para que se produzcan las asociaciones, y con ello la interpretación, la generación y la transmisión de representaciones, tiene que existir un trasfondo común conformado por conocimientos, experiencias previas, saberes y creencias compartidas que se adquieren a partir de la existencia de una cultura en común y la pertenencia a determinado grupo. Destaca que esta producción de sentido es comparable al pensamiento mítico donde cada término reenvía a otro. En este caso, una imagen visual (significante, expresión) remite a una imagen mental (significado, contenido) que se expresa mediante palabras (nuevo significante), que se asociará a un nuevo contenido. Del mismo modo, una palabra puede remitir a una imagen mental, que estará asociada a una imagen visual o percepción previa.

Este trabajo recoge estos aportes y propone el abordaje de las representaciones desde un campo construido a partir del objeto de estudio: el material audiovisual de carácter documental. Por lo tanto, esta investigación se inscribe dentro de los estudios sobre cine y audiovisual, y desde allí plantea la integración de los aportes de la TRS con un enfoque interdisciplinario,² que retoma lo planteado por De Rosa y Farr (2001) respecto de la contribución realizada por la TRS para analizar los significados sociales contenidos y activados por las imágenes.

Representaciones audiovisuales informativas y documentales

Las representaciones audiovisuales condensan realidades sociales, documentan situaciones, desencadenan recuerdos, captan aspectos sensibles, colaboran en la construcción de identidades y vehiculizan contenidos y emociones. Su producción y su lectura forman parte de prácticas simbólicas que se desarrollan en el espacio social, por lo tanto, están ligadas al momento histórico, a los valores, las creencias, los sistemas de percepción, de pensamiento y de valoración propios de cada contexto (Belting, 2007). Es decir que no

² Sobre perspectivas multidisciplinarias en investigaciones en ciencias sociales se trabajó con Wallerstein (2007) y Sotolongo Codina y Delgado Díaz (2006).

son reflejos ni copias de lo real, son elaboraciones que combinan elementos que pertenecen al mundo de las experiencias compartidas, e interpretaciones subjetivas, intenciones, sueños y deseos individuales y colectivos (Rojas Mix, 2006); y su comprensión no es un acto automático y natural, sino que se origina a partir de aprendizajes que las personas adquieren en el transcurso de su vida en sociedad. Esto es así incluso en el caso de las fotos y filmaciones que, a pesar de presentar un gran parecido con las percepciones directas y de ser generadas mediante un mecanismo técnico, son discursos visuales intencionados que dan cuenta de un particular modo de ver la realidad. Esto se puede apreciar en la elección de los temas, de los entrevistados, en el punto de vista, el encuadre, la composición, la edición, en los ángulos, en la selección de objetos, personas, espacios, en la utilización expresiva del color, de la luz, etc. El reconocimiento de las personas, lugares, objetos de una imagen no es producto solamente de la semejanza que presentan con lo real sino también de la capacidad de identificar el tipo de imagen, el medio por el cual fue generada y el contexto general donde esta inserta, es decir, quién la produce, con qué fines, con qué prácticas sociales se vinculan, etcétera.³

A diferencia de otras imágenes, los registros audiovisuales tienen la característica de presentar una relación particular con lo real que puede calificarse como indiciaria o indicativa, tomando el concepto de «índice» de Peirce (Dubois, 1986). Es decir que, debido al procedimiento técnico por el cual la luz imprime su marca en una película sensible, están obligadas a corresponderse con lo real. Por lo tanto, son la afirmación de una existencia, una constatación de que eso que se observa efectivamente sucedió (Barthes, 2006). Nichols (1997), por su parte, agrega que esta relación con lo real puede ser metafórica, como en el caso del cine de ficción donde las imágenes y sonidos operan en un plano separado pero semejante al mundo histórico; o metonímicas como en el cine documental, donde los sonidos e imágenes son una parte de la realidad que se extrae de un conjunto mayor. En el primer caso la imagen se percibe como un mundo propio creado por el filme, y en el segundo como un discurso que el filme elabora sobre el mundo de las experiencias compartidas.

El término «documental» en relación con el cine se emplea para describir los filmes que representan situaciones que tienen existencia en la realidad, y que combinan una mirada sensible a las problemáticas sociales y una

³ Como ejemplo de ello se pueden citar las investigaciones antropológicas de comienzos del siglo XX que señalaban las dificultades de las personas de las tribus que no conocían una fotografía por reconocer en ese soporte visual su propia imagen o la de personas y lugares conocidos (Rojas Mix, 2006).

preocupación estética. Desde este posicionamiento, entonces se construyen representaciones que son muy similares a las percepciones directas, y que presentan un punto de vista particular que es la interpretación de los fenómenos efectuada por el realizador, lo que permite un análisis del fenómeno, personaje, o tema que se aborda, y también del modo en que este es visto.

Para reconocer el tipo de filme y orientar la lectura, realizadores y espectadores se valen de marcas o huellas presentes en el material audiovisual que dejan ver de qué clase de discurso se trata. Por ejemplo, en cine de ficción los actores no miran directamente a la cámara, hay música que acompaña las escenas, hay una particular utilización del montaje en cuanto a la sucesión de planos que ayuda a comprender la continuidad de la historia (Burch, 2004) y una puesta en escena organizada a los fines de presentar la narración. Mientras que en el cine documental se emplean recursos como las entrevistas, el uso del archivo, las imágenes de observación, el predominio de la voz para llevar adelante argumentación, etc., que le indican al espectador que está frente a situaciones, temas, personajes, lugares, etc., que tienen existencia en el mundo histórico. Nichols (1997) describe y clasifica las estrategias empleadas para construir estos discursos y las llama «modalidades de representación». Estas son: la observación donde se toman registros intentando intervenir lo menos posible, las entrevistas o participaciones del realizador en las escenas, la utilización de la voz de un narrador para llevar adelante la argumentación junto con imágenes que prueban lo dicho, las reconstrucciones de los acontecimientos para que puedan ser filmados por la cámara, la inclusión de fragmentos poéticos donde se intenta transmitir emociones, o las reflexiones sobre el modo de construcción del discurso audiovisual.

La presencia de estas marcas que identifican el material y le dan coherencia permiten al espectador reconocer que se trata de un documental y que, por lo tanto, la historia presentada pertenece al mundo de las experiencias compartidas. Pero esto no garantiza su «veracidad». Es decir que las características del filme (si los registros son reconstrucciones o no lo son, si hubo intervención del realizador o no la hubo, etc.) no determinan que lo presentado sea cierto. Lo que promueve la creencia es la relación que el filme genera con las ideas y saberes previos de los espectadores, lo cual depende de los procesos subjetivos de cada lector en su interacción con el texto (Vilches, 1983).

En los inicios del cine, las imágenes documentales se presentaban a través de las actualidades y las películas de viajes (vistas). Eran fragmentos que registraban acontecimientos significativos como eventos deportivos, visitas oficiales

o hechos curiosos, y se acompañaban con intertítulos que brindaban información sobre los personajes, lugares, momentos, etc. En los años 30, la llegada del sonido permitió incorporar voces y con ello aparecieron los comentarios que, reemplazando a los textos, agregaron una estructura narrativa con argumentaciones más elaboradas. A partir de estos registros, y tomando ciertas características de la prensa, se fue gestando el noticiero cinematográfico como un formato audiovisual informativo. El noticiero televisivo recogió estos aportes y elaboró una modalidad propia de presentar la actualidad que se consolidó a medida que el medio se fue haciendo más masivo.

Los noticieros televisivos comparten con el cine documental el trabajo con imágenes audiovisuales tomadas de la realidad, y algunas de las formas de construcción del discurso (como la modalidad expositiva), pero se diferencian respecto del rol de cada uno y las condiciones de producción. El noticiero es un producto orientado a la información sobre temas del presente que encarna la voz institucional del canal emisor (y no del realizador como en el cine). Al ser generados por una empresa, el punto de vista desde el cual se presentan las noticias es el de las ideologías dominantes (Ferrés, 1996). Mientras que el cine, por su modo de producción, brinda la posibilidad de desarrollar reflexiones sobre las formas de construcción del discurso y los modos de asignar sentido a la realidad, con lo cual permite el surgimiento de voces disidentes.

Por otra parte, los temas elegidos, el uso del tiempo y la forma de presentar la información, están condicionados por las necesidades de la producción diaria y por el formato televisivo (la grilla de programación, las características del género, etc.) de modo que las exploraciones formales, las instancias de reflexión, la profundidad de los mensajes, tampoco encuentran el mismo espacio. Además del condicionamiento de los horarios, los cortes, modalidades y rutinas, las noticias —sostiene Tuchman (1983)— se generan a partir de marcos (*frames*) o modelos interpretativos compartidos por los realizadores y el público. Estos marcos surgen de las necesidades del trabajo periódico y sirven para organizar los contenidos, aportar un contexto y una valoración. Se trata de esquemas que dan cuenta de un modo institucional de mirar la realidad y que proponen una interpretación de los hechos y un modo de presentarla. Por ejemplo, una catástrofe puede presentarse desde varios marcos, como una tragedia inevitable, explicando sus causas y consecuencias, señalando los culpables, o describiendo las vivencias de las víctimas, entre otros (Noguera Vivo, 2006).

Así como el documental establece con la audiencia una relación de credibilidad sostenida por la actitud ética del realizador respecto de la realidad, el noticiero lo hace a partir de un «pacto comunicativo» (Vilches, 1989;

Casetti, 1988; Eco, 1987). A pesar de que en las últimas décadas estos límites han tendido a borrarse (Casetti, 1988), este acuerdo ayuda a diferenciar la información del entretenimiento y permite asignar roles y comportamientos a emisores y receptores, estableciendo las normas que regulan su relación, que en el noticiero está guiada por la comunicación de la actualidad y necesidad de informarse. Las marcas o huellas que aparecen en la superficie del producto (como la mirada a la cámara del conductor, los zócalos y textos sobreimpresos en la pantalla, las entrevistas, los móviles, etc.) indican a los espectadores que se trata de un género informativo y promueven así una actitud orientada a la creencia en el discurso.

Estos recursos comunicativos se organizan a partir de la utilización de la modalidad expositiva (Nichols, 1997) que se caracteriza por la preeminencia de la palabra por sobre la imagen para llevar adelante la argumentación (mediante la voz off o del presentador), y por una tendencia hacia la generalización, eliminando referencias al proceso de construcción de sentidos y presentando las conclusiones como certezas incuestionables.

Para Verón (1983, 1987) la operación fundamental que caracteriza un discurso televisivo no ficcional es la mirada a la cámara del presentador. Al mirar a los ojos a la audiencia, el conductor del noticiero establece un vínculo de identificación, apela a cada uno de los televidentes y establece las bases del proceso comunicativo que puede ir desde la distancia calculada (por ejemplo, al leer las noticias) promoviendo la credibilidad por apariencia de objetividad, a la empatía al ponerse en el lugar de la audiencia, preguntando y comentando como lo haría una persona no especialista o un ciudadano común.

Por otra parte, el presentador con su mirada habilita espacios, cede la palabra, anticipa situaciones de transición o articulación (como cuando introduce o despide a los móviles en vivo) de modo que lo que él ve es lo mismo que ve el público. Esto refuerza el mecanismo de identificación (lo real para él es real para la audiencia) y así se establece una presunción implícita sobre lo que es real de la actualidad y sobre la manera de hablar de ella.

Otra característica de los productos informativos televisivos es la presencia de registros audiovisuales tomados en el lugar de los acontecimientos y las transmisiones en directo. Carlón (2006) sostiene que el espectador se identifica con la mirada de la cámara a partir del conocimiento que tiene del funcionamiento del directo como dispositivo diferente del grabado. Por lo tanto, cuando sabe que la emisión es en vivo (a partir de la inclusión de leyendas en la pantalla y de su información previa respecto del evento), «se posiciona en un régimen de creencia muy distinto del cinematográfico, adjudicándole a esa representación este singular carácter real» (2006:82).

Esto, sumado al poder referencial de las imágenes, es decir a su semejanza con las percepciones directas y a su utilización como prueba documental, colabora en la construcción de la credibilidad.

Relación entre las representaciones sociales y géneros documentales

Los géneros informativos y documentales son de interés para el estudio de las representaciones sociales porque dan cuenta del modo en que construyen los sentidos de la realidad. Ambos elaboran representaciones audiovisuales sobre asuntos y temas que forman parte de las experiencias compartidas. Además, en ellas se expresan distintos tipos de creencias, actitudes, ideas, concepciones, etc., algunas comunes a todo el conjunto social, otras propias de grupos específicos, y otras producidas en torno de conflictos o controversias (Moscovici, 1988). Las primeras son lo que Moscovici llama «representaciones sociales hegemónicas» y dan cuenta de posicionamientos básicos que atraviesan a toda la sociedad (como por ejemplo el valor de la vida); las segundas son las «representaciones sociales emancipadas» que expresan miradas sectoriales (por ejemplo, las elaboradas por grupos de profesionales, o habitantes de una región); las terceras son las «representaciones sociales polémicas», que surgen en el marco de disputas o controversias (por ejemplo las representaciones sociales de la industria en el marco de los conflictos ambientales). Por lo tanto, estas representaciones, si bien dan cuenta de miradas compartidas sobre la realidad, también ponen en evidencia la existencia de visiones contrastantes y contrapuestas.

Los géneros informativos y documentales interactúan con estos tipos de representaciones constituyéndose en canales de expresión de los discursos hegemónicos y también de los discursos disidentes que logran acceder a los medios de comunicación. Por ejemplo, los documentales etnográficos clásicos que registran partes de la vida de un grupo social se plantean desde un punto de vista exterior a los fenómenos y expresan generalmente la visión hegemónica que los realizadores o medios de comunicación tienen de otras personas o situaciones ajenas. Un caso diferente son los proyectos de comunicación comunitaria que además de contar situaciones propias del grupo incluyen la participación de las personas involucradas en las instancias previas y posteriores al registro permitiéndoles así decidir sobre las representaciones de sí mismos. Tanto en uno como en otro caso, estos ejemplos demuestran que el acto de representar o tomar la palabra (o la cámara) y poner en escena representaciones de la realidad es una acción política que

colabora en la construcción de la identidad grupal y que está mediada por la capacidad de acceso material y simbólico a los medios de expresión.

El cine y la televisión, ya sean producciones realizadas desde los medios de comunicación o por fuera de ellos, son espacios de trabajo colectivo en los que participan varios especialistas, periodistas, camarógrafos, sonidistas, editores, etc. que accionan en función de una idea u objetivo común. Los aportes individuales (por ejemplo, al determinar cierto encuadre o buscar determinado efecto, al seleccionar fragmentos, al enfatizar ciertos aspectos por sobre otros, etc.) quedan incluidos dentro de este planteo general, que, en el caso del noticiero, se relaciona con las características del formato televisivo, del género informativo y la línea editorial (Verón, 1987); y en el caso del cine se relaciona con las búsquedas, las intenciones y el posicionamiento del director o del grupo de realizadores y con las modalidades de representación empleadas (Nichols, 1997).

El documental pone en escena una mirada sobre la realidad que es compartida con los espectadores, lo que promueve la aceptación como cierto de sus relatos. Así como los espectadores de los filmes de ficción establecen un vínculo de identificación con los personajes y con la historia, la audiencia de los géneros informativos se involucra con el documental a partir de la credibilidad de sus argumentos. Para ello, los realizadores apelan al uso de marcas que permiten identificar el material como un discurso sobre lo real. En este proceso intervienen factores exteriores al producto audiovisual como las motivaciones y necesidades de emisores y receptores y el contexto de emisión y recepción. El horario, la sala, el circuito de exhibición, etc. brindan información al espectador, crean expectativas y lo preparan para cierto tipo de experiencia tendiente a promover una lectura basada en la creencia de que los hechos presentados son parte de la realidad.

El reconocimiento de un audiovisual como un producto informativo no implica su aceptación como verdadero. Los espectadores toman las representaciones documentales y las ponen en relación con sus propias creencias, opiniones, saberes, etc. Si hay cercanía o puntos de contacto entre ambos, el discurso es considerado cierto; si no, es rechazado. Es decir que la creencia no es una propiedad del texto audiovisual, sino que es una actitud del lector que se genera a partir de la interacción con el producto; y se establece cuando las representaciones que propone son similares a las conceptualizaciones particulares de cada persona (Verón, 1987).

Para lograr la adhesión, desde los medios se construyen las representaciones audiovisuales tomando en cuenta los conocimientos y puntos de vista de los potenciales espectadores o destinatarios. Además, para reforzar la credibilidad, presentan una imagen de sí mismos que ayuda a legitimar su pala-

bra, ya sea destacando la posesión de conocimientos, o presentándose como voceros de la audiencia, o como realizadores independientes, o como emisores oficiales, etc. Así, construyen un lugar específico de sí mismos y de los destinatarios, que pueden ser quienes no creen en los medios, quienes adhieren al discurso oficial, los miembros de determinada comunidad, etcétera.

Cuando un discurso es aceptado como cierto, es comentado, replicado, expandido y puesto en circulación a través de la interacción social, en la charla cotidiana y también a través del comportamiento y las actitudes de las personas. De este modo las representaciones audiovisuales de los documentales toman una dimensión social. Al ser admitidas como verdaderas, traspasan la superficie fílmica e impactan en la consciencia de las personas que las incorporan, las comparten, las divulgan, convirtiéndose así en representaciones sociales.

Una propuesta de «lectura» de las imágenes

En las producciones culturales, así como en todas las manifestaciones simbólicas, se materializan ideas, creencias, concepciones y hábitos de la comunidad que las produce. Este trabajo analiza filmes documentales y noticieros televisivos realizados en la ciudad de Santa Fe en relación con la inundación del año 2003 con el objetivo de identificar las conceptualizaciones que la sociedad santafesina tenía respecto del fenómeno de las crecientes de los ríos y las inundaciones, entendiendo que las imágenes condensan realidades sociales y captan aspectos de los hechos que los testimonios o los documentos escritos no alcanzan a revelar, como ciertas dimensiones afectivas y valorativas puestas en juego (Rojas Mix, 2006).

Para estudiar los modos en que se establece el vínculo entre representaciones audiovisuales y representaciones sociales, se toman los aportes de la TRS, desarrollada anteriormente, y la Teoría de los Discursos Sociales (TDS) de Eliseo Verón.⁴ Ambos planteamientos son puestos en relación a partir de reconocer que comparten el interés por explicar el vínculo entre procesos simbólico y conocimiento social empleando un modelo ternario en el cual la relación sujeto–objeto es una vía de dos direcciones, es decir que se influyen mutuamente. Las diferencias entre estas dos teorías están en el objeto de estudio, mientras que la TRS analiza los grupos sociales, la sociosemiótica estudia los productos, en particular los generados desde los medios de comunicación.

⁴ Se toman como antecedentes los trabajos de Lloyd y Duveen (2003) y Raudsepp (2005) que recuperan e integran los aportes de la semiótica y la TRS.

Como se explicó anteriormente, la TRS sostiene que el conocimiento, como saber abstracto, se transforma en una representación específica a partir de los mecanismos de anclaje (la inclusión del nuevo contenido dentro de categorías existentes, es decir la categorización) y objetivación (la selección de información, su descontextualización y reelaboración en una figura, imagen o tropo por medio de la cual la imagen pasa a ocupar el lugar del concepto portador de nuevos contenidos). El presente trabajo plantea un recorrido inverso del proceso de objetivación; partiendo del análisis de la imagen, se propone identificar las ideas, creencias y concepciones que encarna. Para ello se utilizan las herramientas conceptuales de la TDS. Esta teoría considera que toda producción de sentido es social, y que todo fenómeno social es una producción de sentido que se manifiesta en discursos en los cuales es posible observar marcas o huellas dejadas por el contexto ya sea respecto de las condiciones de producción como de recepción o reconocimiento. Las primeras son las restricciones e influencias que el entorno produce sobre el discurso (por ejemplo, en el caso de los audiovisuales, el equipo técnico disponible, o las tendencias del momento). Las segundas son las marcas que dan cuenta cómo un discurso es recibido, por ejemplo las propias del género informativo.

A partir de ello se afirma que analizando los discursos es posible reconstruir los procesos por los cuales determinadas configuraciones materiales (por ejemplo, los noticieros y documentales) mediante la acción de las operaciones discursivas (como la definición de un hecho, su descripción, comparación, puesta en relación, contextualización, etc.) se vinculan con ciertas dimensiones significantes. Es decir que estudiando los modos de construcción de un filme, de un programa de tv es posible comprender cómo estos adquieren significación y cómo esta significación se instaura en el contexto social.

En cuanto a la teoría de la enunciación, Verón plantea que los discursos funcionan en dos niveles, en el plano del enunciado (qué se dice, contenido del texto) y el plano de la enunciación (cómo se dice, modalidades y acto del decir). En este último es posible identificar las imágenes que el enunciador como entidad discursiva construye de sí mismo, del destinatario previsto, y del tipo de vínculo que prevé que se establezca entre ambos. Esto implica que en la construcción del producto audiovisual se plasma un modelo de relación comunicativa, del tipo de lectura que se propone y de los sujetos que participan de la misma. La descripción de un acontecimiento, el uso de un tono de voz, de una tipografía, la selección de una imagen, de un encuadre, etc., todo ello expone una manera particular de aproximarse a los hechos, da cuenta del lugar en el que se posiciona el enunciador (como un

observador distante, como un partícipe, o como un experto), y del lugar que le asigna al destinatario (como un espectador no comprometido, como un colega, como alguien a quien instruir).

Este trabajo recupera estos planteos de Verón e indaga en los enunciados y las formas de enunciación que se desarrollaron en los audiovisuales de la inundación de 2003. Para analizar el plano del enunciado se toman como referencia tres conceptos extraídos de la bibliografía especializada en desastres que responden a las tres fases por las que atraviesan las comunidades que enfrentan catástrofes naturales: exposición, recuperación y reconstrucción. La exposición se refiere al contacto con el evento destructivo, en el caso de la inundación es el momento del ingreso del agua en la ciudad. La recuperación es el restablecimiento de las condiciones básicas de la vida inmediatamente después de la catástrofe, en este caso se refiere a la vida de las personas fuera del hogar (en centros de evacuados, sobre los techos de sus viviendas, en casas de familiares, etc.). La reconstrucción es el proceso de recuperación de las condiciones económicas y sociales anteriores.

Esta periodización general es aplicable a todo tipo de desastres y se utiliza para organizar las tareas de atención a las poblaciones afectadas y para el estudio de la reducción de daños. Es decir que son categorías propias del abordaje del desastre en términos físicos y sociales, y están orientadas a coordinar la intervención directa. Para ponerlas en relación con los objetivos de este trabajo y el material de análisis, se trabajó con tres conceptos equivalentes, que tienen desarrollos teóricos en el campo de las ciencias sociales, como: la «definición de situación» propuesto por el interaccionismo simbólico (Goffman, 1981, 2006); el «espacio intermedio» de Reguillo (2005), y las «memorias» (Jelin, 2002; Pollak, 1989).⁵ La definición de situación es un término que refiere a interpretación de la realidad que realizan las personas al momento de establecer relaciones con el mundo, de actuar y de comunicarse con otros. Goffman sostiene que en la comprensión de las circunstancias en la que un sujeto se encuentra entran en juego los significados aprendidos a partir de la vida en sociedad, las imágenes que cada uno tiene de sí mismo y de los demás, y las expectativas y propósitos que guían la interacción. Por lo tanto, no es la realidad la que motiva el comportamiento de las personas sino sus interpretaciones de la realidad que son originadas en el marco

⁵ Estos conceptos surgieron a partir de la visualización del material audiovisual, de la lectura de informes, de los testimonios de las víctimas, voluntarios y otras personas involucradas, de las experiencias personales y de la participación en el Proyecto de Extensión «Reconstruyendo memorias de la inundación santafesina: rescate y registro fílmico de narraciones orales» (Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL, convocatoria 2010).

de cultura. Este concepto es relevante para el análisis de las imágenes documentales de la inundación de 2003 porque permite estudiar los cambios en el modo en que el fenómeno fue concebido, desde ser una inundación por lluvias o producto de la creciente de los ríos en el inicio del evento se pasó a entenderlo como una tragedia y finalmente como una catástrofe política.

Tras la irrupción de un desastre y la ruptura de la cotidianeidad, se instala un estado de intervalo o de espera hasta tanto poder reconstruir la situación que Reguillo (2005) llama espacio intermedio. Más que como una etapa, la autora lo entiende como un proceso de fluctuación, tensión y negociación de las personas con las instituciones, que, manejado adecuadamente, sostiene, permite el surgimiento de nuevas posibilidades que pueden aprovecharse para el mejoramiento de la situación anterior. El espacio intermedio es entonces un momento de tensión entre el deseo (imposible) de regresar al pasado y lo que se está experimentado en el presente. En el caso de los documentales analizados esto se manifiesta en las distintas formas en que se desarrolló la vida cotidiana de las personas afectadas y en el manejo de situaciones extremas que implicaron una ruptura de los saberes considerados naturales y evidentes, como por ejemplo la evacuación de los hospitales, la militarización de las calles, los problemas sanitarios, la remoción de grandes cantidades de basura, etcétera.

Las memorias —sostiene Jelin (2002)— son las irrupciones de un pasado que regresa porque no puede permanecer en el olvido. Los recuerdos ocupan el lugar del evento acontecido y funcionan como representaciones, como construcciones simbólicas que reemplazan la situación que demanda resolución. Se mencionan en plural porque son elaboraciones que dan cuenta de distintos posicionamientos respecto del pasado sujetos a cambios en función del momento y el lugar desde donde se recuerda.

La reconstrucción de la ciudad (de las viviendas, los edificios públicos, las infraestructuras) y de los lazos sociales entre los ciudadanos y los dirigentes políticos tras la catástrofe de 2003 estuvo atravesada por el pedido de memoria de las agrupaciones de personas afectadas. Por lo tanto, este concepto es relevante porque permite analizar cómo la sociedad fue modificando el modo de recordar y considerar estos eventos; y ayuda a explicar cómo se gestaron los vínculos entre las representaciones sociales y las memorias colectivas, entendiendo que ambas se construyen mutuamente.

Para analizar la enunciación en los filmes documentales se tomaron las «modalidades de representación» de Nichols (1997) (expositiva, de observación, interactiva, reflexiva, performativa y poética) que son esquemas básicos de organización de los audiovisuales que siguen ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Generalmente es una la que prevalece y se pueden emplear

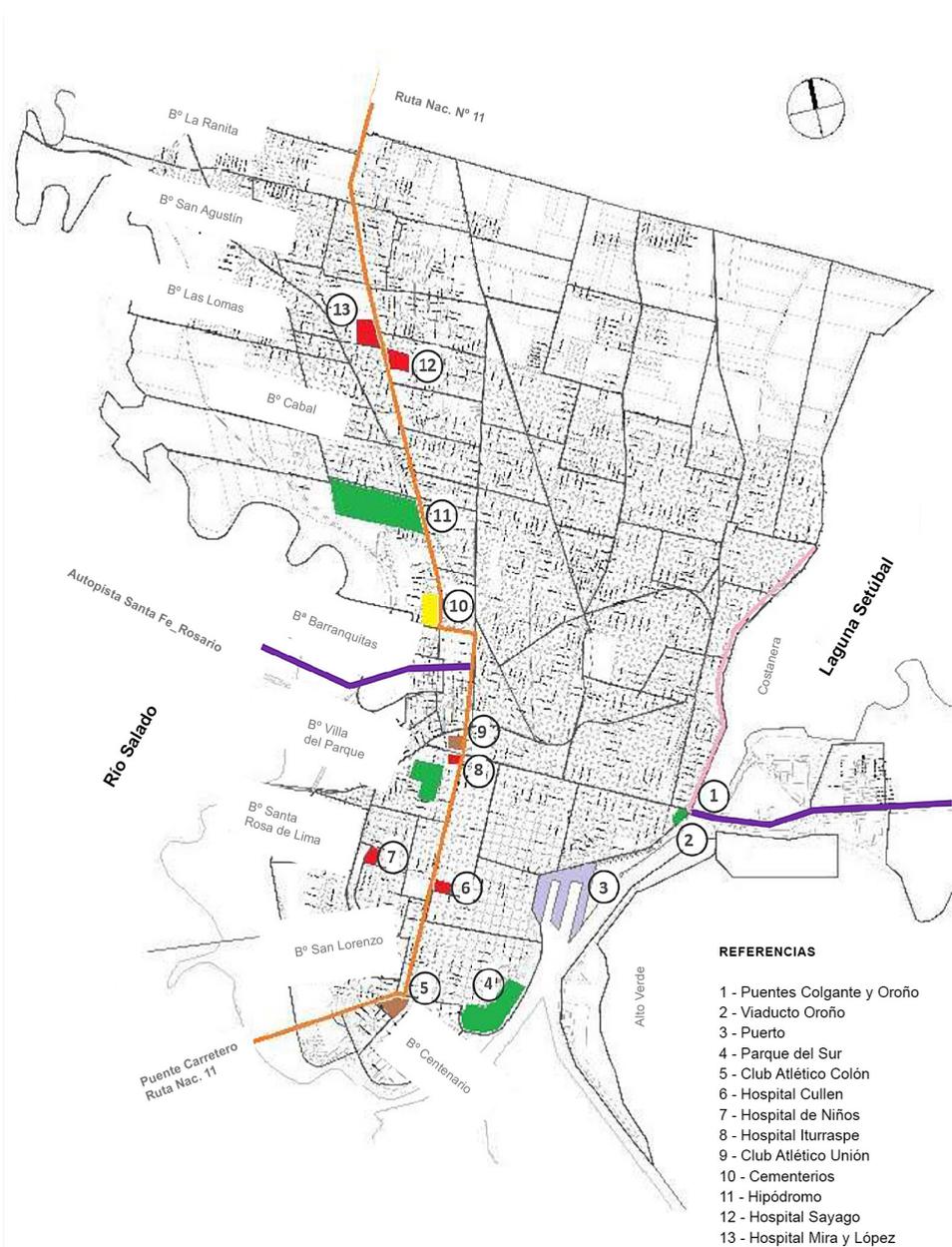
en forma combinada. Cada una de ellas da cuenta de una forma distinta de posicionarse frente a la realidad y frente al destinatario. Por ejemplo, en los filmes expositivos el realizador encarnado por la voz en off es poseedor de un saber que trasmite a quienes no lo tienen, a diferencia de los interactivos en los que el director suele aparecer en la pantalla y arriba al conocimiento a partir de los diálogos y las interacciones con los protagonistas, o los poéticos en los cuales las emociones que el filme genera son una puerta de acceso al conocimiento del mundo desde una dimensión sensible.

La modalidad expositiva también es empleada para analizar los informativos ya que es la modalidad característica de estos programas. A ella se le suman dos categorías de análisis surgidas de la observación del material que son: la evidencia y la empatía. Durante la crisis de 2003 el vínculo que los noticieros santafesinos entablaron con la audiencia se construyó a partir de estas dos estrategias: una enfocada en la documentación de los hechos como pruebas de lo sucedido; y la otra orientada a canalizar la conmoción producida en la comunidad. Ambas ayudaron a reflexionar sobre cómo estos discursos se instauraron como relatos verídicos, y cómo se pusieron en relación con las representaciones sociales existentes.

2. Las inundaciones en Santa Fe

Historias de las inundaciones

En 1573 Juan de Garay fundó la ciudad de Santa Fe en el paraje que hoy se conoce como Santa Fe La Vieja. Debido a las reiteradas inundaciones y a los ataques de los indios, en 1660 la ciudad se trasladó 80 kilómetros al sur, a su actual emplazamiento entre el río Salado limitando al oeste y el río Santa Fe y la laguna Setúbal al este. Su origen estuvo vinculado a la necesidad de contar con un puerto intermedio entre Buenos Aires y Asunción, por lo tanto, la proximidad con el río Paraná fue la razón principal de su existencia y localización. Durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX el rol de ciudad–puerto fue reforzado por la participación de la región en el modelo agroexportador, convirtiéndose en el punto de embarque de la producción agropecuaria del centro norte provincial. A partir de esto, la imagen de la ribera urbana en el borde este se fue configurando, por un lado, como un espacio productivo y de transporte con la construcción del puerto; y por el otro como un espacio recreativo con la avenida Costanera y el Parque Oroño. En 1928 el Puente Colgante terminó de armar este sector urbano en contacto con la naturaleza que, destacando sus valores paisajísticos, promovió la ubicación de viviendas de los sectores altos (Collado y Bertuzzi, 1995).



Fuente: elaboración propia sobre plano de la Municipalidad de Santa Fe. Secretaría de Planeamiento y Patrimonio Cultural (2007).

Figura 1. Plano de la ciudad de Santa Fe. Elementos urbanos del borde este y oeste



Fuente: Banco de imágenes Florian Paucke. Archivo General de la Provincia de Santa Fe.

Figura 2. Parque Oroño (hoy demolido) y Puente Colgante (1928)

Las actividades como el cementerio, las casas de aislamiento (luego hospitales), los basurales, los asentamientos de las familias más pobres, etc. se fueron relegando al oeste de la ciudad, contra el río Salado. El primer desarrollo urbano del oeste fue impulsado por la estación del Ferrocarril B. Mitre (1889) y por los terraplenes de las vías que servían de resguardo contra las crecidas del río. A fines de la década de 1920, la construcción del Parque Garay, el Mercado de Abasto y la instalación de pequeñas industrias, promovieron el crecimiento del sector más allá del tendido ferroviario, lo cual hizo necesaria la construcción de una defensa hídrica: el terraplén Irigoyen, la primera medida estructural de protección contra las inundaciones en la ciudad de Santa Fe (Collado y Bertuzzi, 1995).

La compleja relación de la ciudad con los ríos, y con sus ritmos de crecientes y bajantes, comenzó desde el momento de su fundación. La presencia de la vía fluvial fue el motivo de su creación y, al mismo tiempo, una de sus principales amenazas. La primera creciente de la que se tienen registros documentales en su actual emplazamiento fue la del río Salado en 1886. El agua inutilizó el puente Mihura que comunicaba Santa Fe con la ciudad de Esperanza, pero no ocasionó daños mayores en el área urbana. La primera inundación documentada de la ciudad fue la de 1905. Esta creciente proveniente del río Paraná afectó a la zona circundante a la plaza España, la estación de trenes en calle Belgrano, la zona cercana al puerto y parte del centro

comercial. En 1914 una nueva creciente del Salado, sumada a lluvias extraordinarias, provocó inundaciones en el área urbana y problemas en la infraestructura ferroviaria. El agua cubrió una superficie similar a la de 2003 con la diferencia de que entonces la extensión de la ciudad era mucho menor y no había construcciones sobre el valle de inundación del río. En 1929 los altos niveles del Paraná y del Salado inundaron las riberas este y oeste.

Después de la construcción del terraplén Irigoyen en 1939 el río Salado tuvo un período seco, lo que hizo que las inundaciones en el borde oeste no volvieran a preocupar hasta 1973, cuando una nueva crecida destruyó el puente de la autopista Santa Fe–Rosario y anegó los barrios del noroeste que estaban por fuera de la protección del terraplén.

En 1966 una creciente del Paraná destruyó el Parque Oroño, ubicado al sur del acceso a la ciudad desde el Puente Colgante y afectó a la avenida Costanera y la zona próxima a la Plaza España. La de 1983 cubrió los mismos sectores, pero con mayor extensión y mayor impacto: provocó la caída de una torre del Puente Colgante, rompió parte de la avenida Costanera y cortó la ruta que comunicaba a la ciudad con la provincia de Entre Ríos a través del Túnel Subfluvial, entre otras.

La destrucción provocada por esta creciente y el desarrollo de la urbanización hacia el este de la laguna Setúbal puso en evidencia la necesidad de contar con un sistema de protección hídrica para estas localidades. Durante la década de 1990 se consolidó y se extendió el sistema de terraplenes de defensa existente en esta zona evitando así los daños del agua en los sectores defendidos. Asimismo, los tradicionales anegamientos en el área urbana fueron controlados por anillos hidráulicos.

En síntesis, se puede afirmar que entre 1939, que se construyó el terraplén Irigoyen en el borde oeste, hasta 2003, los sectores que usualmente se inundaban eran:

- la zona de la Costa: Alto Verde, La Guardia, Colastiné, Rincón y Arroyo Leyes.
- los bordes urbanos: la avenida Costanera y los barrios populares del oeste y del sur (Barranquitas, Villa del Parque, Centenario).
- las áreas de cotas bajas: Plaza España, la actual estación terminal de colectivos (exestación del Ferrocarril), el puerto y el Parque Alberdi.

Figura 3. Cuadro síntesis de los efectos de las principales inundaciones del río Salado y Paraná 1886–1998

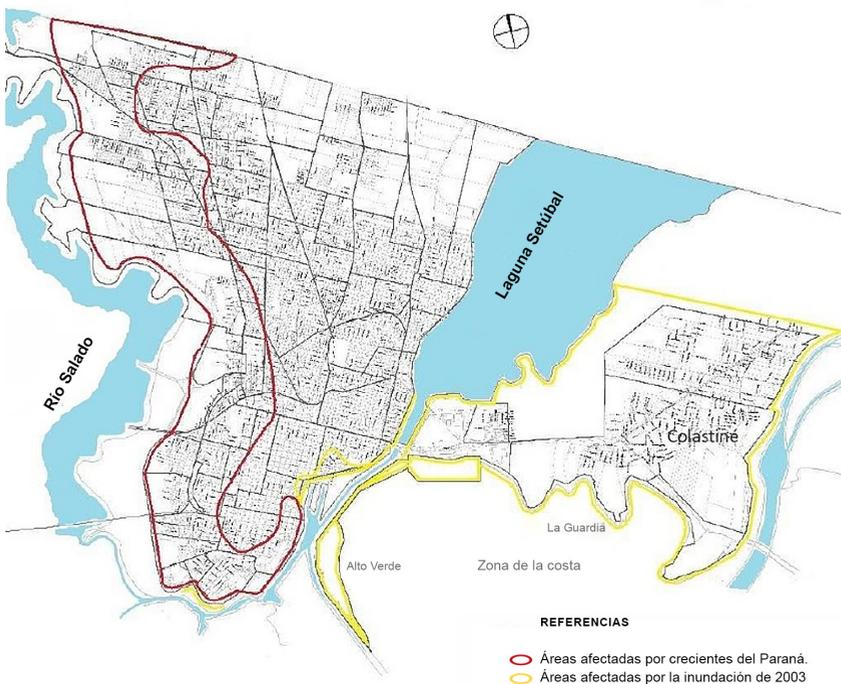
1886		Puente Miñura sobre el camino viejo a Esperanza destruido.
1905	Áreas urbanas: plaza España, plaza Alberdi, Estación de FF.CC. (FCPSF) en calle Belgrano y parte de centro comercial. Localidades vecinas: zona de la Costa.	
1914		Áreas urbanas: barrios del oeste (Villa del Parque y Barranquitas) y del sur (Centenario). Localidades vecinas: Recreo, Candiotti, Monte Vera y Santo Tomé. Infraestructura: puentes ferroviarios.
1929		Áreas urbanas: barrios del oeste (Villa del Parque y Barranquitas), Parque Garay, Maestranza Municipal y Cementerio.
1966	Áreas urbanas: Plaza España, Parque Oroño, avenida Costanera. Localidades vecinas: zona de la Costa.	
1973		Áreas urbanas: barrios del oeste (Villa del Parque y Barranquitas). Infraestructura: puente de la autopista Santa Fe - Rosario.
1983	Áreas urbanas: zona Plaza España, avenida Costanera. Localidades vecinas: zona de la Costa. Infraestructura: antena oeste del Puente Colgante y dos puentes aliviadores de la Ruta 168.	
1992	Áreas urbanas: barrios del noreste (Chaco Chico). Localidades vecinas: La Guardia, Colastiné, Alto Verde.	
1998	Áreas urbanas: área central controlada con anillos hidráulicos. Localidades vecinas: zona de la Costa fuera de las defensas.	

Fuente: Pais (2008) y Vittori (1999).

Por lo tanto, durante los 60 años previos a lo ocurrido en 2003, la inundación en Santa Fe fue considerada como un fenómeno mayormente suburbano y vinculado con el río Paraná, que en la ciudad afectaba a espacios públicos ubicados en la Costa o próximos al río, como parques, plazas, avenida Costanera, puerto, etc. Las viviendas anegadas eran principalmente las que se asentaban en localidades de la Costa y en barrios de cotas bajas ubicados en la periferia urbana.

Espacios y sectores sociales afectados

Entre el territorio donde se asienta la ciudad de Santa Fe y el río Paraná existe una zona de islas y bañados en la cual se ubican las localidades de Arroyo Leyes, San José del Rincón, Colastiné, La Guardia y Alto Verde, que en este trabajo se llamará «zona de la Costa». Este sector estuvo vinculado a



Fuente: elaboración personal sobre plano base de la Municipalidad de Santa Fe.

Figura 4. Plano de las zonas afectadas por las crecientes del Paraná (1966 y 1983) y por la creciete del río Saldo en 2003

la ciudad de Santa Fe desde sus orígenes. San José del Rincón se consolidó como poblado tras el traslado de la ciudad a su nuevo emplazamiento en 1660. Durante el siglo XIX el establecimiento del puerto sobre el río Colastiné y de las líneas férreas que transportaban la producción agropecuaria transformaron la zona en un área vinculada a la producción. Esta característica se mantuvo hasta que el nuevo puerto ubicado en la ciudad de Santa Fe, e inaugurado en 1911, concentró toda la actividad ferroporitaria. Después de la década de 1940 se inició un proceso de transformación del sector favorecido por la construcción y consolidación de las rutas a Rincón y Colastiné (Bertuzzi, 2009). Entonces comenzaron a establecerse viviendas de fines de semana, y se fue reuniendo en Rincón una comunidad de artistas que eligieron este ámbito como el sitio apropiado para desarrollar su vida y su producción.

La Guardia nació a comienzos del siglo XIX como puesto militar creado por Estanislao López con el objetivo de contar con un fortín de defensa. Luego, la actividad portuaria mantuvo la vida del pequeño poblado, que, en las primeras décadas del siglo XX, se consolidó con la instalación de una fábrica de cerámica.

Alto Verde se formó a comienzos del siglo XX con las viviendas de los obreros que trabajaban en la construcción del nuevo puerto de Santa Fe. El sitio fue elegido por su cercanía, ya que se ubica al otro lado del río, y por la altura de sus terrenos producto del depósito del suelo extraído del dragado y la rectificación de los canales circundantes. Diversas situaciones, como el aislamiento respecto de la ciudad (está en la otra margen del río Santa Fe y se accede por medio de dos puentes), la propiedad fiscal de los terrenos, el asentamiento espontáneo y sin planificación de familias que no podían acceder a terrenos urbanos, entre otras, fueron configurando a Alto Verde como un área marginal asociada a la pobreza y en algunos casos al delito (Mines, 2014).

Las inundaciones de la última mitad del siglo XX (1966, 1977, 1983, 1992 y 1998) afectaron a todas estas localidades de la zona de la Costa. La que mayor impacto tuvo fue sin duda la de 1983, que dejó toda la zona bajo las aguas, derribó puentes, aisló la región y obligó a evacuar a miles de personas. Tras la conmoción social y los daños producidos, la sociedad y el Estado fueron asumiendo la necesidad de abordar la defensa de las áreas costeras urbanizadas de forma más integral. Hasta el momento la forma tradicional de contención de las aguas había sido la construcción de terraplenes a lo largo de los cursos de agua y protegiendo a las urbanizaciones. En principio, estas eran iniciativas vecinales o comunales llevadas adelante con la colaboración y el trabajo de los habitantes de la zona y estaban orientadas a con-

tener el ingreso del agua en un barrio o un sector específico. Entre 1993 y 1996, el gobierno provincial con fondos provenientes de organismos de créditos internacionales construyó un sistema de anillos defensivos diseñados que, además del talud, contaban con un diseño específico para reducir la erosión y con bombas extractoras para evacuar el agua de lluvias (Wolansky *et al.*, 2002). Estas obras soportaron exitosamente la creciente de 1998, y con ello promovieron la urbanización y la llegada de población permanente a las localidades. La cercanía con la ciudad de Santa Fe, sumada a la posibilidad de acceder a terrenos amplios, arbolados y en contacto con la naturaleza, atrajo a numerosas familias de sectores medios y fomentó la construcción de barrios cerrados y clubes de campo a lo largo del corredor de la Ruta Provincial 1. Así, la fisonomía de la zona fue cambiando, dejando atrás actividades como la horticultura, para dar paso a emprendimientos inmobiliarios y recreativos. Mientras tanto, las localidades más cercanas a la ciudad de Santa Fe, como La Guardia y Alto Verde, no sufrieron este recambio y siguen manteniendo un núcleo de población originaria cuyo modo de vida sigue estando ligado al ambiente natural, al trabajo de subsistencia y la relación estrecha con el río.

Para caracterizar a la población originaria de la zona de la Costa (es decir, quienes sufrían reiteradamente las inundaciones previo a la construcción de las defensas), se tomaron los censos de 1960, 1970, 1980 y 1991 (datos del Instituto Provincial de Estadística y Censos de la Provincia de Santa Fe). Los datos muestran cómo desde 1960 en la zona fueron aumentando: el porcentaje de población respecto del total de habitantes de Santa Fe, la cantidad de población urbana por sobre la población rural y la densidad poblacional. La información del censo de 1991, que presenta a localidad de Rincón separada de Santa Fe, permite comparar además la situación socioeconómica. Mientras que en la ciudad de Santa Fe el porcentaje de población con necesidades básicas insatisfechas era de 13,7 %, en Rincón era de 39 %. En el censo de 2001 este valor bajó al 19 %, lo que puede vincularse con el arribo de nuevos habitantes provenientes de sectores medios. Entonces es posible afirmar que, en términos generales, hasta los años 90 los inundados de la zona de la Costa eran mayormente población de escasos recursos y cuyo modo de vida estaba vinculado al ambiente rural o suburbano. Esta caracterización es ampliada en el trabajo de Rodil (1994) en el que la autora entrevistó a adultos mayores provenientes de familias que por generaciones vivieron en la región. Algunos de ellos eran analfabetos, otros con la educación primaria incompleta; y sus principales ocupaciones (y las de sus padres y familiares) eran las tareas agropecuarias, las relacionadas con el transporte fluvial, en el caso de las mujeres, el servicio doméstico en la ciudad de Santa Fe. Respecto de la tenencia de la

tierra las situaciones variaban, algunos eran propietarios (por compraventa o por herencia) y otros ocupaban terrenos de propiedad privada. En coincidencia con lo desarrollado anteriormente, estos testimonios permiten caracterizar a esta población como perteneciente a los sectores bajos y con hábitos de vida suburbanos en cuanto a la apropiación de los espacios abiertos, la vida al aire libre, el trabajo de la tierra, las prácticas de caza y pesca, el uso del transporte fluvial, la cría de animales, etc. Respecto de las relaciones con Santa Fe, estas personas reconocían ciertas dependencias funcionales como ir a trabajar, asistir a la escuela, bautizar a los niños, vacunarlos, etc., pero a la vez veían a la ciudad como un lugar de vicios y enfermedades, al cual les resultaba muy difícil adaptarse desde un punto de vista social y espacial. Otro aspecto para destacar es el fuerte vínculo que establecían con el espacio costero, y que se expresa en la idea de desarraigo. La señora Venera Ramos lo manifestaba de este modo:

A lo único que le tiene miedo la gente es a que nos saquen por el agua y no nos dejen volver. Porque este lugar s'inunda, ¿sabe? S'inunda fiero. Pero que lo saquen de su lugar es lo peor que le puede pasar a uno. (1994:77)

Como explica el arquitecto Carli (2007:22) en su trabajo sobre las viviendas del Litoral, «el poblador de esta región es un ser extraordinariamente consustanciado con su paisaje», tal como esta cita lo revela. Y, reflexionando sobre esta relación del hombre con el ambiente natural, agrega que no debe olvidarse que «esta zona de islas comienza a una distancia no mayor de 500 metros del despacho del gobernador de la provincia» (2007:22). Es decir que, para los habitantes del Litoral, la Costa (natural y agreste) y la ciudad (artificial y civilizada) son realidades geográficamente muy cercanas pero simbólicamente muy lejanas.

Memorias de las inundaciones

Las inundaciones son desastres naturales que generan pérdidas en los sectores productivos, deterioran las infraestructuras, las viviendas, los espacios públicos; ocasionan dificultades en el transporte, en las comunicaciones y en la prestación de los servicios. Además, modifican el ritmo y el funcionamiento de la ciudad y alteran la vida cotidiana de las familias que se ven obligadas a evacuar sus hogares. Por lo tanto, a pesar de que en el Litoral argentino son fenómenos reiterados, están presentes en la memoria colectiva como acontecimientos significativos cargados de preocupación y de tristeza.

¿Qué recuerdan los santafesinos de las inundaciones? ¿Qué se recuerda en la ciudad y qué se recuerda en la Costa? ¿Cómo se generan las narraciones compartidas, los relatos y las historias que dan forma a las memorias colectivas? Estas preguntas orientan la reflexión sobre los procesos de construcción de los sentidos del pasado partiendo de reconocer que cada grupo social elabora sus propias visiones, por lo tanto, las memorias existen siempre en plural. Algunos de estos relatos tienen consenso y son legitimados socialmente, otros permanecen silenciados esperando un momento oportuno para poder salir a la luz (Pollak, 1989).

Las memorias de las inundaciones más significativas para la sociedad santafesina previas al evento de 2003 pueden ordenarse en relación con tres hechos: la inundación histórica de 1905 (la más grande del siglo xx), las recurrentes crecientes del río Paraná que afectaron a la zona de la Costa durante la segunda mitad del siglo xx, y la inundación de 2003 con el saldo trágico de un tercio de ciudad bajo el agua, 130 000 personas evacuadas de sus hogares y 23 muertos oficiales. A continuación, se estudiarán los dos primeros con el objetivo de describir cuáles eran las concepciones, las historias, los recuerdos que tenía la sociedad santafesina respecto de su relación con el río y las crecientes antes del evento de 2003.

La inundación de 1905

La inundación de 1905 es la referencia histórica obligada al momento de hablar de inundaciones en la ciudad de Santa Fe. Es el caso testigo con el cual se comparan todos los eventos hídricos por su magnitud y porque está siempre presente en los relatos de los medios de comunicación debido a la existencia de una colección fotográfica en el Archivo Histórico Provincial.¹ Al estudiar estas imágenes en detalle y al ponerlas en relación con las crónicas periodísticas de entonces surgen algunos contrastes. Por ejemplo, el diario *Nueva Época* del día 13 de junio de 1905 describía la situación de catástrofe y la preocupación de la población de la zona de la Costa y de la ciudad de este modo:

San José del Rincón y Colastiné fueron completamente inundados, subiendo el río en muchos casos hasta las ventanas y techos de ranchos y casillas de madera. Miles de pobladores huyeron por los caminos o fueron recogidos por embarcaciones de salvataje despachadas por las autoridades provinciales y nacionales... [En las calles de la ciudad] el agua acumulada sube hasta el eje de las ruedas de

¹ Estas imágenes fueron tomadas en su mayoría por Augusto Lutsch, un fotógrafo que actuó por encargo del intendente Irigoyen.

los tranvías... y muchos moradores empiezan a emigrar en gruesas caravanas... El río crece a una proporción de un centímetro y medio por minuto. Con todas las poblaciones de la costa estamos incomunicados... es tan fabulosa la cifra de familias inundadas que ya van faltando locales donde alojarlas, y se ha mandado a construir un inmenso galpón. (*Nueva Época*, 13/06/1905)

Las imágenes que se desprenden de este relato y el dramatismo de las palabras no coinciden con el clima bucólico que transmiten las fotografías. Si bien en ellas se observan las calles comerciales, la Plaza España, la estación de ferrocarril, etc. llenas de agua, también aparecen carruajes, botes y carros tirados por caballos con personas bien vestidas y en pose que dan una imagen más parecida a un paseo que a un desastre. Esto podría explicarse teniendo en cuenta que por esos años la cámara fotográfica no era un artefacto de uso extendido y las condiciones técnicas (el peso del equipo, el tiempo de exposición, el revelado, etc.) limitaban las posibilidades en cuanto a la elección de encuadre y el punto de vista. Por otra parte, también es importante considerar las prácticas sociales que se desarrollaban por entonces en torno a la fotografía. A comienzos del siglo la foto se utilizaba generalmente para retratar a las familias e individuos de clases medias y altas, para testimoniar el progreso, para mostrar edificios, industrias, maquinarias, etc.² Además las fotos imponían una conducta social y una actitud frente a la cámara que se manifiesta claramente en las poses erguidas e inmóviles y en la ubicación y la mirada de las personas. Las fotos de la inundación de 1905 que guarda el Archivo Histórico Provincial dan cuenta de este ideario que se plasma en esta visión idealizada de las personas y de la realidad, intentando mostrarlas sin imperfecciones. En este sentido, estas fotos documentan la tragedia vivida desde este paradigma, que entiende al registro fotográfico como una composición visual destinada a ser preservada creando así una imagen visual y social del objeto y el sujeto fotografiado. Los lugares elegidos (el área central de la ciudad, la estación de trenes, el puerto de Colastiné) ponen en evidencia que estos eran los sitios emblemáticos de la ciudad que podían ser expuestos con orgullo, incluso en una imagen de este tipo. Esta tradición fotográfica, que combinaba el testimonio con la autorrepresentación, produjo imágenes que siguen siendo actualizadas por los medios de comunicación ante cada evento hídrico, y que permanecen en el imaginario colectivo contribuyendo a crear una memoria de la inundación de 1905 como un fenómeno importante, pero inofensivo, ordenado y alejado del drama (Ullberg, 2013).

² Como ejemplos de esto se puede mencionar el trabajo de Ernesto Schlie con la documentación del progreso económico e industrial de la región y de Fernando Paillet con la producción de retratos.



Fuente: Banco de Imágenes Florián Paucke. Archivo General de la Provincia de Santa Fe.

Figura 5. Calle Rivadavia y Vera durante la inundación de 1905



Fuente: Banco de Imágenes Florián Paucke. Archivo General de la Provincia de Santa Fe.

Figura 6. Calle Hipólito Irigoyen desde la Estación de FF.CC. durante la inundación de 1905

Las inundaciones del Paraná

A diferencia del caso anterior, las memorias de las inundaciones del Paraná involucran vivencias personales y por lo tanto se las recuerda más por las experiencias vividas que por las imágenes registradas. Las marcas materiales dejadas por estas crecientes en el espacio físico de la ciudad (la destrucción del Parque Oroño en 1966, la caída del Puente Colgante y el derrumbe de la Costanera en 1983) han sido incluidas dentro de procesos de transformaciones urbanas propias de la dinámica de destrucción–reconstrucción. Es decir que la necesidad de llevar adelante la reconstrucción de los daños provocados por el agua motivó intervenciones sobre este borde costero.

Un ejemplo de ello es Parque Oroño (hoy reemplazado por el Viaducto Oroño). Este parque fue diseñado en 1903. La creciente de 1905 lo anegó completamente y fue reconstruido. Posteriormente, fines de la década de 1920, tras la implantación del Puente Colgante en uno de sus extremos fue reformado nuevamente. En 1966 fue destruido por la inundación, pero en esta ocasión, en vez reconstruirlo, se lo sustituyó por una nueva conexión vial paralela al Puente Colgante: el Viaducto Oroño. No hay ningún elemento que recuerde la existencia de estos parques, ni lo sucedido con la cre-

ciente. Esto contrasta con las memorias de los mayores que lo reconocen como un lugar altamente significativo, que promovía el encuentro y la socialización, por lo que está fuertemente asociado a las historias personales y a las memorias colectivas. Además, junto al Puente Colgante ubicado en el extremo noreste, constituía un espacio urbano calificado, representativo de una ciudad y de una sociedad añoradas que ya no existen.



Fuente: Banco de Imágenes Florian Paucke. Archivo General de la Provincia de Santa Fe.

Figura 7. Foto postal del Puente Colgante y Viaducto Oroño

La construcción del viaducto y del nuevo puente de hormigón fue necesaria para facilitar las comunicaciones viales con la Mesopotamia. Además, fue una oportunidad para implantar un proyecto que expresaba los valores y la estética de la modernidad y del progreso, dejando atrás la imagen de una ciudad atrasada y pueblerina. En este contexto, el reemplazo del parque por el nuevo puente puede leerse también como una acción cargada de significaciones, que intentaba no solo reconstruir lo destruido, sino además implantar una obra que presentaba (y exaltaba) el dominio del hombre y del saber técnico por sobre la naturaleza. Todo lo contrario de lo sucedido con las crecientes. La destrucción provocada por el agua es una demostración de la incapacidad del hombre para someter a la naturaleza a su dominio, regulación o control; por lo tanto, las memorias de las inundaciones son memorias de las evidencias de este fracaso, algo que nadie quiere reconocer ni recordar.

El Puente Colgante fue construido en 1928 como una vía de comunicación sobre la laguna Setúbal, uniendo Santa Fe con el territorio que se

encuentra hacia el este (zona de la Costa). Por el lugar estratégico en el que se emplaza (frente al Parque Oroño y la Costanera), por su forma y su materialidad que promovían asociaciones con el imaginario técnico, por la relevancia de sus funciones (comunica con la provincia de Entre Ríos y transportaba el agua cruda para potabilización), etc., rápidamente se convirtió en el símbolo representativo de la ciudad. Asimismo, colaboró en la consolidación de este borde costero como un área recreativa y de esparcimiento.

Durante la creciente de 1983 colapsó una de sus antenas quedó en pie la mitad del puente. El proyecto de reconstrucción respondió a un contexto histórico diferente del caso anterior. A fines del siglo xx las ideas de memoria, rescate del pasado y valorización de la historia eran preocupaciones instaladas en los campos de la cultura y la política. Los discursos sobre el patrimonio arquitectónico promovían su conservación sosteniendo que aportaban a la construcción y consolidación de la identidad urbana y la de sus habitantes (Waisman, 1990). Con su restauración entonces se recuperó la conexión vial y un elemento simbólico identificador de la ciudad, borrando así la imagen de ruina y deterioro dejada por su caída.

El colapso del puente es un acontecimiento que sigue estando presente en la memoria de los santafesinos. Estos recuerdos, al igual que en caso del Parque Oroño, son memorias que refieren a lo acontecido en los espacios de la ciudad. A diferencia de lo que sucede en la zona de la Costa donde, al inundarse miles de viviendas, los recuerdos tienen un tono más dramático. La zona de la Costa, como se explicó anteriormente, hasta los años 90 estuvo habitada mayormente por familias de bajos recursos que presentaban modos de vida asociados al ambiente rural y costero. Por lo tanto, sus saberes, tradiciones, prácticas y memorias no circulaban por los carriles de la cultura letrada propia de la ciudad, sino que formaban parte de la cultura popular. En su investigación, Ullberg (2013) pudo observar que las memorias de las inundaciones de los habitantes de la Costa permanecen insertas en las prácticas cotidianas y no siempre se hacen presentes por medio de los discursos, por lo que son más difíciles de describir.³ La autora las caracteriza como experiencias altamente significativas, cargadas de angustia, de incertidumbre y de dolor por las pérdidas, pero que, para esta población, forman parte de situaciones naturalizadas, como una más de las tantas vivencias que implica la vida en contacto con el río.

Esto no implica que en la Costa no se hable de la inundación. Pero estos relatos tienen dificultad para ser transmitidos en un plano social o colectivo

³ Algunas de estas prácticas se relacionan con la observación del ritmo de la creciente, el caudal del río, los camalotes, el comportamiento de los insectos y otros pequeños animales, o bien con las estrategias de evacuación y de resguardo de los bienes.

a la población de la ciudad. Varios factores dificultan este vínculo. Primero, porque históricamente la ciudad y sus saberes técnicos e ilustrados suelen tener una mirada discriminatoria sobre las tradiciones y prácticas de los ámbitos rurales. Y, segundo, «ser un inundado» avergüenza, da cuenta de una situación de atraso y pobreza que es percibida como un estigma social. Si la memoria se construye en el relato, se necesita quien narre y quien escuche, y en este caso no siempre hay una escucha dispuesta a recibir la palabra del otro sin juzgarlo, por lo tanto, las memorias de las inundaciones de los pobladores de la costa (y sus saberes prácticos) no logran atravesar los límites del propio territorio y la trasmisión al resto de la sociedad fracasa. En este sentido, estas pueden pensarse como «memorias silenciadas» que esperan la constitución de un auditorio propicio para que sus experiencias puedan ser contadas sin sentirse desvalorizados por aquello que se dice (Pollak, 1989).

Por otra parte, Bertuzzi (2008) plantea que los procesos de transformación ocurridos en este sector luego de la construcción de las defensas instalaron la idea de tierra segura y con ello borrarón las memorias, las prácticas de ocupaciones temporales y los diseños capaces de convivir con una cambiante situación fluvial. Además, sostiene la autora, estos espacios nunca fueron pensados en sí mismos como «ciudad», ya que fueron concebidos como áreas productivas o áreas de expansión. Esta situación dificultó el desarrollo de una identidad local que permitiera la generación de procesos de recuperación social de las memorias. Y, por otra parte, señala los problemas que se presentan en las áreas suburbanas al momento de generar procesos simbólicos colectivos.

Representaciones visuales

Las representaciones visuales de la inundación (pinturas, ilustraciones, fotografías, etc.) se construyen con referencia al espacio. En este caso, un espacio costero, periférico, suburbano. Esto plantea una reflexión sobre las relaciones del hombre con el ambiente y en particular con los modos de vida que se desarrollan en estos ámbitos. El paisaje costero fue un tema constante en las producciones culturales de la región desde mediados del siglo xx en muchas disciplinas y campos. El interés por lo natural no se limitó a la descripción de escenas de color local, o a la recuperación de tradiciones, sino que también sirvió para promover análisis más profundos sobre las relaciones que se establecen entre las personas y los espacios físicos y simbólicos. Ejemplos de ello son las obras de los artistas plásticos del Grupo Setúbal, las novelas y

cuentos de Juan José Saer, la obra musical de Ariel Ramírez, las ilustraciones de Juan Arancio, entre otros.

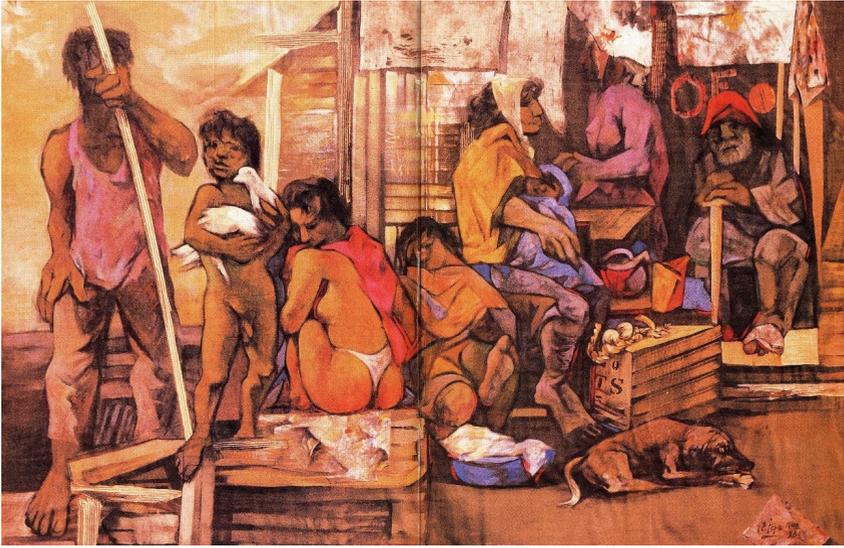
En este panorama diverso y variado, se reconoce un conjunto de producciones que toman como punto de partida el escenario de la Costa, y otro menor cuyo tema es la inundación. Entre estas últimas se destacan la serie de obras pictóricas de César López Claro, *Los inundados* de 1998 y el filme *Los inundados* de Fernando Birri (sobre el cuento de Mateo Booz) de 1961. De maneras diferentes, estas obras expresan concepciones arraigadas en el imaginario de los santafesinos que están presentes en la memoria colectiva al momento de pensar la inundación, y que van desde la mirada solidaria y comprometida hasta la crítica social.

Los inundados y la pintura del paisaje costero

En 1998, año de inundación, César López Claro⁴ realizó una serie de trabajos que tituló *Los inundados*. Pero esta no fue la primera vez que su atención se dirigió hacia el paisaje de la Costa y sus habitantes. En la década del 40, tras su llegada a la ciudad de Santa Fe, abordó el tema en lo que los críticos llaman su período Litoral. En estas pinturas ya podía observarse una preocupación por la situación del hombre y una mirada crítica sobre la realidad, que se manifestaba en su interés por mostrar los personajes, sus acciones y su contexto con una estética realista (*Tarde de los albardones*, 1944, *El ombú*, 1947). Los años posteriores exploró la abstracción y el informalismo, y a partir de la década del 80 retomó la figuración y la crítica social abordando temas como la violencia de la dictadura militar, el levantamiento de Chiapas, y la inundación, entre otros. Este último conjunto de obras expone y denuncia la situación del hombre ante las injusticias del mundo contemporáneo y pone de manifiesto su actitud comprometida con el presente y con quienes más sufren.

La serie *Los inundados* cuenta cómo es la vida de las personas inundadas durante la creciente de los ríos. En estas obras hay escasas referencias al paisaje natural, que permanece muchas veces como fondo amenazante o como una presencia latente, porque su atención está centrada en las personas. En las escenas aparecen niños, jóvenes y viejos, agrupados en torno a precarias

⁴ César López Claro (1912–2005) fue un artista plástico argentino. Se desempeñó como profesor en la Escuela Provincial de Artes Visuales Juan Mantovani (Santa Fe). Dirigió el Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez (Santa Fe). Fue premiado en Argentina y en el exterior.



Fuente: López Claro. Catálogo de la exposición, Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires (2000) p. 37.

Figura 8. López Claro, César (1998) Serie *Los inundados* (collage)



Fuente: López Claro. Catálogo de la exposición, Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires (2000) pp. 40-41.

Figura 9. López Claro, César (1998) Serie *Los inundados* (técnica mixta)

viviendas, realizando tareas cotidianas o simplemente esperando. De este modo visibiliza las condiciones en que se desarrolla la vida de las familias inundadas, y con ello denuncia las situaciones de pobreza en las que viven, la falta de asistencia y de acompañamiento ante estos eventos reiterados.

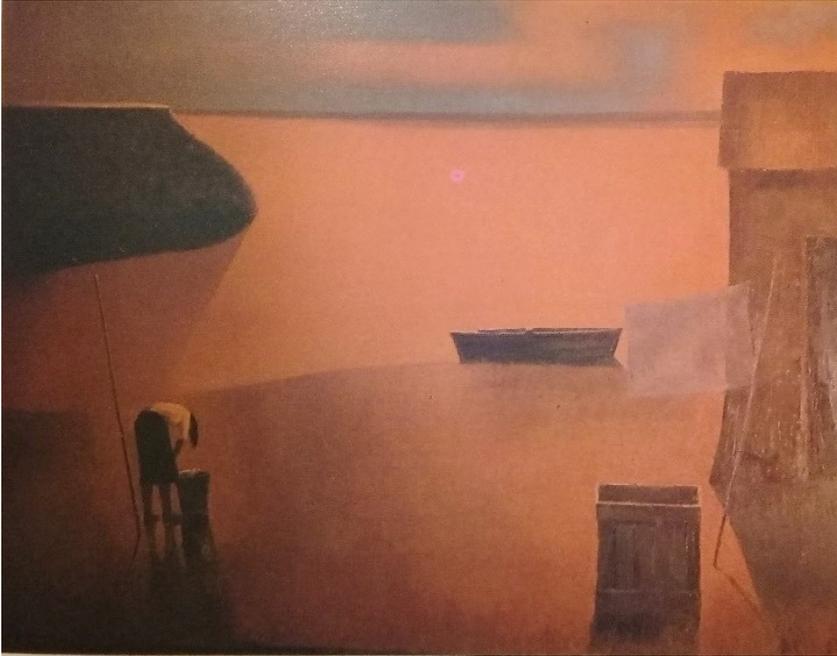
En este caso el artista parte de una situación que observa tras la creciente del río y construye imágenes que no necesariamente tienen como objetivo realizar una copia idéntica a lo percibido. Es decir que toma elementos, materiales, situaciones, personajes, de la realidad, y los reelabora en función de su mirada personal. Este posicionamiento es una elaboración individual y subjetiva que efectúa dentro del marco social en el que intervienen factores como la educación, los consumos culturales (libros, filmes, exposiciones, periódicos, programas de televisión, etc.), las corrientes de pensamiento, el sentido común propio de cada época y lugar, entre otros.

Esta reelaboración poética del mundo real que realiza López Claro en la serie analizada se expresa de manera contundente y dramática, destacando los efectos negativos de la inundación y tratando de interpretar el modo en que es sobrellevada por las familias afectadas. Para ello utiliza un lenguaje expresivo que mezcla elementos figurativos (se pueden reconocer personas, espacios, objetos), pero a la vez incorpora planos, texturas, colores que no responden exactamente al mundo percibido pero que le ayudan a crear el clima y la atmósfera de las obras. Además, las figuras humanas se presentan con distorsiones y exageraciones (en los ojos, las manos, los pies), lo cual le permite expresar el dramatismo de la situación y sus sentimientos frente a estas catástrofes.

Respecto de los materiales empleados, además de la pintura, también trabaja con el collage pegando en la tela elementos en desuso (cortinas, cartones, etc.) aludiendo así a las mismas prácticas de autoconstrucción que los sectores populares emplean en sus viviendas. El uso de esta técnica puede leerse también como un gesto que retoma la práctica iniciada por Antonio Berni en las series de Juanito Laguna y Ramona Montiel,⁵ de exponer y denunciar las condiciones de pobreza a partir de la utilización de materiales de desecho.

La utilización de este recurso plantea una situación paradójica, porque al experimentar con esta modalidad pone en evidencia las limitaciones que tiene el formato tradicional de la pintura para expresar lo que él quiere decir. A la vez, tanto Berni como López Claro encuentran en los materiales, las

⁵ Juanito Laguna y Ramona Montiel son dos personajes de las obras de Antonio Berni creados en los años 60 en las que utiliza el collage de elementos encontrados en la basura. Juanito es un niño que vive en una villa miseria y Ramona es una prostituta.



Fuente: Ballari, E.; Vittori, J. L. y Taverna Irigoyen, J. (1992). *Fernández Navarro*. Ediciones de Arte Gaglianone, p. 95.

Figura 10. Fernández Navarro, César (1971). *Atardecer rojo en la costa* (pintura)

formas, las composiciones que realizan los sectores populares una manera de renovar el lenguaje de la pintura tradicional, posicionando así su obra en un lugar destacado dentro del campo del arte.

Las relaciones entre la cultura de la costa y las bellas artes, se plantea de otro modo en las obras de César Fernández Navarro⁶ de la década del 70 (*Atardecer rojo en la costa*, *Tarde gris*, circa 1970). Estas imágenes muestran escenas costeras que destacan las formas, los colores, los juegos de luces y sombras, y a la vez transmiten un ambiente de paz y armonía. Esta mirada sobre el paisaje puede vincularse con el momento histórico de la elaboración de estas pinturas, cuando este espacio todavía era percibido como un sitio diferente de la ciudad, como un paraíso natural y puro donde era posible aislarse de los condicionamientos del mundo civilizado.

De este modo el escenario y la cultura de la Costa (sus prácticas, costumbres, tradiciones, valores, etc.) se integran a las bellas artes como tema a tra-

⁶ César Fernández Navarro (1909–1992) fue un pintor argentino que se formó en Europa. Fue profesor y director de la Escuela Provincial de Artes Visuales de Santa Fe, del Museo Municipal de Artes Visuales de Santa Fe y del Museo Provincial de Bellas Artes de Paraná.

vés de la construcción de imágenes poéticas. La mirada del artista idealiza lo que ve, destacado la integridad y la pureza de estos personajes, y la belleza y la calma, y a la vez elude y minimiza aspectos negativos como la pobreza y la desigualdad que separan a este mundo natural, agreste y apacible, del universo urbano y civilizado de la ciudad. La reelaboración de la realidad de la Costa ya sea por su recorte, su punto de vista, su tratamiento estético, etc. es lo que le permite presentar a la cultura (otra) como un tema o un contenido posible de ser integrado a una práctica de la cultura hegemónica.

Las imágenes de la Costa que mayor impacto han tenido en el imaginario colectivo de los santafesinos no provienen de la pintura sino de la obra del artista e ilustrador Juan Arancio (1931–2019). Durante la década del 70 sus dibujos a tinta comenzaron a circular masivamente como láminas y estampados sobre objetos como almanaques, tarjetas navideñas, tazas y etc. llegando así a un público más amplio y diferente del que transitaba los museos y apreciaba las obras analizadas previamente. Son dibujos de escenas de la vida cotidiana, de niños, niñas, ancianos, jóvenes, jugando, pescando, comiendo, caminando, acompañados por perros, siempre en medio de un ambiente de extrema pobreza. Junto a ellos aparecen objetos como aparejos de pesca, canoas, ollas, escobas, etcétera.

La visión del artista que se plasma en estas escenas muestra cómo encuentra cierta belleza en este modo de vida inocente que no ha sido contaminado por la civilización. Pero a diferencia de Fernández Navarro que idealiza el paisaje limpiándolo de todo lo feo, lo sucio, lo pobre para crear una imagen límpida y prolija, Arancio dibuja con detalle las manos arrugadas del pescador, los pelos despeinados de los niños, la ropa harapienta, los pies descalzos, etc., y allí encuentra un motivo de reflexión estética. La precisión y el realismo sumado a una mirada que destaca la pureza es lo que conmueve de sus obras. En contraposición con ello, López Claro ve la situación de pobreza y marginalidad como algo que hay que revertir, por ello presenta su faceta más dura: la inundación, apela a un planteo alejado del concepto tradicional de lo bello o del paisaje pintoresco, y elabora imágenes que buscan impactar al espectador para hacerlo reflexionar sobre las injusticias.

Como muestran las producciones de estos artistas, desde la segunda mitad del siglo xx el paisaje costero se debatió entre ser un lugar de subsistencia, pobreza e inundaciones y ser un lugar de evasión y esparcimiento. Si bien en algunas localidades hubo un proceso de transformación en los usos del suelo (como se describió anteriormente), estas dos tendencias que se observan tanto en las representaciones visuales como en la ocupación efectiva de los espacios coexisten, están en permanente conflicto, y están atravesadas por lógicas económicas y simbólicas. Desde un punto de vista



Figura 11. Ilustración 04/03/1979. Arancio, Juan (1979) (tinta sobre papel) s/d



Figura 12. Ilustración 08/09/1979. Arancio, Juan (1989) (tinta sobre papel) s/d

económico, se reconoce que la ocupación del territorio después de la construcción del sistema de defensas que convirtió tierras bajas e inundables en sitios seguros, dio ingreso a toda esta área al mercado inmobiliario y los pobladores originarios fueron obligados a emigrar. Desde un punto de vista simbólico, en las últimas décadas hubo un cambio en la valoración de los espacios costeros potenciado por el desarrollo de las corrientes ambientalistas y ecologistas que plantean un modo armónico de relación del hombre con la naturaleza. La expansión de estas ideas, sumada al recambio poblacional, hizo que la Costa vaya dejando atrás las connotaciones negativas (insegura, baja, inundable, donde viven los más pobres, alejada de la civilización), y comience a ser vista como un espacio privilegiado, de ocio, de contemplación y de reencuentro con lo natural. A partir del desarrollo de estos procesos, que generaron el desplazamiento de la población originaria hacia la periferia urbana, se fue perdiendo su cultura, sus saberes y tradiciones que se construyeron con el aporte de sucesivas generaciones que desarrollaron sus vidas en estrecho contacto con el río.

Los inundados de Mateo Booz y de Fernando Birri

En 1956 se creó el Instituto de Cinematografía en la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe) bajo la dirección de Fernando Birri. Su formación neorrealista y su posición personal frente a la problemática del subdesarrollo definieron la orientación ideológica y estética de toda la producción del instituto (Birri, 1962). La película *Los inundados* (1961), basada en el cuento de Mateo Booz publicado por primera vez en 1934 en el libro *Santa Fe, mi país*, fue la única producción ficcional del instituto, realizada con intenciones de ser masiva, es decir, de que llegara a los cines comerciales.

El filme *Los inundados* toma la estética del neorrealismo (escenarios naturales, cámara a la altura del observador, etc.) para contar con humor e ironía, la historia una familia pobre que vive a la vera del río y que sufre las inundaciones. El padre, don Dolorcito Gaitán, es changarín; la madre, Óptima, es empleada doméstica. Cuando la creciente inunda su barrio abandonan sus viviendas y son trasladados a vagones ferroviarios en un predio del centro de la ciudad donde, al poco tiempo de instalados se los quiere volver a trasladar. La familia Gaitán se niega, y por error su vagón es enganchado en una formación ferroviaria que se dirige al norte.

En la segunda parte de la historia, que se desarrolla en el filme y en el cuento apenas se menciona, el tren de los Gaitán se detiene en un pueblo esperando autorización para retornar a Santa Fe. A su regreso, la familia vuelve al punto de partida, donde estaba su rancho para reconstruirlo nuevamente junto a las demás familias inundadas. Así se arma una historia en espiral que se articula a partir de sucesivos traslados de la vivienda.

El principal agregado que realiza Birri a la historia original es el desarrollo más amplio de la visión que tienen las clases medias respecto del fenómeno de la inundación y de los inundados. Esto le permite plantear un contrapunto entre ambas posiciones. Es decir, por un lado, están los habitantes de la ciudad, las clases medias, urbanas (el gobierno, los candidatos, el procurador Canudas, la patrona de doña Óptima) y, por el otro, están los inundados formando parte de las clases bajas que viven en la periferia, en un ambiente semirural, sobre la costa del río y en contacto con la naturaleza. El conflicto entre ambos grupos se desata cuando son trasladados a la ciudad. Los vecinos del centro se quejan porque la «afean», mientras que en el centro comercial se realizan colectas y donaciones para ayudarlos. Es decir que su presencia despierta solidaridad, pero también es entendida como una amenaza.

La crítica social, elemento central del planteo de la Escuela Documental de Santa Fe, se incorpora en clave de sátira. Birri (2007) justifica la utilización de la picardía como una estrategia de supervivencia propia de los

sectores populares que recurren a la astucia y a la trampa para sobrevivir, al mismo tiempo que señala y condena el engaño por parte de los políticos. Como decía la propaganda del filme, esta es «una historia de pícaros donde todos son pícaros», aludiendo a las relaciones que se generan entre ambos y estableciendo un doble juego de intereses: antes de las elecciones los candidatos prometen no trasladarlos, y cuando asumen, los desalojan. Del mismo modo, don Dolorcito toma las provisiones que le entregan, pero se niega a ser reubicado. Así, siguiendo el juego planteado por la política, durante la inundación puede obtener aquello que en tiempos de bajante le es difícil de conseguir (alimentos, frazadas, colchones, y atención por parte del Estado, la prensa y la sociedad en general). En el planteo del filme hay una mirada crítica a estas prácticas y se propone como solución la obra pública que evitaría la inundación y, por consiguiente, la asistencia social directa y las relaciones clientelares.

Por otra parte, la historia se detiene a mostrar los aspectos positivos la vida de los Gaitán en el norte mientras esperan la autorización para regresar. Allí, en medio de la pampa húmeda, rodeados de plantaciones, cosechadoras y animales, descubren lo grande y lo rico que es el país y también descubren una unidad familiar desconocida que es posible lejos del ambiente urbano. Al destacar las virtudes de este pueblo para contener a los inundados, inte-



Figura 13. Afiche del filme *Los inundados*

gararlos y promover buenos hábitos (los niños van a la escuela, no gritan y se sientan juntos en la mesa familiar), se establece un contrapunto entre campo y ciudad, y entre inmigrantes y criollos, y se pone en evidencia que los problemas de la familia son producto del medio ambiente: la ciudad y con ella las prácticas clientelares.

El filme termina con el regreso al mismo lugar de origen. Esta acción, que para los sectores medios es un modo de seguir obteniendo asistencia tal como lo señala Ullberg (2013), y se expresa en las palabras finales de Don Dolorcito, «ahora, vaya a saber cuándo será la próxima inundación», puede comprenderse desde otra perspectiva.

Al analizar las canciones litoraleñas, uno de los principales canales de expresión de la población costera, puede observarse cómo esta práctica, más allá de la imposibilidad material y económica de asentarse en otros sitios, les permite reafirmarse, pensarse a sí mismos y diferenciarse de los demás, frente a la lógica racional de la civilización moderna que la cuestiona. Como ejemplo de ello se puede mencionar la canción *Los inundados* (letra: Isaac Aizemberg y música: Ariel Ramírez) que forma parte de la banda de sonido del filme. Su letra pone de manifiesto el fuerte vínculo que la población costera establece con el ambiente natural, que no es solamente de subsistencia, sino que compone también su propia identidad.

A partir de este análisis es posible afirmar que el filme habla sobre la cultura de los sectores populares de la Costa, pero no es una expresión de ella. Los inundados son representados por intelectuales de las clases medias de la ciudad que, desde su mirada y con sus saberes, construyen un relato entre realista e irónico. Para ello, se posicionan como intermediarios de los más pobres, reconstruyen la complejidad de la problemática y ponen en escena un debate sobre las relaciones entre las clases, la política y los espacios físicos y simbólicos. A partir de este planteo, presentan (y critican) la visión propia de los sectores acomodados que conforma el imaginario social de la inundación. Este se expresa claramente en la caracterización del personaje de Don Dolorcito como un vago, haragán, borracho, pícaro, etc.; y en Óptima como la voz de los sectores medios, que se pone en evidencia en su necesidad de asentarse en un lugar definitivo al instar al marido a trabajar, a dejar de beber, y al plantear un nexo entre pasado–presente–futuro con el recuerdo de su madre y la preocupación por su hija. Todo esto le da al personaje, y con ello a la clase que representa, una dimensión histórica y moral que don Dolorcito y los sectores populares, en el filme, carecen.

De este modo la propuesta cinematográfica de *Los inundados* despliega otra faceta de inundación que es la mirada del fenómeno que tienen los no inundados. En esta visión, a diferencia de la propuesta por López Claro, la

atención no está solo en las víctimas, sino que se desplaza hacia el contexto, en particular hacia las relaciones entre los distintos actores sociales: sectores medios urbanos, los dirigentes políticos, la prensa y los afectados. Así se reconstruye una situación social compleja, múltiple y diversa, que da lugar a la emergencia de distintas voces. La caracterización del inundado asociada a valores negativos, está fuertemente arraigada en el imaginario colectivo y circulan de múltiples formas, como queda en evidencia en el film y también en los testimonios recogidos por Ullberg (2013).⁷ En cambio, la mirada crítica sobre las clases ilustradas, como discriminadoras y egoístas, no forma parte de estas representaciones hegemónicas sino que pertenece a un grupo de intelectuales con compromiso social, que, de este modo tratan de diferenciarse de estos sectores medios que critican.

Una aproximación a las representaciones tradicionales de la inundación

El estudio de las representaciones sociales desde la perspectiva de la TRS consiste en la identificación de los contenidos y las actitudes que la integran, y en la determinación de su estructura u organización interna. Para ello la Psicología Social emplea métodos y técnicas de recolección de información como cuestionarios, entrevistas, grupos focales, etc. En este caso, y al plantear una investigación cualitativa e interdisciplinaria centrada en el análisis de las imágenes, el objetivo que se persigue es construir un campo amplio de sentidos, valoraciones y relaciones que permita establecer vínculos entre imágenes y conceptualizaciones. Con ello se busca presentar una aproximación a las representaciones sociales del inundado y la inundación previas al evento de 2003 que sirva como una referencia para identificar cambios y continuidades respecto de las producciones audiovisuales posteriores.

Para establecer las relaciones entre las obras analizadas y los contenidos o las ideas que formarían parte de las representaciones sociales del inundado y la inundación, se tomó el planteo de Oliveras (2005) respecto del análisis

⁷ Uno de estos testimonios, a modo de ejemplo, es el de una mujer de cincuenta años que la investigadora recoge durante un asado en su casa quinta de Colastiné: «They emphasized that Booz's novel was to the point because "everybody knew that they (the inundados) were just waiting for the next flood to come so that they could provide themselves with new tin roof plates, mattresses, and stuff"» (2013:211). «Ellos hicieron hincapié en que el cuento de Booz iba al grano porque "todos sabían que ellos (los inundados) estaban esperando la próxima creciente para poder proveerse de nuevas chapas, colchones, y cosas"» (2013:221).

metafórico. La utilización de la metáfora en el estudio de las representaciones sociales tiene antecedentes en los trabajos de Wagner y Hayes (2005) y de Liakopoulos (2002) que plantean las relaciones que existen entre las representaciones sociales y las metáforas, los juegos y el inconsciente. Oliveras sostiene que las obras artísticas son una construcción metafórica del mundo real, y que, por lo tanto, expresan algunas de sus características. Afirma además que el arte presenta imágenes semejantes a la realidad compartida, pero no las expone de manera directa sino través de una metáfora o una reelaboración poética en la cual el artista selecciona ciertos elementos y construye su propia versión ficcional. La producción artística entonces, es entendida como una metáfora de la realidad externa, que es imaginada y representada por el artista alterando aspectos para producir determinados sentidos.

A partir de ello, reconoce la existencia de un «sujeto» constituido por el mundo exterior, un «modificador» que son las obras, y un vínculo entre ellos, que en este caso está dado por la semejanza, la mimesis, la figuración o el realismo. La similitud entre ambos permite el traspaso de las características de la realidad hacia las representaciones visuales, y también permite que la imagen sea entendida en términos comunicativos. En este proceso no solo interviene la semejanza con lo real, además existen convenciones culturales propias de cada tiempo y lugar, e indicios materiales que orientan la lectura. El campo de contenidos provenientes del mundo exterior tomados por las producciones visuales analizadas fue abordado en el recorrido realizado por la historia de las crecientes de los ríos, y en la descripción de los espacios y sectores sociales afectados. De ello surgieron los siguientes conceptos o ideas centrales: la inundación es un hecho natural y reiterado, la afectación de los bordes costeros de la ciudad, los terrenos de cotas bajas y la zona de la Costa; la población afectada es de escasos recursos y mantiene un particular vínculo con el río, de subsistencia y de identidad.

La serie de López Claro recupera la caracterización de la población, de sus condiciones de vida, sus carencias, y la resignada aceptación de las pérdidas. También destaca la relación de dependencia que mantienen con el ambiente natural, que en este caso muestra su cara más hostil. De esta forma se define el fenómeno básicamente a partir de las inequidades preexistentes que la creciente de los ríos contribuye a visibilizar.

El film de Fernando Birri reflexiona sobre los espacios, en particular las zonas bajas de la periferia urbana como sitio de asentamiento de los más pobres y sobre el fenómeno cíclico de las crecientes, como queda en evidencia en la frase final. Además, agrega otros contenidos como las prácticas clientelares y la mirada que tienen los sectores medios sobre una problemática que afecta a los más pobres.

Asimismo, al caracterizar las memorias de las inundaciones anteriores aparecen otras ideas que resultan significativas para estudiar el fenómeno de 2003 como: la referencia y la idealización de la crecienta de 1905, la ausencia de memorias de inundación de las viviendas en la ciudad y la asociación entre inundación, espacios públicos y procesos de destrucción y reconstrucción que borran las memorias urbanas, que serán profundizadas más adelante.



Figura 14. Cuadro síntesis. Principales conceptos asociados a la representación social del inundado previa a 2003

3. La inundación de 2003 en televisión

Definición (y redefinición) de la situación

Al recorrer los testimonios que reconstruyen la inundación de 2003 en Santa Fe (escritos, audiovisuales, académicos, artísticos o mediáticos) aparece en forma recurrente un elemento central para el estudio de las representaciones sociales: el momento en el cual las personas (víctimas, periodistas, voluntarios, funcionarios) toman conciencia de la magnitud y las características del evento al que se están enfrentado, es decir la «definición de la situación». En este capítulo se estudiarán los modos en que se fue accediendo a la comprensión de los hechos analizando las representaciones del fenómeno que propuso el noticiero *CyD Noticias* los días 28 y 29 de abril de 2003 (Canal Cable y Diario, Santa Fe). Esto permitirá poner de manifiesto cómo, en un principio, se representó el hecho a partir de lo que se sabía producto de las experiencias anteriores, y cómo luego estos esquemas resultaron insuficientes, produciéndose entonces una redefinición de la situación, con la consiguiente elaboración de nuevas representaciones.

Para la población en general, y para los afectados en particular, esta inundación fue vivida como una fractura con lo cotidiano, con lo esperado, con lo usual, y abrió las puertas a una dimensión desconocida, marcada por lo imprevisible, lo inimaginable, lo impensado. En términos de la TRS se lo puede definir como la irrupción de lo «no familiar» (Moscovici, 1988, 1979; Abric, 2001). Si bien el fenómeno de la inundación era conocido, el ingreso del agua del río Salado a la ciudad no lo era. Los testimonios del libro

Contar la inundación (Hechim y Falchini, 2005) que se citan a continuación permiten reflexionar sobre el carácter de inédito que tuvo este suceso para las personas afectadas:

Cerca del mediodía caminamos con velocidad las cuatro cuadras que nos separaban de la casa de mis abuelos maternos. Mi abuelo, una roca: «Yo nunca me inundé en mi vida y no me voy a inundar ahora. Son falsas alarmas, la gente exagera». (Silvana, 31)

Yo no me lo esperaba. Siempre hubo inundaciones del Salado pero nunca llegó a tanto. O sea, siempre llegaba a unas cuadras atrás de mi casa. No pasaba nada. Pero... al mediodía teníamos el agua en la esquina y a las tres de la tarde estaba enfrente y a las siete ya la teníamos adentro. (Natalí, barrio Cabal, 32)

Esta sorpresa de los vecinos ante el acontecimiento también se vio plasmada en los medios de comunicación. Por ejemplo, los testimonios emitidos por la Radio LT10 (Radio Universidad Nacional del Litoral⁴) donde hay afirmaciones semejantes y queda en evidencia el asombro de los periodistas frente a los relatos de los entrevistados como lo demuestra este diálogo entre Manuel Miralles, presidente de la vecinal Sarmiento y el periodista Luis Mino (en el estudio) ante la pregunta sobre qué necesitaban:

Manuel Miralles: —Tenemos necesidad de botes.

Luis Mino: —¿Botes?!

M.M.: —Sí, sí, botes. Con un par de remos. Porque hay mucha gente para sacar. Si no entramos con botes no tenemos otra forma de entrar. Ni las chatas de la Municipalidad pueden entrar. Esto es realmente una emergencia gravísima... (Track 2)

El presidente comunal de la localidad de Recreo, ubicada 17 km al norte de Santa Fe, Juan Carlos Patricheli, en la madrugada del martes 29 de abril, expresaba:

acá nos desbordó el Salado y nos tapó. Es decir, el pueblo de Recreo ya quedó bajo agua, no es cierto. En pleno centro del pueblo tenemos un metro de agua y realmente esto se nos escapó de las manos, no es cierto, realmente no tenemos dónde llevar la gente, realmente es una cosa que no sabemos qué hacer en este momento. (Track 2)

⁴ Compilados en el CD *La inundación. Voces de una tragedia* (2003) Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

En los medios audiovisuales este momento de quiebre con lo cotidiano se manifestó de diversas maneras. Por ejemplo, en la emisión del noticiero *CyD Noticias* del mediodía del 29 de abril, no siguió la rutina normal, la emisión se abrió de una forma diferente y se dedicó todo el programa a tratar el tema de la inundación. En varios momentos el conductor alude a lo anormal del fenómeno de esta manera:

Hoy a la mañana y durante todo el día se vieron y se ven imágenes realmente angustiantes de gente que tiene que huir de su domicilio sacando lo que puede... de gente que jamás, pero jamás pensó que iba a estar inundada y hoy ve que el agua sigue aumentando dentro de su propia casa. (0:0:42)

Esto fue repentino para muchos vecinos. Esta zona jamás se había inundado, jamás había llegado el agua. Uno habla con la gente y le dicen que es la primera vez en la historia de Santa Fe. (19:55)

Una inundación que no tiene antecedentes en la ciudad... Lugares que no se inundaban como Iturraspe al 3900, cerca del centro de la ciudad, en estos momentos tienen agua. (22:58)

Por su parte, el intendente de la ciudad en declaraciones a este canal ese mismo día describe la situación de este modo:

Nadie, nadie, podía prever una situación de este tipo respecto del comportamiento del río Salado. Nunca en la provincia de Santa Fe en la cuenca del Salado se rompieron rutas, se cayeron puentes. Cuando a mí, ayer me avisaron que se había cortado una de las alcantarillas del ferrocarril, que de eso los franceses y los ingleses sabían mucho y las hacían a cotas elevadas, dije bueno, la situación en las próximas 24, 48 horas realmente va a ser caótica en la ciudad. (10:07)

Comprensión y precepción visual

Tomando los planteos de la Psicología de la Gestalt y en particular los aportes de Arnheim (1986) la percepción es entendida como una ejecución activa que permite obtener conocimiento sobre el mundo exterior con base en una selección y organización. Es un proceso que no se da de manera aislada sino que incorpora la información que provee la memoria. Lo percibido se organiza en unidades o formas que se reconocen en el momento en que se capta su estructura. Siguiendo este planteo, Zunzunegui (1992:36) concibe la percepción «como una dialéctica entre el sujeto y la realidad, entre las propiedades de los objetos y, la naturaleza y las intenciones del observador». También agrega

que quien percibe genera un mapa cognitivo en función de lo que sabe y de lo que ve, por lo tanto, el modo en el que se mira depende de los objetivos perseguidos y del conocimiento previo con que se cuenta. Es decir que entiende la percepción como un proceso intencionado y activo que forma parte de una actividad exploratoria cuyo objetivo es la comprensión de la realidad.

Como señala Urresti (1998), en la acción de percibir se ponen en juego esquemas que otorgan sentido a lo percibido y que lo vinculan con creencias, opiniones y conocimientos generados previamente. El autor sostiene que los sujetos poseen un conjunto de estructuras para percibir, interpretar y ordenar la información que tienden a la estabilidad y que funcionan confirmando las creencias. En este caso, esto último no fue posible, y provocó una crisis cognitiva que dejó a los sujetos huérfanos de categorías para entender lo sucedido. Ante esta situación, la percepción del agua dentro de la ciudad y en las viviendas, fue el elemento central que permitió a la población realizar una redefinición de la situación y actuar en consecuencia.

Revisando los testimonios de los afectados se destaca la importancia asignada a la experiencia directa, surgida del contacto con esa realidad, como el factor clave que permitió acceder a la comprensión de los hechos. En este sentido fue altamente significativa la intervención radial del intendente, Marcelo Álvarez, quien la mañana del día 29 de abril, afirmó que los barrios del suroeste no se iban a inundar, con lo cual muchos vecinos no estuvieron preparados. Un conjunto de factores entre los que se encuentran las palabras del intendente, la ausencia de otro tipo de información oficial, las copiosas lluvias, los datos sobre localidades del norte completamente inundadas, fueron definiendo un mapa incierto en el cual los rumores y el pánico se mezclaron con discursos tranquilizadores, dejando a la población librada a su propio criterio para entender qué estaba ocurriendo. En medio de esta situación compleja, que contaba con escasos antecedentes históricos posibles de ser recordados,² con la ausencia de voces oficiales por un lado y con declaraciones contradictorias con la realidad por el otro, las personas apelaron a sus propias experiencias para tomar decisiones.

En el libro *Contar la inundación* hay varios testimonios que dan cuenta de los modos en que se fue accediendo a la comprensión de la situación, y se destaca el descreimiento de la palabra oída y la revelación a partir de la percepción del agua del río dentro de la ciudad. La visión de la ciudad o del barrio inundado provocó un resquebrajamiento en el universo conocido y abrió las puertas a la comprensión de algo inédito.

² Como antecedente de inundación del río Salado posible de ser recordado por los habitantes de la ciudad puede citarse: 1973, cuando la extensión del sector oeste y noroeste de la ciudad era mucho menor al actual.

El día martes 29 de abril me levanté y me fui a trabajar como todos los días, ignorando la situación. Cuando llegué a mitad de cuadra de mi lugar de trabajo vi que estaba inundado. Volví para mi casa y comencé a levantar todas las cosas... (Sandra, 25 años, barrio Barranquitas, 25)

El día martes 29 de abril... el barrio estaba conmocionado, la gente corría desesperada gritando: «¡Se viene el agua!»... Eran las diez de la mañana y los gritos de un vecino me hicieron preocupar. Salí a ver qué pasaba... se venía el agua, y se venía con todas sus fuerzas, sin perdonar a nada ni a nadie. En ese momento decidimos poner las bolsas de arena en la puerta de entrada de la casa. (Walter Ángel Romero, 27 años, barrio Barranquitas, 35)

Estos testimonios expresan que la percepción visual fue una evidencia mucho más contundente que la palabra. Siguiendo el planteo de Reguillo (2005:49), esto sucede porque la visión da cuenta del «mundo objetivo», de lo evidente y lo incontrastable, mientras que la palabra pertenece al «mundo subjetivo», de lo personal y lo variable. La percepción visual, entonces, se encuentra en la base del proceso de redefinición de la situación, ya que como sostiene la autora «la crisis es en un principio crisis en el ámbito objetivo —vidas humanas perdidas, casas destruidas, instalaciones urbanas afectadas—» y posteriormente afecta a los modos de interacción, ya que las condiciones de vida han cambiado, y de nominación, es decir al momento de nombrar y de hacer visible el acontecimiento.

Por otra parte, la escasa credibilidad en la palabra puede vincularse con lo extraordinario del hecho, con la idea socialmente compartida de la ciudad como un lugar seguro, sobre todo debido a la existencia de obras de defensa, y con la ausencia de memorias de las inundaciones anteriores sufridas a la vera del río Salado, en particular la de 1973. Esto plantea una reflexión sobre la relación entre experiencia y memoria colectiva, que, en los barrios del oeste de la ciudad de Santa Fe antes de 2003, no estaban asociadas a las inundaciones. Jelin (2002:33) afirma que la memoria se constituye con las experiencias pasadas vividas en primera persona y con «las representaciones del pasado construidas como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as otros/as», que se articulan en una dimensión intersubjetiva y social. En los testimonios relevados algunas personas afirmaron haber vivido inundaciones anteriores, pero no se constató que estas experiencias hayan podido trascender la memoria individual para alcanzar la dimensión social que menciona Jelin. En los testimonios audiovisuales se repite esta tendencia.

La creciente de 1973 había anegado áreas vacantes (que se ocuparon en 2003) y dos barrios que por entonces eran un conjunto de precarias viviendas que, con el paso de los años se fueron consolidando. Por lo tanto, la gran mayoría de los afectados actuales no tenía recuerdos de la entrada del agua del río en el barrio. Si bien existían prácticas vinculadas al manejo de las inundaciones por lluvias, estas resultaron insuficientes ante la magnitud del fenómeno.

Las representaciones televisivas: percepción mediada

Así como los habitantes de la ciudad tuvieron que redefinir la situación ante el avance del agua, los medios de comunicación, que comenzaron su relato enfocando el tema desde un marco (*frame*) semejante al de las inundaciones anteriores, rápidamente tuvieron que cambiarlo. En este caso también la percepción visual se convirtió en un elemento clave que permitió reformularlo.

En la emisión del 28 de abril de 2003 del noticiero *CyD Noticias*, el conductor presentó los dos temas principales del día: el balance de las elecciones y la inundación, destacando las imágenes captadas por los camarógrafos.

Esto es *CyD Noticias*. Vamos a estar hasta las dos de la tarde informando sobre todo lo que ocurre en la ciudad. Como se sabe se terminó la campaña, se terminó la primera elección, también se sabe que Menem y Kirchner irán a segunda vuelta el 18 de mayo... Pero también vamos a hablar del tema principal en la ciudad de Santa Fe, ...se desbordó el río Salado. Muchos barrios del noroeste quedaron nuevamente bajo agua. Hay muchísimos evacuados... Fíjese, hay imágenes impresionantes de lo que está ocurriendo. (0:20)

Al día siguiente, con la ciudad ya colapsada, el conductor comenzaba el noticiero presentando las noticias de este modo:

Un día donde uno no tiene ganas de mirar a una cámara, de hacer un noticiero, donde uno tiene una angustia que la siente aquí, en el cuello. Luego de haber visto, de haber estado en el lugar de la inundación, luego de tener gente que trabaja acá en el canal que tuvo que salir volando a sus domicilios a levantar las cosas, a sacar sus muebles. (0:21)

Hoy a la mañana y durante todo el día se vieron y se ven imágenes realmente angustiantes de gente que tiene que huir de su domicilio sacando lo que puede... de gente que jamás, pero jamás pensó que iba a estar inundada y hoy ve que el agua sigue aumentando dentro de su propia casa. (0:42)

En un primer momento hubo una comprensión de la situación basada en los conocimientos previos, es decir en las situaciones vividas anteriormente como las inundaciones por lluvias, o incluso la creciente de 1973 o las inundaciones del Paraná. En el material periodístico del día 28 de abril puede reconocerse la presencia de las representaciones tradicionales del inundado y de la inundación que fueron analizadas en el capítulo 2. Pero a su vez se observa la dificultad de los vecinos por aceptar la posibilidad de inundarse. Les resultaba tan difícil creer que esto fuera posible porque las representaciones sociales de la inundación existentes se vinculaban con la zona de la Costa, con el río Paraná y con las familias más pobres que viven a la vera del río. En este caso se trataba del río Salado, que avanzaba sobre la ciudad consolidada, donde existía una obra de defensa hídrica (inconclusa) y estaba afectando a familias urbanas de clases medias y bajas, por lo tanto, desde el punto de vista simbólico no había puntos de contacto significativos entre ambas situaciones, aunque desde una mirada físico-geográfica fueran semejantes.

Las representaciones existentes, al verse confrontadas con la realidad colapsaron mostrándose inadecuadas para comunicar el evento, y provocaron un proceso de reinterpretación de la realidad. Este momento, que fue diferente para cada sujeto, generó una transformación en la cual la experiencia personal fue determinante, en particular las percepciones apocalípticas del agua del río circulando por las calles, los gritos de los vecinos, la urgencia, el continuo transitar de vehículos y embarcaciones, etcétera.

Los conceptos de «marco» y de «definición de situación», elaborados por el interaccionismo simbólico permiten explicar este proceso. Goffman (2006) entiende que cuando un sujeto reconoce un acontecimiento pone en juego marcos o esquemas de interpretación primarios que pueden presentar variantes en sus modos de organización (más o menos estructurados, claros o difusos) que permiten identificar y definir los acontecimientos. Cuando la situación es inesperada, la energía se coloca en la elección del marco adecuado, que se elige a partir del conocimiento de motivos e intenciones. En el caso de la inundación de 2003, como muestran los testimonios, para la elección adecuada del marco, y con ello la determinación de las acciones a seguir (evacuar, o no; poner a resguardo los objetos, llevarlos a otro sitio, etc.) las personas no contaban con información suficiente y adecuada, por lo que tuvieron que confiar en sus propias percepciones.

No todos accedieron al conocimiento de lo sucedido a partir de la percepción directa. Muchos santafesinos, argentinos y extranjeros se enteraron de esta catástrofe a partir de los medios de comunicación. En relación con ello González Requena (1992:75) afirma que existen dos ámbitos de la experiencia perceptiva humana, la experiencia directa y la «representación visual, es

decir la percepción de representaciones, de imágenes mediadoras entre las construidas por la percepción y el mundo referencial». Las imágenes televisivas, las fotos de prensa, los videos se han expandido y han invadido la vida cotidiana al punto de que lo plasmado por una imagen confirma la verdad de los hechos («es verdad porque lo vi por televisión»).

Para llevar adelante este análisis se tomarán los aportes de Gombrich (2002) y de Arnheim (1986) respecto de la percepción visual y la imagen será entendida en términos de «umbral» (Didi-Huberman, 2011:168). Para explicar este concepto el autor recupera los escritos de Benjamin donde sostiene que el momento del conocimiento se configura como el umbral ubicado entre el sueño y la vigilia. Allí en ese instante, aparece la imagen como presencia y como representación. Pensar la imagen en estos términos implica reconocer su capacidad de concentrar y comunicar información desde un plano cognitivo mostrando qué sucede, dónde, cómo, cuándo y su facultad para conmover, evocar y movilizar desde un plano afectivo poniendo en juego su atractivo poético y estético. En el primer caso la imagen es considerada como una «representación», es decir como construcción cultural capaz de producir efectos sociales, lo que permite estudiar los mensajes, las funciones culturales y políticas, sus propósitos, su potencial ideológico, etc. (Mirzoeff, 2003). En el segundo caso, la imagen es concebida como «presentación», es decir como un principio activo capaz de generar su propia significación a partir de una experiencia predominantemente visual. En este caso, lo que prima es la capacidad para conmover al espectador y se la estudia para dar cuenta de los modos en que da acceso a algo que «resuena» con lo real (Mitchell, 2003; Didi Huberman, 2006).

Por otra parte, es importante señalar que la jerarquía asignada a lo visual responde también a las características del fenómeno (si se estudiara una explosión, la audición sería un aspecto relevante para considerar). Esto se aprecia claramente en los discursos analizados que son materiales donde el peso de la imagen (por sobre la palabra, la música o el sonido) es central. Porque las mismas son una prueba de lo sucedido, porque permiten entender el acontecimiento destacando sus diferencias con los anteriores, y porque transmiten aquello que la palabra a veces no puede (porque los sujetos se quiebran, o porque no tienen palabras para hacerlo). Además de ello, como señala Arnheim (1986:40) «el razonamiento sobre un objeto comienza con el modo en el cual éste se percibe», lo que pone de manifiesto la importancia de la experiencia (en este caso predominantemente visual) en la conformación de estas representaciones sociales. Es decir que en estos registros es lo visual lo que ofrece información, comunica emociones y determina el contenido del pensamiento.

El noticiero *CyD Noticias*

En abril de 2003 en la ciudad de Santa Fe había un canal de aire, Canal 13 (Telefé) que dejó de emitir la señal el día 28 de abril por el anegamiento de la planta trasmisora, y dos canales de cable, Cablevisión y Cable y Diario. Cable y Diario comenzó a funcionar en 1997 como resultado de una sociedad entre el diario *El Litoral* de Santa Fe y una empresa local de televisión por cable. En él se emiten programas locales y regionales de distintos géneros. Por entonces contaba con dos noticieros: *CyD Noticias* al mediodía, y *El tema del día* a la noche. La emisión de *CyD Noticias* del mediodía del 29 de abril fue el momento exacto cuando se produjo la «redefinición de la situación», pasándose de cubrir un hecho de la periferia a contar una catástrofe de la ciudad. Para analizar esta transformación se tomó la emisión del día lunes 28 de abril, que pone en escena la representación tradicional de la inundación, y la del martes 29 donde es evidente su agotamiento y la búsqueda de nuevas formas de contar lo sucedido.

Respecto del equipamiento disponible, el canal no contaba con los medios técnicos para emitir en directo con móviles en exteriores. Las notas eran grabadas en casetes súper VHS y editadas en el canal. Esta situación trataba de complementarse con comunicaciones telefónicas en vivo o con los relatos de los cronistas al momento de presentar los informes.

El formato del noticiero combinaba la informalidad y la empatía del conductor que, en tono coloquial y con un lenguaje llano, transmitía familiari-



Fuente: *CyD Noticias* (programa de televisión). Santa Fe: Cable y Diario.

Figura 1. El conductor. Capturas de pantalla. Canal Cable y Diario (productor) (2003)

dad y confianza, y así establecía el contacto directo con la audiencia (Verón, 1983); con los saberes y la distancia de los columnistas, que se presentaban como portadores de información específica. Por otra parte, estaban los cronistas que realizaban las notas en la calle, dándole voz a la gente, y estableciendo un nexo entre las situaciones, los hechos, los entrevistados; y el conductor y la audiencia. La credibilidad de sus relatos se sostenía a partir de las imágenes y los testimonios y por el hecho de haber estado allí donde las cosas ocurren.

28 de abril: se inundan los barrios del noroeste

Para estudiar cómo se presentó la inundación en este noticiero se tomaron los conceptos de Verón (1985) respecto de los niveles del contrato de lectura: el enunciado (qué) y la enunciación (cómo). Siguiendo con el autor, a partir del análisis de la enunciación es posible reconstruir la imagen de quien habla y de quien recibe la información, y estudiar el modo en que se establece la relación de credibilidad entre el soporte y sus lectores; que, como se explicó previamente, es el vínculo que garantiza la circulación de las representaciones sociales. También se incorporan los aportes de Vilches (1989) respecto del orden y el tiempo de las notas, la tematización de las informaciones y el sumario; y los conceptos de: espacio de la información (extratelevisivo y televisivo), tiempo de la información (directo y diferido) y los actores (conductor, cronista, columnista y entrevistado).

En la emisión del 28 de abril se presentaron estos temas en el siguiente orden:

- el balance de las elecciones nacionales del domingo 27 de abril, repasando los resultados, los ganadores a nivel nacional y en la provincia, y realizando una encuesta a la gente sobre su voto en la segunda vuelta (primer y segundo bloque);
- la inundación en los barrios del noroeste. Informe especial (tercer bloque).

En la presentación del conductor al inicio del programa se anunció que la inundación era el principal problema de la ciudad, si bien en los informes esta se refiere a los barrios del noroeste. La noticia se enfocó desde una mirada de asombro y de solidaridad, destacándose la información de servicios (corte del Puente Carretero, corte de energía eléctrica) y como una tragedia inevitable, que expresó en los zócalos de este modo: «Desborde del río Salado. Hay más autoevacuados en los barrios del norte», o «El Salado desató su furia contra los barrios del noroeste». Incluso el conductor, al introducir

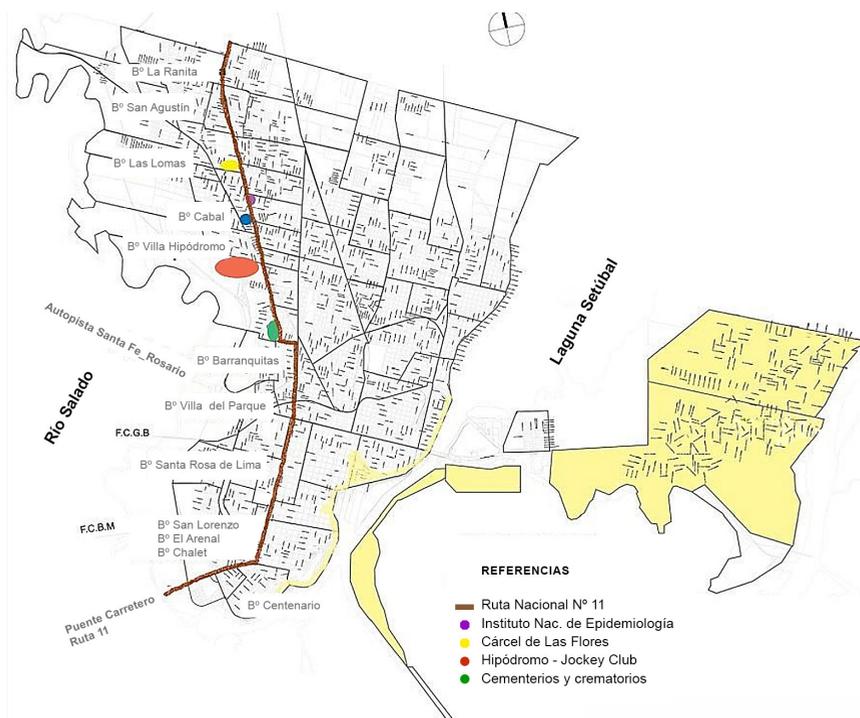
el informe decía: «Muchos barrios del noroeste de la ciudad quedaron bajo agua. Hay muchísimos evacuados. A esta hora la municipalidad declaró la emergencia hídrica» y luego agregaba: «Hay mucha gente que no está ni enterada de lo que está ocurriendo en el noroeste de la ciudad, donde el agua desbordó, donde pasó arriba del asfalto». Es decir, la inundación era vista como un problema imposible de prever que se encontraba circunscripto a un sector, sin una dimensión precisa del fenómeno, cuyas causas todavía no son claramente identificadas.

Las crecientes tienen la particularidad de ser un desastre que se desarrolla en forma lineal y progresiva siguiendo el trazado del río. Es decir que la zona de máxima afectación, en el caso de la región Litoral, se va trasladando de norte a sur, y a medida que el agua avanza va provocando bajantes en las áreas que deja atrás. Por lo tanto, no tiene un sitio fijo y determinado, sino que va variando a lo largo del tiempo. En 2003 el problema comenzó con las lluvias en el área central de la provincia, y luego descendió por el río Salado hasta llegar a la ciudad de Santa Fe. Este mismo proceso ocurrió dentro del área urbana, comenzó en los barrios del noroeste, y siguió bajando hasta llegar al extremo sur.

Como se explicó previamente, el borde oeste de la ciudad se caracteriza por ser un área con equipamientos, infraestructuras y asentamiento de sectores medios y bajos. A partir de la ubicación de estas actividades y del crecimiento urbano, se fueron conformando en distintas zonas con características propias. El extremo noroeste de Santa Fe creció y se conformó a partir de un eje lineal: la ruta 11 (avenida Blas Parera), por lo tanto, tiene un desarrollo concentrado sobre esta vía donde se ubican los principales equipamientos urbanos (Cárcel de Las Flores, el Hospital Mira y López, el Instituto de Epidemiología, el Hipódromo de Las Flores —perteneciente al Jockey Club—, el cementerio católico, el cementerio israelita y el crematorio municipal). Alejándose de la avenida hacia el interior de los barrios del oeste se observan construcciones dispersas y de baja densidad que el Plan Urbano Santa Fe 2010 caracterizó como un espacio «desarticulado» en el que conviven actividades residenciales, comerciales e industriales.

Los sitios afectados en el noroeste pertenecen a una zona de expansión, construida con una lógica diferente de la que reguló el crecimiento de la ciudad en el área central, con la cual los barrios mantienen una relación de dependencia funcional. Es decir que su nacimiento se produjo por «desborde» del núcleo urbano original, quedando entonces en una posición subordinada al mismo, desde lo simbólico y lo espacial.

Sobre la avenida y las cuadras adyacentes se presenta un área de extensión consolidada, son barrios con características urbanas no centrales,



Fuente: elaboración propia sobre plano base de la Municipalidad de Santa Fe.

Figura 2. Plano de ubicación de barrios del oeste

predominantemente residenciales, con una débil estructura de espacios públicos y provisión de servicios discontinua o desigual. Hacia el oeste, llegando a la vera del río Salado, existen asentamientos de población en situación de pobreza, sobre una trama discontinua, con baja densidad de ocupación. Son sectores residenciales de viviendas autoconstruidas que se desarrollan junto a actividades primarias de subsistencia (Plan Urbano Santa Fe, 2010).

La afectación de estos sectores de la periferia urbana fue uno de los elementos que permitieron en un primer momento, establecer vínculos con los sitios y habitantes que tradicionalmente se inundaban sobre la costa del Paraná (entorno suburbano, la pobreza, la baja densidad de ocupación). El noticiero presentó cinco entrevistas a personas afectadas por la inundación en la que pueden apreciarse estas características espaciales: baja densidad, viviendas precarias, calles de tierra, grandes árboles, etcétera.



Fuente: CyD Noticias (programa de televisión). Santa Fe: Cable y Diario.

Figura 3. Testimonio. Captura de pantalla. Canal Cable y Diario (productor) (2003)

Además de las voces de los afectados, se incluyó la palabra oficial a cargo de José D'Ambrosio, administrador de Vialidad Provincial que explicó qué tipo de trabajos se estaban realizando para detener el ingreso del agua a la ciudad. También se sumó una comunicación telefónica con el gerente de Canal 13, Alfredo Gómez, comentando que el canal salió del aire como consecuencia de la inundación de su planta transmisora.

En relación con el tiempo, en la presentación que el cronista hizo del informe en el estudio, planteó una relación de hechos que marcó el inicio del acontecimiento. Él refiere que el domingo a la noche mientras se estaba trabajando en la cobertura de las elecciones nacionales, vecinos del norte llamaron al canal para alertar de la entrada de agua por una brecha en el terraplén de defensa (debido a la falta de completamiento del tercer tramo de la circunvalación). Inmediatamente enviaron una periodista y un camarógrafo para registrar las imágenes. Al día siguiente se realizaron las entrevistas y se filmaron más imágenes del ingreso de un torrente de agua por calle Gorostiaga. De este modo es posible apreciar que primero se llenaron los bañados al borde de la avenida de circunvalación, y luego esta masa de agua comenzó a extenderse hacia los barrios, corriendo hacia el sur de la ciudad. Todas estas fueron imágenes en diferido y editadas, es decir que se leían como pasado, pero los relatos daban a entender claramente que la situación continuaba.

La comunicación telefónica con el gerente de Canal 13 es un elemento que ayudaba a establecer que el acontecimiento se seguía desarrollando en el tiempo presente, así como los comentarios del cronista, los datos sobre

la altura del río, y la información de servicios que iban llegando al canal al momento de la emisión del noticiero. Este conjunto de elementos ubicó el inicio del hecho el día domingo, se estableció su continuidad en el presente y se dejó abierta la posibilidad de que continuara los días sucesivos.

29 de abril: catástrofe en la ciudad

El 29 de abril el noticiero comenzó enmarcando el tema del mismo modo que el día anterior, pero presentó cambios importantes en la rutina y en la presentación que dieron cuenta de una ruptura. El único tema de la emisión fue la inundación, no salieron al aire las columnas fijas de deportes, política y economía. A partir de la segunda mitad del programa se emitieron al aire imágenes sin editar y su duración se extendió más de lo habitual. El conductor abrió el programa sentado y realizó una presentación del tema (tipo editorial) narrando lo vivido por él esa mañana mezclando información («el agua está a metros de la cancha de Unión») y reflexiones subjetivas respecto de cómo habían impactado estas vivencias en los periodistas («uno siente una angustia acá» y se señalaba el cuello).



Fuente: *CyD Noticias* (programa de televisión). Santa Fe: Cable y Diario.

Figura 4. Conductor hablando con alguien fuera de cámara. Captura de pantalla. Canal Cable y Diario (productor) (2003)

Estas transformaciones no alteraron mayormente las normas del género (informativo) ni del formato (noticiero),³ pero le dieron a esta emisión una impronta diferente marcada por la emergencia de un suceso que desbordó a toda la ciudad, y afectó a entrevistados y entrevistadores. Uno de los momentos en que las reglas del género fueron trasgredidas, fue cuando el conductor habló con alguien de fuera de cámaras:

Conductor: —María José, seguimos en contacto en cualquier momento. Sí, José, ...bien. Estamos haciendo obviamente un programa en vivo, nos avisan que las líneas 4802000 y 4802001 están colapsadas. Les pedimos que por el momento suspendan un ratito las llamadas al canal. (36:56)

En una emisión tan particular como esta, esto no es significativo en cuanto a que debilite su credibilidad. Por el contrario, estos hechos, en el contexto en que se produjeron, reforzaron la capacidad del noticiero de dar cuenta de lo que estaba pasando en tiempo presente.

Si el día 28 el noticiero había presentado el tema desde el asombro, y enfocándolo como un problema en los barrios, el día 29 fue redefinido como catástrofe urbana y se lo abordó destacando el drama de las personas afectadas y comunicando la información de servicios: mapa de cotas, la palabra del intendente, los datos del clima para saber si pararían las lluvias, dónde solicitar ayuda y dónde ofrecerla. Como elemento de cohesión entre estas dos instancias se emplearon una sucesión de imágenes sin editar de los recorridos vehiculares por la ciudad de Santa Fe hasta llegar a la localidad de Recreo, y los relatos del conductor y de los cronistas comentando sobre las imágenes y sus impresiones respecto de lo vivido.

Comparando los testimonios de personas afectadas del día 28 y 29, no hay diferencias notorias entre unos y otros en cuanto a las historias que cuentan: el agua entró de golpe, nadie les avisó lo que iba ocurrir, sacaron lo que pudieron. Las diferencias que pueden observarse en estos registros están dadas por los lugares que se inundan y por el tono dramático que aparece con mayor fuerza el día 29.

En el primer día se veían imágenes de los bordes de la ciudad, un entorno suburbano poco consolidado, con mucha vegetación, baja densidad, escasos elementos que marcaran la presencia de un área urbana como carteles, señales de tránsito, iluminación, semáforos, entre otros. Claramente se notaba que esto sucedía en las afueras o en los límites del trazado. La mañana del

³ La diferencia entre género y formato es entendida a partir de los aportes de López Vigil (2000) y de Sánchez Noriega (2006).



Fuente: CyD Noticias (programa de televisión). Santa Fe: Cable y Diario.

Figura 5. El ingreso a la ciudad desde la autopista (barrio Barranquitas) 29 de abril. Captura de pantalla. Canal Cable y Diario (productor) (2003)

día 29 el escenario cambió, el agua llegó a los barrios ubicados al sur del hipódromo, sobre la avenida Presidente Perón: San Pantaleón, Villa Oculta y Barranquitas, y las imágenes del noticiero se concentraron en este último, en el ingreso de la autopista Santa Fe–Rosario.

Barrio Barranquitas es una franja de terreno de cotas bajas que corre paralela al río Salado y a la avenida Perón. Su trazado data de 1921 pero su crecimiento y consolidación se dio posteriormente con la construcción de la iglesia Nuestra Señora de Lourdes en la década del 40, luego con la consolidación de la defensa sobre el Salado en 1968 y la pavimentación de la avenida Perón en la década del 90. Estos fueron los hitos que marcaron la historia de una zona que nació como un asentamiento de sectores bajos y que durante la segunda parte del siglo XX se fue incorporando paulatinamente a la ciudad consolidada. El Plan Urbano Santa Fe 2010 la caracteriza como un área de extensión consolidada, con actividades predominantemente residenciales, con débil estructura de espacios públicos, con provisión de servicios discontinua o desigual. Al igual que los barrios de noroeste, en este caso también existen, en los terrenos más próximos al Salado, asentamientos precarios o villas.

En cuanto a la caracterización socioeconómica de los barrios inundados el día 28 y los del día 29, tomando los datos del informe de la CEPAL (Comisión Económica Para América Latina) (2003) se advierte que los primeros son sectores de mayor población con necesidades básicas insatisfechas (alrededor del

40 %) mientras que en los segundos este porcentaje es menor, por ejemplo, al 18 % en barrio Barranquitas. Esta diferencia no se percibe en los sujetos que se entrevistan, pero sí tiene relación con la representación social de los distintos espacios afectados, en un caso un área suburbana y alejada del centro, y en el otro un área urbana y más cercana al centro. En este sentido el planteo de Richardson (1971) respecto del gradiente de la renta urbana por el cual el valor de la tierra (y el prestigio, y la capacidad económica) aumentan al disminuir la distancia al centro, puede traducirse a un plano social con la consiguiente segregación residencial, porque «el lugar donde vive la gente depende en gran parte del alquiler o del precio de la casa» (1971:79). Por lo tanto, siguiendo este planteo (esquemático) en los barrios más alejados del noroeste vivirían los sectores de menores recursos. Si bien esta afirmación en términos muy amplios podría explicar algunos aspectos de la conformación de la ciudad, no toma en cuenta otros como la presencia del río Salado, que desde un punto de vista físico presenta un escenario poco propicio para la urbanización (por la cota baja de los terrenos), y desde lo simbólico marca el espacio negativamente ya que históricamente este ha sido el sitio en el cual la ciudad fue colocando las actividades indeseables (hospitales, cementerios, basurales, fábricas, etcétera).

En el relato construido por el noticiero a la una de la tarde, el factor que decide el pasaje de «un problema de la periferia» a «una catástrofe de la ciudad» es la inundación de barrios consolidados como Barranquitas, y de un sitio estratégico para la ciudad como el ingreso de la autopista Santa Fe–Rosario.⁴ Esta apreciación surge de un conjunto de factores, entre ellos, el primer informe cuyas imágenes se concentran en ese sector y que el conductor describe de este modo:

Esas imágenes que mostrábamos cuando el intendente hablaba, el lugar es Iturraspe y presidente Perón donde habitualmente se hacen cortes con piquetes, es el acceso a la autopista Santa Fe–Rosario. Estamos hablando de calle Iturraspe al 3900, aquí muy cerquita del canal. Así estaba y está actualmente esta zona. (11:26)

En estas palabras es evidente que la inundación en ese momento se estaba percibiendo como un hecho mucho más cercano que el día anterior, que sucedía en un punto estratégico, muy conocido por todos los santafesinos y que podía ser identificado con precisión, a diferencia de la denominación genérica «barrios del noroeste» empleada anteriormente. Pero por otra parte

⁴ La ciudad de Santa Fe se comunica con el sur y el oeste por medio de dos puentes: el de la autopista y el Puente Carretero (Ruta 11), por lo tanto, ambos son puntos estratégicos para el transporte y las comunicaciones.

este lugar tiene una importancia central desde un punto de vista estratégico para las comunicaciones viales ya que conecta la ciudad hacia el sur, y desde un punto de vista hídrico porque allí mismo en 1973 colapsó el puente sobre el río Salado (que luego fue reconstruido); por lo tanto, se sabía que este era un sitio al que había que prestar atención.

Otra diferencia que se plantea el día 29 respecto del anterior es la cantidad de actores que tienen la palabra. Se entrevista a once personas inundadas y participan en carácter de cronistas o columnistas ocho periodistas, por lo tanto, se construye un discurso articulado entre varias voces. Las escasas intervenciones oficiales este día son la del intendente (registrada a la mañana, y cuyo testimonio a mediodía ya había sido superado por los hechos)⁵ y la de empleados del Estado: un policía (sin identificar, posiblemente un comisario) y un agente de defensa civil. En la estructuración general de esta emisión de emergencia se destacan las figuras de los periodistas como relatores de la catástrofe, son ellos (y no las imágenes de exteriores, como sucede el día anterior) sobre quienes recae la tarea de legitimar el discurso. Sus palabras, sus voces, sus tonos son los elementos que dan credibilidad, por lo tanto, son ellos los articuladores de las representaciones sociales. La carga emotiva que como sujetos manifiestan, marca una diferencia con su rol tradicional más distante, y es lo que hace verosímil el evento desmesurado que están relatando.

Asimismo, las imágenes tomadas en el estudio cobraron importancia porque fueron las únicas emitidas en vivo y permitían al espectador vivir los hechos en tiempo real, por ejemplo, la llegada de información de último momento a la redacción. Por otra parte, la comunicación telefónica con la cronista desde el Hospital de Niños produjo una sensación de urgencia y abrió la posibilidad de que este fenómeno cobrara una nueva dimensión. Es decir, si la inundación de un punto clave de la ciudad como el ingreso de la autopista, marcó el pasaje de un problema barrial, a uno urbano; la posible (en ese momento) inundación del Hospital de Niños fue uno de los hechos que marcaron el pasaje de un problema, a una catástrofe.

La redefinición de la situación

En la emisión del día 29 quedó claro que las representaciones sociales tradicionales de la inundación (analizadas en el capítulo 2) no servían para explicar lo que estaba sucediendo. Las situaciones y las vivencias a las que

⁵ Se refiere al testimonio reproducido anteriormente en el que afirma que ciertos barrios no iban a inundarse y al momento del noticiero se estaban inundando.

se enfrentaban las personas no correspondían con los contenidos y la información de la anterior representación, esto dio origen a un proceso de búsqueda de nuevas formas de representación, que permitieran comprender el fenómeno y comunicarlo. En la emisión del día 29 esta situación se expresa en cuatro momentos:

- El editorial del inicio donde el conductor (Adrián Aranda) expresa sus emociones.
- El relato en el estudio de un cronista (José Curioto) que visitó uno de los centros de evacuados, donde se pone en evidencia la magnitud del drama humano que se está viviendo y la incapacidad del Estado de dar respuestas.
- La comunicación telefónica con una periodista (María José Ramón) desde el Hospital de Niños en la que trasmite la desesperación de la gente, la cercanía de la catástrofe y la impotencia ante la certera inundación del hospital.
- El diálogo con otro cronista (Gastón Neffen) sobre las dificultades para hallar respuestas oficiales a las preguntas acuciantes: hasta dónde va a llegar el agua, y cuándo llegaría a su punto máximo.

En el primer ejemplo la imagen del conductor sentado, cuando siempre abría el programa parado, sin saco, cuando siempre lo usaba y en un primer plano, ya está mostrando que esta es una emisión distinta. En su extenso relato presenta las siguientes ideas:

- Este es un día especial porque la ciudad está en medio de una catástrofe.
- Los periodistas están angustiados por lo que se está viviendo y menciona que tienen compañeros de trabajo inundados.
- Este evento afectó a personas que jamás pensaron que podían inundarse.
- Había un estado generalizado de incertidumbre.

En este relato se destacan dos cuestiones: la idea de una ciudad colapsada, es decir la irrupción de un acontecimiento que trastocó completamente la vida cotidiana de todos y que abrió las puertas a una situación desconocida; y la ocurrencia de lo impensado, esto es la afectación de barrios y personas que nunca antes se pensaron que fueran a inundarse. En este caso la credibilidad se construyó a partir de la empatía (de la mirada, del tono de voz, de la actitud corporal, de la capacidad del periodista para transmitir sus sentimientos). Estos gestos acortan la distancia planteada en las emisiones anteriores. Ya no hay necesidad de apelar al espectador con palabras como «créanos» o «fíjese» porque el público (o gran parte de él) lo está viviendo en primera persona.



Fuente: CyD Noticias (programa de televisión). Santa Fe: Cable y Diario.

Figura 6. El conductor sentado, hablando a cámara. Captura de pantalla. Canal Cable y Diario (productor) (2003)

El segundo caso se refiere a un diálogo entre el conductor y un cronista que visitó un centro de evacuados en la Estación Belgrano.⁶ Su exposición describe una situación desbordada, de falta de contención de quienes arriban y de organización de la evacuación, destacándose la falta de previsión y la ausencia de alguien que se haga cargo de la situación. Este es el primer indicio que aparece en el noticiero de crítica a la gestión municipal planteando que, si bien los funcionarios no pudieron impedir la catástrofe por medio de obras de defensa, al menos debieran atender la parte humana proveyendo de alimento, resguardo y cuidado de la salud de los afectados.

Conductor: —Sí, la situación está absolutamente desbordada. La Municipalidad incluso no sabe dónde alojar a la gente, no sabe qué hacer con la gente... La situación se les fue totalmente de las manos.

Cronista: —Porque vos tenés que vivir por un lado lo que es la cuestión de la infraestructura, de las defensas, por otro lado, la cuestión humana. No están ni siquiera pudiendo soportar la cuestión humana porque no hay comida, no hay colchones, no hay pañales. Es como que cuando perdiste la primera batalla tenés que refugiarte para hacer frente al segundo avance del enemigo. Este segundo avance que es la cuestión de la salud, la cuestión humana, por el momento está siendo muy complicado. (14:10)

⁶ En 2003 la estación de trenes del Ferrocarril Gral. Belgrano estaba desocupada, sus oficinas habían sido trasladadas y la actividad ferroviaria era casi inexistente.

En este caso la credibilidad se construyó a partir de la vivencia directa del periodista de las situaciones que relataba, es decir que la presencia en el lugar de los hechos era la garantía de verosimilitud (Verón, 1987).

El tercer momento que marcó un quiebre de la representación social tradicional de la inundación fue la comunicación telefónica con una cronista desde el Hospital de Niños. Ella definía la situación como desesperante, contaba cómo la gente del barrio Santa Rosa de Lima se estaba evacuando y cómo se estaba construyendo una defensa de bolsas de arena en torno al hospital. Después de presentar la estimación de las autoridades, el conductor le repregunta de este modo:

Cronista: —Estamos en el Hospital de Niños, Adrián, aquí la situación no dista de ser desesperante. La gente está evacuándose de lo que es Santa Rosa de Lima. La gente viene de todos lados... para colocar bolsas... en torno al hospital. Hay una estimación que realmente asusta, autoridades de lo que es Defensa Civil están hablando de que aproximadamente en las últimas horas de hoy a la tarde o mañana por la mañana si el río sigue creciendo de la forma que lo está haciendo, habría aproximadamente 40 cm de agua en la puerta del Hospital de Niños. Estamos hablando de algo aterrador. La gente está desesperada, es un caos de vehículos, la gente en carros, en caballos. Es un caos lo que se está viviendo frente al Hospital de Niños. (...)

Conductor: —Pero escuchame, vos me decías que se hacen estimaciones, con lo que viene creciendo en el norte, ¿se sabe que el agua va a llegar a lo que me decís, 40 cm?

Cronista: —Eso es lo que han dicho incluso las autoridades del Defensa Civil. Se prevé que a última hora y mañana por la mañana el agua estaría frente, en la puerta del Hospital de Niños. (32:00)

Es el único momento en que el conductor se dirigió de un modo tan enfático, casi personal, a un compañero de trabajo, lo que estaría dando cuenta del impacto emocional que estaba experimentando. En este caso la credibilidad se construyó de manera conjunta, por un lado, descansó en la «impresión de realidad que se desprende de su presencia en los lugares» (Verón, 1987:132), enfatizada por el tono dramático de su voz; y por el otro, en el primer plano del rostro del conductor con un gesto de seriedad y atención que se intercalaba con imágenes sin editar de la situación de caos del entorno del hospital. En este fragmento, en el que se presentan informaciones y datos (los 40 cm de agua que tendría el hospital), junto con las interpretaciones que hacen los periodistas pensando en las consecuencias, es posible apreciar el funcionamiento del mecanismo de «rede-

finición de la situación» por medio del cual se abandona la idea de «problema» y se reafirma la idea de «catástrofe».

Por último, es significativo el diálogo mantenido en el estudio entre el conductor y Gastón, un periodista del diario *El Litoral*, que contaba cómo, desde los medios, se estaba tratando de conseguir una palabra oficial respecto de cuándo iba a llegar el pico de la creciente y hasta dónde se preveía que llegara el agua, y no consiguen que nadie los atienda o les de respuestas. Por otra parte, también se plantea la pregunta de por qué creció tanto el río Salado, a lo cual el periodista (especializado en temas del campo) responde que por las intensas lluvias caídas en toda la región en las últimas semanas. Estas dos cuestiones, la responsabilidad política y las causas de la inundación, van a ser los temas centrales abordados por los medios en una etapa siguiente, centrada en la búsqueda de respuestas técnicas y políticas. Esta última intervención es importante porque es el primer intento (en televisión) de introducir el discurso científico para explicar un evento que desborda. En este sentido la palabra de Gastón corre por un carril diferente que la de María José, y construye su credibilidad a partir de sus conocimientos como especialista en temas agropecuarios.

Como se explicó en los capítulos previos, la credibilidad es el punto central a partir del cual las representaciones propuestas por los medios se transforman en representaciones sociales, es decir son apropiadas y puestas nuevamente en circulación por los espectadores. En esta emisión la credibilidad se construyó con varias estrategias: el contacto directo con la situación, como el relato del centro de evacuados, la comunicación telefónica en vivo desde el Hospital de Niños y el saber técnico del columnista especializado. A partir de todo ello los periodistas van tratando de contar lo que sucede, manejando televisivamente el relato de situaciones que los conmueven y los desbordan, y dejando de lado los esquemas y marcos usuales para comenzar a construir otros nuevos, desde y en medio de la urgencia, entre la distancia y la empatía, entre lo que saben y lo que sienten.

Presentación y representación visual

El día 28 la credibilidad se estableció a partir de las imágenes del agua ingresando por la brecha en el terraplén de defensa. El día 29, a partir de las intervenciones de los periodistas en vivo en el estudio. Ambos elementos generaron un vínculo con los espectadores: con los que estaban inundados, poniendo en escena sus propias vivencias, y con él los no inundados apelando a la sorpresa, el asombro, y a la empatía con el drama humano que

estaban viviendo miles de conciudadanos. Este vínculo, construido mayormente sobre aspectos afectivos más que cognitivos, activó la circulación de representaciones sociales (ideas, creencias, concepciones), que se plasmaron en representaciones visuales (y viceversa). Para estudiarlas en esta etapa se trabajó con los conceptos de «presentación» y «representación» introducidos al inicio del capítulo.

El día 28 se identificaron tres tipos de imágenes que daban cuenta de esta situación:

- las que se «presentan» con fuerza constativa, donde se ve y se oye el agua entrando por la brecha del terraplén. Estas imágenes sorprendentes, asombrosas e impactantes se destacan por su poder de evidencia y por su capacidad para conmover.
- las que «representan» la tragedia recuperando elementos típicos de las representaciones tradicionales de la inundación como el entorno suburbano y la pobreza,
- y las que «representan» lo que está sucediendo, pero se diferencian de las anteriores porque ponen en escena otros espacios y otros sujetos.

Por lo tanto, en esta emisión hay una mezcla de miradas, el enfoque característico de las representaciones tradicionales se conjuga con la sorpresa y la alarma que despierta este nuevo fenómeno. A partir del análisis del material es posible afirmar que las diferencias entre ambos están vinculadas al cambio de escenario sobre el cual se produce el evento: de los espacios suburbanos o rurales de la costa, a la ciudad consolidada. Esto es importante porque, como se desarrolló en el capítulo 2, el ambiente costero es un elemento característico de la representación tradicional, por lo tanto, al ser sustituido por un entorno urbano se estaría dando pie para la constitución de una nueva representación social.

El día 29 la inundación fue claramente definida como una catástrofe en la ciudad. En las tres intervenciones más significativas mencionadas previamente, el noticiero relata los hechos como un observador participante y no como un testigo distanciado. Hay una posición comprometida e involucrada. Por otra parte, ante la ausencia de imágenes en directo, es este relato el que hace presente el evento (la inundación, las evacuaciones, la llegada del agua) y las imágenes mismas de los periodistas son las que dan cuenta del drama humano. La palabra informa, cuenta, advierte, pero es la forma de enunciación, ya sea en el tono de voz, los gestos y las expresiones, o bien las imágenes en el estudio (la vestimenta de los conductores, la alternación en la rutina, los gestos, las interrupciones) o la emisión de material sin editar, los que instalan la sensación de urgencia y de catástrofe.

Son los periodistas lo que dan acceso a esta dimensión dramática de lo real mediante recursos que se ponen en juego en un plano simbólico. La tragedia no se ve (como en el día 28) pero se sabe por la ruptura de lo cotidiano, por su desborde al ámbito de lo privado, por su afectación al funcionamiento del noticiero eliminando la distancia periodística como resguardo de la objetividad. Los periodistas entonces dejaron de ser observadores pasivos, para ser sujetos activos partícipes de un proceso de comunicación vital en medio de una catástrofe.

Comprender y diferenciarse

Los involucrados en la inundación (víctimas, voluntarios, periodistas, funcionarios, ciudadanos, etc.) debieron resolver la tensión entre sus creencias, conocimientos previos, representaciones sociales anteriores y sus percepciones actuales, elaborando una nueva representación social que les permitiera ponerlos en relación. Como afirma Moscovici (1979) las representaciones intentan suprimir la distancia entre lo que se sabe y lo que se ve. Para ello cada vez que aparece algo extraño, fuera del universo habitual o incongruente, las personas intentan dominarlo desplazándolo al interior de un contenido conocido. Las representaciones sociales del inundado y de la inundación elaboradas en 2003 pueden ser entendidas en este sentido, como construcciones que pretenden transformar en familiar, lo que es extraordinario.

Para explicar estos procesos Páez (1987), toma los aportes de Tajfel (1984), parte de reconocer que estas emergen en momentos de crisis o conflictos desencadenados por la irrupción de algún evento fuera de lo común, y responden a tres necesidades: clasificar y comprender los acontecimientos complejos y dolorosos, por un lado, realizar una diferenciación entre endogrupos y exogrupos, y finalmente justificar las acciones cometidas o planeadas contra exogrupos. Causalidad, diferenciación social y justificación. En los primeros momentos de la inundación, como se desarrolló a lo largo del capítulo, pudo observarse la preeminencia de la primera función.

Por otra parte, el autor explica que en las situaciones límite, la principal función del pensamiento social del sentido común es la búsqueda de algo o alguien a quién asignar responsabilidad, ya que los involucrados no buscan solo conocer lo que sucede sino defenderse, evitar sanciones y aplicarlas. Esta necesidad de señalamiento de los culpables como un modo de auto-protegerse, es uno de los factores que determina la constitución del endogrupo (nosotros, inocentes) y exogrupo (ellos, culpables). En los noticie-

ros estudiados estas elaboraciones se insinúan (por ejemplo, en la charla del conductor con Gastón sobre la ausencia de comunicaciones oficiales) y permanecen latentes (por ejemplo, las palabras del conductor remarcando que estos barrios nunca antes se habían inundado). Esta tendencia va a ser desarrollada, en la etapa siguiente, y se verá plasmada claramente en el cine documental.

En los materiales analizados se pudo observar cómo se produjo la definición de la situación y cómo las representaciones anteriores resultaron inadecuadas porque los elementos característicos (el espacio costero y la pobreza, analizados en el capítulo 2) no coincidían con lo que se estaba viviendo en ese momento. Los espacios afectados no eran los mismos, por su ubicación (esta vez creció el río Salado, no el Paraná), y por las características urbanas (esta vez se anegó la ciudad y no las zonas rurales y suburbanas). Por otra parte, las víctimas de la inundación tampoco eran las mismas, en este caso las personas que se inundaban eran personas plenamente integradas a la vida urbana que nunca antes había vivido esta situación.

Además de ayudar a determinar la función de las representaciones sociales en este primer momento, los aportes de Páez también ayudan a reflexionar sobre el proceso de caída de la representación tradicional cuando comenzó a ser evidente que la inundación estaba afectando al área urbana. Este agotamiento se produjo, por las diferencias explicadas anteriormente, y porque ser considerado «un inundado» ubicaría a las personas afectadas (sectores urbanos medios y bajos) en un exogrupo, es decir en el lugar de los «otros». Esta situación, para quienes nunca se vieron afectados por el agua, fue un hecho muy conmovedor y muy doloroso desde un punto de vista material y simbólico, por las pérdidas y porque implica un descenso en la escala social, ya que la representación social del inundado tradicional está fuertemente vinculada a la pobreza y a la vida suburbana. Por lo tanto, el nacimiento de la nueva representación va a estar marcado no solo por la necesidad de comprender lo que sucedía, sino también por la necesidad de los sectores afectados de diferenciarse de los anteriores alejándose de las connotaciones negativas, y acercándose más a las representaciones que ellos tenían de sí mismos.

4. El espacio intermedio

La inundación de 2003 y los documentales

Así como el noticiero televisivo se hizo cargo de la definición de la situación, el cine documental llevó adelante la reflexión, el análisis y la investigación sobre lo acontecido en los momentos posteriores a la crisis. Las primeras imágenes audiovisuales registradas por fuera de los medios de comunicación fueron las del colectivo de video SFD la noche del 29 de abril durante la evacuación de los barrios del suroeste. Los días sucesivos se sumaron otras iniciativas que, ante la gran conmoción generada en toda la ciudad y la irrupción de algo nunca visto, salieron a documentarlo.

Los audiovisuales relevados sobre la inundación de 2003 se caracterizaron por:

- presentar un predominio de los documentales por sobre la ficción;¹
- la reutilización de las imágenes de los primeros trabajos (*Inundaciones*, SFD, 2003; *La lección del Salado*, Cable y Diario, 2003) que aparecen nuevamente en los filmes posteriores (*Agua de nadie*, Pais y Traffano, 2005; *Seguir remando*, Langhi, 2009);
- la diversidad de producciones en cuanto a su distribución (algunas circularon por los canales tradicionales como festivales, encuentros, premios, etc.

¹ El único filme de ficción relevado fue el cortometraje *El trompo* (Carreras y del Porto, 2005) que obtuvo el Primer Premio en el 1° Festival de Cine Independiente Santa Fe y fue finalista en Telefé Cortos.

y otras fueron vistas en circuitos alternativos como en actos públicos o emitidas por medios alternativos como La Conjura tv²);

- las diferentes miradas sobre el fenómeno: desde un punto de vista histórico con la reconstrucción de los antecedentes; desde un abordaje técnico con la explicación de la acción del agua sobre las infraestructuras, o político, destacando la acción (e inacción) del Estado y de los movimientos de personas afectadas.

Este trabajo presenta un recorrido por estas producciones en orden cronológico. En este capítulo se comienza con el análisis de *Inundaciones* (SFD, 2003), y luego con *La lección del Salado* (Cable y Diario, 2003). El primero de ellos se destaca por posicionarse junto a los afectados acompañando su dolor, y el segundo por desarrollar una exhaustiva reconstrucción de los antecedentes, causas y consecuencias desde una enfoque técnico y político. El objetivo del análisis de estos filmes es dar cuenta del cambio en las representaciones del fenómeno producido a partir de la (re)definición de la situación, es decir del reconocimiento de estar frente a un hecho distinto de las inundaciones anteriores. En una primera instancia esta diferencia tiende a ser explicada por la dimensión y las características urbanas del evento que afectó un tercio de la ciudad y anegó áreas consolidadas de gran valor simbólico como el Hospital de Niños o el Parque del Sur. Pero profundizando el análisis surgen otros aspectos que, desde un plano simbólico promueven la conformación de esta nueva representación del inundado como sujeto urbano y del fenómeno de la inundación como un hecho político. La selección de los filmes se realizó en función de los objetivos del trabajo y teniendo en cuenta que fueran producciones realizadas por personas o grupos de la ciudad de Santa Fe, que tuvieran imágenes propias y presentaran un enfoque colectivo, es decir no centrado en un sector o en un sujeto. Este criterio surgió a partir de la intención de visibilizar estas diferencias a fin de reflexionar sobre las relaciones existentes entre las representaciones sociales y las visuales producidas por esta comunidad, entendiendo que las mismas son construcciones conjuntas que se elaboran en el marco de las interacciones sociales y que circulan a través de imágenes y palabras.

² La Conjura TV fue una iniciativa de comunicación comunitaria llevada adelante en Rosario desde 1999 hasta 2009 que compilaba informes audiovisuales con la participación de los receptores.

Espacio intermedio

La bibliografía que estudia los desastres naturales y antrópicos reconoce la existencia de tres momentos o fases, la exposición, la recuperación y la reconstrucción. El primero de ellos, abordado en el capítulo anterior, estuvo marcado por la necesidad comprender lo que sucedía (definición de situación). El momento posterior fue un tiempo de crisis, de búsqueda de sentidos y contención que las personas expresaron mediante dos actitudes opuestas: con la necesidad de hablar y contar lo vivido, o con el silencio absoluto, ya sea por la dificultad para poner en palabras recuerdos dolorosos como por la obligación (generalmente autoimpuesta) de sostener a los seres queridos. En esta nueva etapa de recuperación se hizo evidente la ruptura con el pasado, con lo cotidiano y con lo habitual, y se instauró un tiempo de espera hasta poder recuperar los ámbitos propios y comenzar la reconstrucción. Esta observación es coincidente con lo planteado por Reguillo (2005) quien sostiene que en los conflictos o fracturas del orden social, pueden identificarse dos momentos: uno de caos, de energía desatada, de constante movimiento, y otro de cristalización e institucionalización orientado a reorganizar y otorgar un nuevo sentido a lo anteriormente destruido. Entre ambos, sostiene la autora, hay un «espacio intermedio», es decir un momento de tensión entre el deseo (imposible) de regresar a un pasado ideal, y la situación de crisis que se está experimentando en el presente. En la inundación de 2003 esta tensión se manifestó en un plano individual y privado, con el anhelo de volver a recuperar el hogar, los objetos queridos, los recuerdos; y en un plano público y social, con la necesidad de hacer funcionar nuevamente la ciudad colapsada, tanto en su dimensión física espacial como social.

Los documentales analizados en este capítulo se ubican en este «espacio intermedio» que estuvo marcado por la presencia de diversos intereses y búsquedas que se manifestaron en la multiplicidad de los temas abordados: como el trastocamiento en la vida cotidiana, el trabajo, la vida familiar, el tiempo libre, las situaciones de crisis que cuestionaron los saberes del sentido común, el impacto de la catástrofe en la ciudad, la evacuación de los hospitales, la militarización de las calles, los problemas sanitarios o la remoción de basura, entre otros. Desde visiones diferentes y variadas, estos filmes recomponen la historia desde distintas miradas que enlazan: las experiencias personales (las crisis internas, la pérdida de la identidad), el impacto en vida social y urbana, y la participación del Estado en las tareas de la emergencia.

Los relatos de la inundación

En un recorrido por los testimonios escritos y audiovisuales de la inundación de 2003 aparecen situaciones reiteradas, como puntos ineludibles de una historia sobre la cual se desenvuelve el relato. Estos son, la salida del hogar, la vida en otro sitio (otra vivienda, en un centro de evacuados, en el techo de las casas inundadas), los desencuentros entre amigos y familiares, la ayuda recibida, la imagen de la ciudad destruida, la limpieza y la vuelta al hogar. Estos temas funcionan como distintas estaciones o momentos y conforman una estructura argumental que está presente, con variantes, en la mayoría de las realizaciones. Asimismo, permiten recomponer el contexto, la sucesión de acontecimientos y sus relaciones, ayudando así a comprender la complejidad del fenómeno.

La salida del hogar fue vivida como una situación traumática que se produjo luego de haber intentado ponerla a resguardo (colocando bolsas de arena en las puertas, o trabajando en la construcción de defensas provisionales en lugares específicos de cada barrio), y luego de haber tratado de salvaguardar la mayor cantidad de bienes (subiéndolos a un piso superior, colocándolos sobre muebles, o retirándolos del lugar con vehículos o embarcaciones). Todo esto se realizó sin asistencia ni coordinación de los organismos del Estado por lo que cada familia lo hizo en el momento que pudo y de manera autónoma. En muchos casos con la ayuda de personas que voluntariamente se acercaron a colaborar. Posteriormente cuando el agua cubrió esa parte de la ciudad, el personal militar con equipos propios fue evacuando a quienes no pudieron salir oportunamente.

No sabemos a quién decirle, porque nadie acá se hace cargo. No sé. Nos sabemos a quién decirle... Les decimos algo y dicen «no tenemos órdenes» y fueron acá nomás a cinco cuadras que el agua da acá [señala el pecho] y la gente allá [señala al fondo] está en el techo... hay que ir allá donde la gente necesita más... (*Inundaciones*, SFD; 2003, 1:35)

En el caos y la desesperación de estos momentos, con las redes eléctricas y telefónicas colapsadas, muchas personas perdieron contacto con sus familiares. Por otra parte, ante las noticias de decesos producidos por el avance del agua, se fue generando en la población evacuada y no evacuada una gran demanda de información sobre el paradero de sus conocidos. A partir de esta situación, las universidades y el sindicato ATE confeccionaron listas de personas alojadas en cada centro de evacuados que fueron exhibidas en la explanada de la UNL y publicadas en el diario *El Litoral* el 3 y el 10 de mayo.

Periodista: —¿A quién están buscando?

Padre: —A Pereyra, Maximiliano Iván

Periodista: —¿Es tu hijo?

Padre: —Sí. Yo lo dejé en Santa Rosa de Lima el otro día en un hogar y cuando volví a buscarlo ya no estaba más.

Madre: —Quedó con la gente que estaba evacuada ahí. Cuando él volvió a buscarlo ya no estaba más porque lo habían subido a un colectivo, pero no sabemos dónde lo dejaron. (*La lección del Salado*, segunda parte, CyD, 2003, 13:55)

Las experiencias de las personas afectadas por la inundación después de su evacuación fueron muy variadas, pero aun así pueden reconocerse tres situaciones distintas según el lugar donde pasaron esos días: en los techos de las viviendas para cuidar las pertenencias, en casas de familiares o alquiladas/prestadas/tomadas (autoevacuados), y en centros de evacuados (evacuados). Dentro de estos últimos, las vivencias de quienes se alojaron en las escuelas fueron, en general, menos críticas que las de quienes estuvieron en otros sitios multitudinarios como la Estación Belgrano o el Predio Ferial Municipal.

Las escuelas y los docentes, con su organización vertical, su tradicional participación en las cargas públicas (censos nacionales, elecciones), su distribución territorial y su capacidad para combinar la tarea educativa con la asistencial (comedores escolares, roperos comunitarios), fueron las personas y los lugares más aptos para dar respuestas rápidas ante la catástrofe. En este sentido, se destaca la valoración de los afectados hacia los docentes y directivos como personas solidarias y comprometidas, pero no hacia la escuela como institución del Estado. Esta diferencia queda clara en el testimonio de un maestro que lo explica de este modo: «La gente pregunta si hay un encargado o un secretario porque presume que el gobierno mandó a alguien para ayudarlos a ellos, pero estamos nosotros solamente, lamentablemente» (Mariano en *Inundaciones*, 10:00)

Por otra parte, la escuela fue un ámbito apropiado porque, a diferencia de los grandes predios, contaban con personal docente y no docente, con colaboradores (cooperadores, clubes de madres) y con una comunidad de vecinos que ya tenían vínculos con la institución. Incluso desde el punto de vista espacial la distribución en aulas permitió un alojamiento más adecuado para ubicar a una familia por aula manteniendo así cierta independencia.

La vida cotidiana de quienes optaron por permanecer sobre los techos de sus casas para evitar los robos fue mucho más difícil. Se conformaron grupos de varias personas que vivían en carpas improvisadas sobre las viviendas. Estaban sin energía eléctrica ni agua potable y para obtener agua y alimentos dependían de la asistencia de las Fuerzas Armadas y otros organismos como

Cruz Roja que recorrían los barrios en embarcaciones. A estas condiciones de vida extrema, se agregaban el sonido de detonaciones de armas de fuego y el constante vuelo de los helicópteros.

Yo estoy ahora arriba del techo de un vecino que tiene una losa. Nos acoplamos ahí para un poco también cuidar las cosas, ...mi hija y mi nieta se fueron, los evacuaron y yo me quede ahí. (*Inundaciones*, 20:00)

La vuelta a casa se produjo una vez que el agua bajó y concluyeron las tareas de limpieza y reparación de los daños. Por lo tanto, fue variando en cada caso, pero en general no se produjo antes de los dos meses, tomando en cuenta que la mayoría de las escuelas permanecieron ocupadas como centros de evacuados desde el 29 de abril hasta el 2 de junio.

Los testimonios describen el regreso como muy angustiante, por el estado general de la ciudad, por la suciedad, el olor dentro de las casas y por las pérdidas materiales. En muchos casos los testimonios apelan a la comparación con las películas de guerra, por la destrucción del entorno físico y la presencia de personal y equipamiento militar dentro de la ciudad. En otros aparecen las referencias al tiempo y al sacrificio que demandó la construcción del hogar y a la rapidez con que se produjo la pérdida.

No sé cómo voy a hacer para seguir trabajando. Esto es un desastre total. El 90 % de la mercadería quedó bajo de agua. Esto me llevo 20 años, yo hace 20 años que estoy acá, y en un día tenés que volver atrás, por lo menos 18 años porque esto... ¡No quedo nada! (*La lección del Salado*, segunda parte, 1:26:40)

Al regresar al hogar cada familia enfrentó la dura tarea de limpiar el barro que cubrió toda la vivienda y de tirar los objetos arruinados, muebles, ropa, libros, recuerdos. Desde el Estado provincial se repartieron materiales y productos de limpieza, y se implementaron campañas informativas sobre el manejo de los residuos.³ De este modo se fueron acumulando en las veredas montañas de basuras (muebles rotos, ropa sucia, libros, fotos, etc.) que poco a poco se fueron trasladando al relleno sanitario en el norte de la ciudad.

Esta triste tarea que, como destacan los entrevistados estuvo marcada por el dolor, dio cierre a la etapa de la vida fuera del hogar y permitió el reencuentro con los espacios y ámbitos propios. Asimismo, estableció de manera contundente una ruptura con los vínculos afectivos que las personas mantenían con ciertos objetos (el libro regalo de un amigo, la planta de

³ Suplementos del diario *El Litoral*, Santa Fe, 04/05/2003; 09/05/2003; 16/05/2003.

la abuela, las fotos del casamiento) e inauguró un nuevo modo de relación con los lugares y las cosas.

Como me decía mi señora: Negro, no vamos a tener muchos muebles, la mesita, la cocinita y algo para guardar las cosas, nada más. Si seguimos en el barrio, ahí, que no nos vuelva a ocurrir esto. (Félix, *Inundaciones*, 38:30)

Muchas familias volvieron a sus casas, pero hubo quienes no pudieron hacerlo porque las perdieron completamente. Estas familias fueron alojadas «provisoriamente» en carpas ubicadas en dos predios, uno en el extremo norte de la ciudad, en el barrio La Tablada, y el otro en el sur, en el barrio La Florida, hasta que se terminaran de construir los nuevos barrios de viviendas.

La vida en las carpas presentó múltiples dificultades. La convivencia entre distintas familias, la inadecuada aislación térmica, los desagües pluviales insuficientes que ocasionaban el ingreso del agua de lluvia, la ausencia de instalaciones para la higiene personal. Por otra parte, lo que en un principio fue una solución temporaria, con el paso de los días y el retraso en la construcción de las viviendas prometidas, se transformó en permanente y con ello surgieron problemas que dejaron claro la insuficiencia y la inadecuación de estas como hábitat a largo plazo.

Los habitantes del campamento del barrio La Florida fueron los primeros en ser trasladados a los nuevos conjuntos habitacionales construidos con paneles de pvc (plástico) en el norte de la ciudad. Las familias ubicadas en las carpas del barrio La Tablada fueron las últimas en recibir su vivienda. Esta demora se debió al pedido de los evacuados de reubicar el barrio proyectado en un predio más cercano a su lugar de origen, y a la utilización de otro sistema constructivo.⁴

Inundaciones

Inundaciones es un mediodocumental (42 minutos) realizado en la ciudad de Santa Fe entre los meses de abril y septiembre de 2003 por el colectivo de video SFD. Se estrenó en un acto organizado por la agrupación de personas afectadas por la inundación denominada Carpa Negra, en la

⁴ La Nueva Tablada fue un barrio construido con aportes provenientes de la Agencia Adventista de Desarrollo y Recursos Asistenciales con tecnología elaborada por la UTN-FRSF (Universidad Tecnológica Nacional-Facultad Regional Santa Fe), donde los destinatarios colaboraban con la mano de obra y el Estado provincial con los servicios y el equipo técnico.

Plaza de Mayo de la ciudad de Santa Fe el 29 de septiembre de 2003. Posteriormente, el 29 de octubre de ese año se proyectó en el cine América de la misma ciudad con una gran concurrencia de público. El video no fue emitido en los medios de comunicación debido a una decisión de los realizadores que lo explican así:

También decidimos que el video no iba a ser pasado en los medios, porque no estuvo pensado para eso. Nosotros creemos que es un material para ver en grupos, en familia... La visualización de un video te exige ponerlo, sentarte y quedarte, conversar; en cambio en la televisión vas haciendo zapping y la idea que te queda es que, si lo viste en la tele, ya lo viste. Y nosotros no queremos que se asimile a lo que ya se vio. Al menos por ahora no.⁵

Este grupo de realizadores se conformó con integrantes de diversas instituciones como la Fundación Proteger, el Taller de Video El Pibe, Matecoido Producciones, la Asociación Civil Canoa y otros colaboradores que fueron registrando imágenes de los distintos momentos de la inundación. La iniciativa se gestó por la gran conmoción social, la necesidad de documentar lo sucedido y de prestar colaboración desde el propio oficio, como lo hicieron otros profesionales como psicólogos, docentes, médicos, entre otros. Asimismo, esta práctica de registro de lo real también se inscribe dentro de una tendencia de resurgimiento del género documental de finales de los '90. Como explica Marrone (2011a), en estos años el cine documental fue el vehículo elegido para mostrar las transformaciones en la sociedad y las situaciones emergentes de la crisis. Así se abordaron problemáticas como el trabajo de cartoneros (*El tren blanco*, García, Pérez Giménez y García, 2003), las luchas de los obreros por mantener las fábricas recuperadas (*Grissinopoli*, Doria, 2004; *Corazón de Fábrica*, Molina y Ardito, 2008), o la organización de piquetes por parte de trabajadores desocupados (*Piqueteras*, Bystrowicz y Mastrosimone, 2002). En la ciudad de Santa Fe la inundación de 2003 fue el evento que hizo propio esta recuperación del documental cristalizándose en numerosas realizaciones como como *Inundaciones* (Santa Fe Documenta, 2003); *Vanesa* (Rabbaini, 2008); *Seguir remando*, (Langhi, 2009); *Agua de nadie*, (Pais y Traffano, 2005); *La lección del Salado*, (Cable y Diario, 2003) entre otros, que fueron dejando testimonios de la tragedia.

El filme *Inundaciones* se organiza alrededor de cuatro temas principales, la evacuación, la vida fuera del hogar, la ayuda de voluntarios y docentes,

⁵ Nota publicada en <http://www.lavaca.org>, <http://www.imagica.com.ar/sfd/Noti-011/Noti-011.htm> (Consultada el 06/02/2012).

y la limpieza y la vuelta a casa. Desde un punto de vista documental las imágenes obtenidas tienen gran valor por ser las únicas que mostraron el momento de la evacuación de barrio Santa Rosa de Lima durante la noche del 29 de abril. Este hecho fue altamente dramático debido a una serie de factores, principalmente porque no hubo una alerta previa de evacuación y cuando fue evidente que la situación era grave, el agua ya había avanzado demasiado. Por otra parte, la llegada de la noche y la falta de energía eléctrica crearon un panorama complicado para llevar adelante una tarea compleja, que nunca antes se había realizado. Sin plan de evacuación, ni personal encargado de organizar y coordinar el traslado de la población de barrios enteros de la ciudad, con escasa asistencia del Estado para el rescate y el traslado de las personas, la salida del hogar fue una actividad caótica, compleja y desorganizada que cada familia emprendió como pudo.

Mi vieja se va a laburar, nosotros nos quedamos, y tipo a las 12 empieza a llegar el agua... A eso de las 2 ya el agua la teníamos por acá a esta medida, y así empezó a entrar, empezó a entrar, empezó a entrar, y cada vez más rápido, y en un momento entra rapidísimo ya entra por la ventana, yo agarro mi pieza que tenía todas las cosas en mi pieza, agarro bolsas y guardo todo, me llevo dos bolsas y me voy, porque ya no aguantaba más viendo cómo se caía toda mi casa. (Juan, 20:30)

Respecto de los días pasados fuera del hogar se presentaron dos situaciones, la de quienes estuvieron en los techos y quienes estuvieron en las escuelas y centros de evacuados. En el primer caso los testimonios destacan la voluntad de quedarse a cuidar la vivienda para evitar robos. En estos testimonios se observa un ambiente de camaradería que permite la expresión de las emociones como el miedo, el dolor compartido o el arraigo con el barrio, todo esto enmarcado en un sentimiento de abandono y de ausencia del Estado al momento de socorrerlos. «Estamos acá porque más allá de que, nos llamamos hermanos entre todos porque somos santafesinos que nos cuidamos la espalda, existen malvivientes que, por una chapa, por una manguera, te pueden destruir todo» (Rene, 24:00).

Asimismo, en estas entrevistas los realizadores combinaron una actitud de participación y observación. En este sentido es importante destacar que para lograr los testimonios fue preciso cargar los equipos en una embarcación, navegar las aguas de la ciudad, llegar hasta los entrevistados, entablar un diálogo con ellos y realizar la entrevista. Todo ello en condiciones extremas de aislamiento, de continua presencia militar, de comentarios sobre la posible



Fuente: *Inundaciones* (filme). Santa Fe: Santa Fe Documenta.

Figura 1. Viviendo en los techos. Captura de pantalla. Santa Fe Documenta Colectivo de video (productor) (2003)

contaminación de las aguas y proliferación de enfermedades,⁶ sumado a las condiciones de vida en que estaban estas personas, solas, lejos de sus familias, y dependiendo de la llegada de asistencia.

La vida en las escuelas se presentó desde la perspectiva de los damnificados y de los voluntarios y docentes. Se rescataron historias como la de Clara, una bebé nacida en esos días, testimonios de niños contando cómo vivieron la llegada del agua, y escenas cotidianas como el lavado de ropa, la preparación de comida, la limpieza, los juegos infantiles, la búsqueda de los familiares desencontrados, la atención médica. También se destacaron las ayudas recibidas por parte de los voluntarios, de los jóvenes y de los docentes (Susana, 12:15; Margarita, 13:00; Héctor, 10:12), que fue presentada como la contracara de la ausencia del Estado. Como lo explica un maestro de la Escuela 1234: «Nosotros recalamos a los compañeros, a la gente del barrio que esto es un trabajo de pulmón de la comunidad, de ellos y de nosotros la sociedad. El gobierno acá está totalmente ausente» (Diego, 11:10).

El relato de *Inundaciones* tiene como eje a los damnificados y se centra en sus vivencias, sus reflexiones, sus historias, e incluye otras voces como las del personal que realizaba tareas de asistencia. Esto genera un «nosotros» que

⁶ El Ministerio de Salud de la Provincia de Santa Fe recomendó vacunaciones y la toma preventiva de medicamentos a todas las personas que hayan estado en contacto con las aguas por el posible contagio de leptospirosis y otras enfermedades.

integra a inundados y no inundados solidarios, colocando del otro lado a los dirigentes políticos (cuyas voces no son incorporadas, pero son nombrados recurrentemente), y de una manera más indirecta a los santafesinos que permanecieron alejados de la catástrofe. En este sentido, este film no culpabiliza al Estado en su conjunto, ni cuestiona los problemas surgidos en la asistencia a los damnificados, pero reconoce y destaca la responsabilidad de ciertos funcionarios en el manejo de la emergencia.

La vuelta a casa se presentó asociada a la tristeza, por el estado de destrucción en que quedaron las calles y las viviendas, y a la bronca por la impotencia ante lo sucedido. Los testimonios expresan esta situación de maneras diferentes. Enrique lo explica irónicamente detallando cómo era el barro «asqueroso» con que quedó cubierto todo (34:40), o una señora que limpiando su casa toda desordenada afirma que ahora está todo mejor que antes (30:51). También aparecen referencias a la fe religiosa como la historia de Humberto que después de limpiar las paredes encontró una pequeña imagen de una cruz (36:00), y desde entonces no se separa de su rosario.

Si bien esta historia finaliza con el retorno al hogar, el trabajo de este equipo de realizadores en relación con el tema continuó en otros filmes como *A dos años* (2005) de la productora Matecocido (integrantes de SFD) en el que se abordaron las consecuencias de la inundación, como la vida en las carpas, la reconstrucción de la ciudad, los problemas con la llegada de la ayuda, entre otros.

La credibilidad en *Inundaciones*

El principal recurso que el filme emplea para generar credibilidad y empatía, y con ello sentar las bases para la construcción de representaciones sociales, es el uso de los testimonios. La legitimidad y veracidad de estos relatos, como afirma Jelin (2002), son muy pocas veces cuestionadas, sobre todo en los casos como este en que el Estado no asume su responsabilidad y la discusión sobre la verdad se traslada a la arena social. En este sentido, Sarlo (2005:47) reconoce la capacidad de los testimonios de presentarse como verdaderos, en particular de aquellos que dan cuenta de situaciones límite como el Holocausto o las dictaduras latinoamericanas, y afirma que estos reclaman

que sus lectores o escuchas contemporáneos acepten su veracidad referencial, poniendo en primer plano argumentos morales sostenidos en el respeto al sujeto que ha soportado los hechos sobre los cuales se habla. Todo testimonio quiere ser creído y, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad, sino que ellas deben venir de afuera.

Siguiendo el planteo de la autora, en este filme las imágenes documentales serían «el afuera» que permite comprobar su veracidad. La potencia de las imágenes del ingreso del agua por la brecha del terraplén, de la evacuación durante la noche, o las tomas aéreas de la ciudad cubierta de agua, son una constatación de los dichos que le otorgan al relato la fuerza de verdad. Las imágenes funcionan como pruebas de lo sucedido, pero siempre están subordinadas a la palabra, ya que la narración se arma a partir del relato de los entrevistados, determinando el desarrollo temático y marcando el ritmo del documental. Por ejemplo, mientras se escucha la voz de Vanesa contando que fue sacada de su casa en una canoa y que pasó frente al club Colón, las imágenes muestran una canoa navegando por la entrada del club Colón, de este modo se van relacionando las imágenes y las historias, tomando siempre como guía los dichos del entrevistado. La decisión de trabajar solamente con sus voces y las de los voluntarios, es decir sin voz en off ni declaraciones de funcionarios, expone el punto de vista de los realizadores frente a la catástrofe y se distancia de una pretendida «objetividad» del documental asumiendo una posición de acompañamiento de las víctimas.

Respecto del lugar desde el cual habla SFD y del vínculo que establecen con los sujetos es preciso aclarar que, de las cuatro instituciones que conformaron el grupo, dos de ellas ya venían trabajando en el campo de la comunicación y el hábitat popular (Matecocido Producciones y Canoa).⁷ Esto sin duda facilitó el acercamiento y la construcción de vínculos más próximos con las personas como quedó evidenciado en la profundidad de los testimonios.

La interacción entre quien habla y quien escucha, sostiene Jelin (2002), es una instancia que ayuda a enfrentar la pérdida con la sensación de que no se está solo, de que hay alguien de testigo. Además, explica la autora, la participación del entrevistador como un escuchante activo abre la posibilidad de construcción de un «nosotros» amplio, que en este documental se realiza dando voz a voluntarios y a inundados, y presentándolos como actores y partícipes de un mismo hecho creando así una idea de «nosotros» que es reforzada por testimonios como el de Fabiola, una maestra que afirma: «Acá somos todos iguales» (12:30). Este enfoque es enfatizado por la presentación de los entrevistados, con su nombre y el barrio de procedencia, y por la decisión de ir a su encuentro al lugar en que están: una escuela, un centro de evacuados, en sus casas. Se trabaja así con la observación participante logrando un vínculo de empatía que se expresa en el clima de la charla, en

⁷ Canoa es una organización no gubernamental que trabaja en el campo del hábitat popular en la ciudad de Santa Fe desde 1988.

los tonos de la voz, los gestos, las miradas, consiguiendo con ello dar cuenta de cada contexto familiar, laboral, barrial. En este planteo la imagen prueba la veracidad de lo que se dice y expone la magnitud de la catástrofe, pero lo que realmente buscan los realizadores lo encuentran en los testimonios. En este sentido la imagen es secundaria. Pero adquiere importancia al momento de establecer su posición frente a lo que ven. Si las personas afectadas hablan a través de las palabras, los documentalistas, que optaron por no emplear voz en off, lo hacen a través de la edición y de las imágenes.

Los testimonios tienen distintas intensidades y muestran diferentes maneras de enfrentar la catástrofe. Desde el dolor y el llanto, como el caso de Susana de barrio Pompeya (12:10), de Vanesa (5:07), de Jorge (21:04), de Manuel (33:05); hasta la ironía de Enrique (34:40), la impotencia de Fabiola (12:30); la bronca de Rubén (15:07) o la aceptación de Colo (36:15) y de Héctor (35:22). La potencia expresiva de las voces, los gestos y las miradas es contundente y da cuenta de la construcción previa de un vínculo de confianza y de contención entre entrevistador y entrevistado en el cual este tipo de narración es posible. Además, completan el sentido del relato al transmitir lo que las palabras no pueden.

Otras estrategias empleadas para indicarle al espectador que está frente a un relato verídico es la comparación con la ficción. El film comienza contraponiendo un fragmento *Los inundados* (Birri, 1961) con el testimonio de Cacho, un inundado de 2003 que, siendo niño participó en esta película. Este recurso les sirve a los realizadores para ubicar a *Inundaciones* en un plano documental y para sentar su posición planteando que esta inundación no es igual a las anteriores. Es decir, se contrasta el conocimiento que circula socialmente (y que el filme de Birri ejemplifica, respecto del inundado como un habitante pobre de la costa), con el evento de 2003 que afectó a familias pobres y no pobres de la ciudad. Cacho dice:

Y ahí trabajé en la película *Los inundados*. Y ahora desgraciadamente me toca a mí. A mí y a todos mis compañeros acá... Esto no es una película, esto es lo real. Digamos, el isleño pierde su rancho, como quién dice su ranchadita, nosotros la casa prácticamente (0:01)

Los realizadores se ubican en un lugar semejante al del voluntario, es decir junto a las personas que sufrieron la inundación, tal como lo hicieron los docentes, el personal de salud, los bomberos, etc. En este caso los documentalistas más que narrar al otro desde la distancia que impone el saber civilizado o culto, como sucede en *Los inundados*, buscan crear un espacio donde este pueda expresarse. En este sentido, es interesante comparar las diferentes

visiones de las personas inundadas que construyen uno y otro film. Para SFD estas son personas que siguen trabajando, limpiando, ordenando, jugando pese a haber perdido casi todo. Por otra parte, la «asistencia» es entendida de manera diferente del habitual suministro de bienes materiales. Asistir es también jugar, escuchar, cantar, charlar, acompañar, es un encuentro entre sujetos. En el film de Birri los inundados no trabajan, toman de más, duermen hasta tarde, reciben bienes y alimentos que acaparan rápidamente, y no existe una figura intermediadora entre ellos y el Estado, ni nadie que comparta tiempo con ellos, que dialogue, que los acompañe.

Por último, también se destacan como marcas de veracidad los audios de las transmisiones radiales, además ayudan a contextualizar la situación de emergencia (6:40; 7:50; 24:40), y las entrevistas a los niños (9:40; 14:20; 15:00; 19:00; 27:50). Sus palabras, auténticas y espontáneas, presentan una mirada inocente y sin prejuicios que se asombra ante lo que ve. Como el niño que cuenta, señalándose el pecho: «A mí el agua me llegaba hasta por acá» (9:45).

La lección del Salado

En abril de 2003 la ciudad de Santa Fe contaba con un canal de televisión por aire, Canal 13 (de la cadena Telefé) y dos empresas de televisión por cable (Cablevisión y Multicanal), cada una de ellas con un canal local, Canal Seis y Cable y Diario. Este último produjo *La lección del Salado*,⁸ un documental para televisión de alrededor de cuatro horas realizado por periodistas del canal y del diario *El Litoral*.

Como no formó parte de un programa seriado y no tiene marcas televisivas como cortes para publicidades, puede caracterizarse como documental para televisión; y, como un filme de compilación ya que está compuesto únicamente por imágenes de archivo (entrevistas del noticiero, programas periodísticos de los canales Cable y Diario y Multicanal, y fotografías del diario *El Litoral*). No hay una voz en off ni un presentador que lleven adelante el relato y organicen la narración, para ello se recurre al uso de intertítulos y títulos sobrepuestos que proveen de información sobre el lugar, el día, la altura del río, el evento y el nombre de los entrevistados.

Este filme comienza mostrando las situaciones que antecedieron a la inundación como la construcción de la obra de defensa oeste en 1994, las

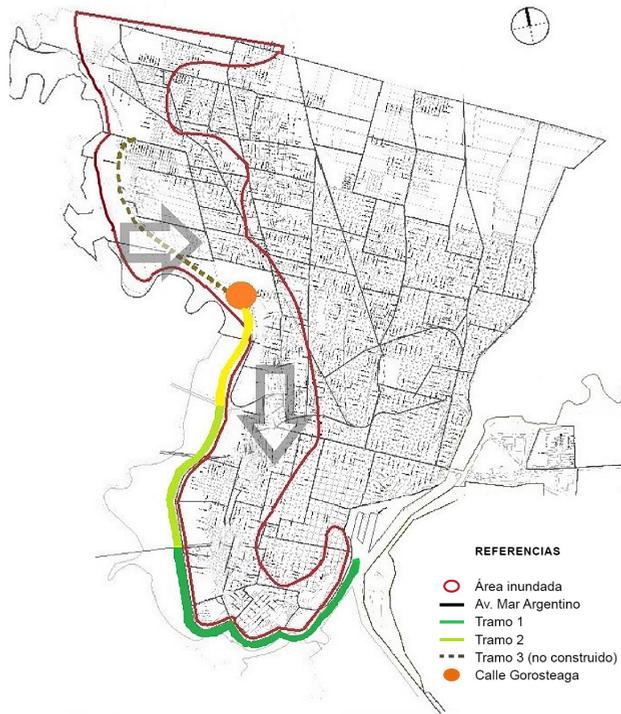
⁸ Obtuvo una Mención Especial en los premios Asociación Argentina de Televisión por Cable (ATVC) en 2004 en el género Especiales Documental.

lluvias de 2002, las grietas en la defensa en marzo de 2003, las elecciones del 27 de abril y el ingreso el agua en los barrios del noroeste el día 28. El evento del día 29 se desarrolló con la palabra de los afectados, los pedidos de ayuda, la evacuación de las viviendas, la construcción de defensas provisionales y la situación del Hospital de Niños. También se presentaron recorridos por diversas zonas de la ciudad mostrando el estado de la Ruta 11, el Parque del Sur, barrio Centenario, el club Unión, entre otras. Además, se incorporaron testimonios de funcionarios en entrevistas y conferencias de prensa. Los temas abordados los días siguientes fueron: la situación de las personas que vivían en los techos y en los centros de evacuados, el regreso a los hogares, la vuelta al funcionamiento de los hospitales, del club Colón y de la escuela Monseñor Zaspe. Al finalizar se incluyeron imágenes de las primeras marchas en reclamo de reparación y justicia.

Esta producción tiene un acentuado carácter informativo que se pone en evidencia en la amplitud con que se desarrollaron las distintas problemáticas y en la precisión con que se presentaron los acontecimientos y las personas (día, hora, lugar, nombre y cargo del entrevistado). El planteo general se orientó a compilar datos y a organizarlos de manera de proporcionar un panorama completo de lo sucedido describiendo el fenómeno desde diversos puntos de vista, climático, técnico, político, social, etc. buscando brindar una explicación causal de los hechos. Además de esto, en ciertos fragmentos el film es posible apreciar una mirada sensible que destaca la dimensión humana de la catástrofe. Esto se observa en la musicalización, las imágenes de las mascotas,⁹ las entrevistas a los niños, los rostros de las personas afectadas, los primeros planos de objetos arruinados como libros o juguetes.

Este extenso trabajo da cuenta de las distintas situaciones que se generaron en torno de la inundación de 2003. Además de los puntos clave de la historia como la salida del hogar, los centros de evacuados, la vida sobre los techos de las casas inundadas, los desencuentros, la ayuda recibida, la limpieza y la vuelta al hogar; se desarrollan detalladamente los antecedentes del evento, la situación del Hospital de Niños, los aspectos técnicos de la inundación y las obras realizadas (y no realizadas), y su dimensión política, antes, durante y después de la llegada del agua. A partir de ello se plantea que este no fue un hecho ni repentino ni fortuito, y que tuvo causas y consecuencias posibles de ser previstas. Todo ello es explicado desde un punto de vista informativo, priorizando la noticia y los acontecimientos socialmente relevantes como las conferencias de prensa, los actos y las acciones del gobierno.

⁹ Para ejemplificar esta mirada sensible, se destaca que en las dos primeras horas del filme hay más de 20 tomas de animales domésticos.



Fuente: elaboración personal sobre el plano base de la Municipalidad de Santa Fe con datos del informe presentado en el filme (5:03).

Figura 2. Plano de las defensas

El desarrollo de la narración sigue un orden cronológico, organizado con la ayuda de textos sobreimpresos que detallan lugar, día, hora, altura del río, nombre y cargo de los entrevistados, y que marcan las distintas partes o capítulos del relato, por ejemplo «Elecciones presidenciales», «Alerta de vecinos», «Jockey Club».

Uno de los aportes más importantes de *La lección del Salado* es la reconstrucción de los antecedentes y la explicación técnica de esta tragedia. El film comienza con el llamado a licitación en 1994 de la obra de circunvalación oeste. La construcción de esta avenida, emplazada sobre un terraplén bordeando el río Salado, se dividió en tres tramos,¹⁰ los dos primeros

¹⁰ El Tramo 1 de esta avenida comienza en el ingreso a la ciudad desde el Puente Carretero (Ruta 11) y llega hasta el ingreso de la autopista Santa Fe-Rosario, el Tramo 2 va desde este punto hasta el hipódromo, y el Tramo 3 (inconcluso en 2003) iba desde allí hasta la altura del barrio Las Lomas hacia el norte.

se ejecutaron en 1996 de forma conjunta y fueron inaugurados en agosto de 1997. El documental explica cómo la falta de concreción del Tramo 3 dejó a la ciudad desprotegida desde el punto de vista hídrico debido a que el anillo defensivo no estaba cerrado. También agrega que esto fue previsto por los proyectistas de la obra que indicaron la necesidad de construir de terraplén provisorio en caso de crecidas que, en 1998 fue ejecutado con éxito ante un evento de menor magnitud (Pais, 2008) pero que en 2003 no se realizó. Asimismo, se aclara que esto no habría impedido el ingreso del agua a la ciudad, pero habría retrasado su llegada a los distintos barrios dando tiempo a la evacuación.

Otros factores determinantes que se analizan son las lluvias extraordinarias que desde fines de 2002 venía sufriendo toda la zona central de la provincia, y las fisuras en los terraplenes de defensa. El film muestra los anegamientos en la ciudad producidos por las lluvias a fines de 2002, en febrero de 2003 y a principios de abril de 2003, los problemas detectados en las defensas sobre el río Salado, los reclamos de los vecinos y los trabajos de reparación ejecutados.

Respecto de la evacuación este informe cuenta con imágenes de lugares emblemáticos como la rotonda del club Unión, el puente de la autopista Santa Fe–Rosario, el club Colón, el Parque del Sur, entre otros y de los diversos barrios de la ciudad (Cabal, Barranquitas, Villa del Parque, Centenario, etc.) en distintos momentos. El ingreso del agua a los barrios del noroeste los días 27 y 28 de abril (primera parte 32:40; 37:05) y la llegada del agua al Hospital de Niños (primera parte 53:10) están ampliamente documentados y son testimonios visuales importantes que dan cuenta del avance del agua los días previos y de las diversas actividades desarrolladas: la evacuación de los vecinos, la construcción de defensas provisorias, la salida de los pacientes, el traslado de los equipos. Otras imágenes destacadas son las de las voladuras con explosivos de la avenida de circunvalación en el sur de la ciudad realizada el día 1 de mayo por las fuerzas militares para poder desagotar el agua embalsada (segunda parte 3:50).

La vida fuera del hogar se documentó mediante entrevistas a personas que quedaron en los techos y a quienes estuvieron viviendo en los centros de evacuados como el Predio Ferial Municipal, el camping de la Unión del Personal Civil de la Nación (UPCN), el Campo Universitario, la Estación Belgrano, destacando las dificultades con la comida, los problemas de convivencia, la llegada de asistencia. También se presentaron: la situación de los autoevacuados, el retraso en la llegada de ayuda, el traslado de las familias de las escuelas a las carpas en barrio La Florida, y el sistema para la búsqueda de familiares desencontrados implementado por la UNL, la UTN–FRSF y ATE.



Fuente: diario *El Litoral* 29/04/13. <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/04/29/metropolitanas/AREA-07.html>

Figura 3. Gráfico del efecto «embalse»

En el tramo final del informe se aborda la difícil tarea de volver al hogar y la puesta en funcionamiento de las escuelas y del Hospital de Niños, mostrando desde las tareas de limpieza y reparación, hasta el acto de reapertura del jardín de maternal Solidaridad de la escuela Monseñor Zaspé y del Hospital. Estas escenas, que parecen cerrar la historia en un clima de alegría y festejos, dan paso luego a fragmentos de entrevistas a los funcionarios del Ente de la Reconstrucción⁴¹ llamados a declarar en la causa judicial. Por último, se presentan algunos testimonios de los asistentes a un acto en Plaza de Mayo organizado por las agrupaciones de personas afectadas por la inundación pidiendo memoria y justicia. Es decir, por un lado, se muestra que la recuperación edilicia es posible con la participación y el trabajo de la comunidad, y por el otro se pone en evidencia la necesidad de llegar a la verdad, a la determinación de responsabilidades y a la Justicia para, desde allí, poder reconstruir el vínculo del ciudadano con el Estado en un plano social y colectivo.

La credibilidad en *La lección del Salado*

La credibilidad de este documental se sustenta en el uso de material de archivo, como los fragmentos de noticieros, de programas de entrevistas, las fotografías del diario *El Litoral* y las imágenes audiovisuales de archivo que no habían sido emitidas al aire. Para analizar los criterios de edición y el formato general de esta compilación, se tomaron los aportes de Weinrich-

⁴¹ Se refiere a la Unidad Ejecutora de Recuperación de Emergencia Hídrica y Pluvial (2003–2006), creada para rehabilitar las condiciones de vida y estructurales de las construcciones afectadas por el desborde del río Salado.

ter (2005), quien reconoce que estos filmes tienen tres fases: la apropiación del material, el ensamblaje y la creación de un nuevo sentido. En la primera etapa se seleccionan los fragmentos filmados previamente con un enfoque diferente del que produjo el registro. Luego se ensamblan construyendo un nuevo sentido sin disimular el choque de este procedimiento. A partir de ello, sostiene el autor, la nueva compilación toma un carácter más expresivo que informativo, haciendo consciente al espectador de que el significado esos de esos viejos registros es parte de una nueva propuesta.

En *La lección del Salado* la selección y edición de los fragmentos responde a un desarrollo argumental que encadena hechos significativos cronológicamente. A partir de ello van saliendo a la luz cuestiones o aspectos poco conocidos de los acontecimientos que en el momento de emisión no fueron de interés o pasaron desapercibidos y que ahora, bajo una nueva mirada adquieren otro sentido. Un ejemplo de ello es la conversación informal entre intendente de la ciudad y el presidente de la Cámara de Diputados el domingo 27 de abril en la puerta de la escuela donde emitían sus votos donde reconocen la gravedad del problema (30:00).

La narración está orientada a contextualizar la situación y a desplegar toda su complejidad, señalando la causa del desastre en las grandes lluvias y en las decisiones técnicas y políticas que se tomaron antes, durante y después de la emergencia. En este sentido el documental abre el panorama de temas, cuenta, informa, describe, pero no cuestiona ni problematiza en torno a lo sucedido dejando abierta la reflexión para que cada espectador elabore sus propias conclusiones. Sobre el final, el film presenta un mensaje esperanzador mostrando que la sociedad santafesina está saliendo adelante. Esto es llamativo ya que al momento de emisión (diciembre de 2002), si bien la ciudad estaba retomando paulatinamente su ritmo habitual, el problema de la inundación no estaba ni cerrado ni resuelto (todavía había familias viviendo en las carpas de los barrios La Florida y La Tablada, y se estaban organizando los movimientos de personas afectadas). Por lo tanto, este planteo podría vincularse con lo que Crovella (2010:121) llama el «discurso normalizador del Estado» que ocultaba el conflicto y promovía la vuelta a la normalidad como un intento de superar el malestar social.

La nueva organización de los fragmentos seleccionados se unifica a partir de la utilización de recursos audiovisuales o marcas propias como los textos sobreimpresos, la sombra en los bordes de la pantalla, la música de fondo, entre otros, que dan unidad a la diversidad de materiales que se incorporan, ayudando así a la creación de un nuevo sentido. Por ejemplo, la música que acompaña la mayor parte del informe tiene un ritmo lento, pausado y se mantiene siempre en un segundo plano. Su continuidad va atando las distin-



Fuente: *La lección del Salado* (filme para televisión). Santa Fe: Cable y Diario.

Figura 4. Sobreimpresos, sombra. Captura de pantalla. Canal Cable y Diario (productor) (2003)

tas partes: las entrevistas, los registros audiovisuales, las fotografías, los separadores, creando así una unidad cuyo significado no es opuesto del original, sino que lo complementa.

La credibilidad en este informe se asienta en el valor de la imagen como documento (por ejemplo, las tomas del ingreso de agua el día 27 o la evacuación del Hospital de Niños), en el origen periodístico de las mismas y en su emisión previa. Es decir que lo que antes fue la noticia del día, aquí se transforma en una prueba que sostiene la argumentación, ya sea respecto de la incompetencia del Estado, de los gestos de solidaridad o de los daños producidos por esta tragedia, convirtiéndose así en un testimonio que denuncia. Tomando los conceptos de Tagg (2005) respecto de la fotografía, en este caso es posible afirmar que el poder de evidencia de estas imágenes funciona porque las mismas fueron previamente legitimadas mediante un proceso social: la producción y puesta en circulación por parte de programas informativos de un canal de televisión. De este modo el film reactualiza el estatuto de verdad de las imágenes y refuerza la idea respecto de que algo es verdad porque «se vio en televisión» (González Requena, 1992). Además, se apela al recuerdo de haberlo visto antes, solo que esta vez la misma imagen se presenta como parte de un documental que no está marcado por la urgencia del presente, sino que cuenta una historia de mayor densidad y complejidad.

A partir de todo ello se sostiene que en *La lección del Salado* el uso del archivo establece un dispositivo narrativo que confía en la imagen como documento portador de verdad. A diferencia de otros trabajos de compilación, su valor no es puesto en tela de juicio, ni se rompe su relación con el referente histórico; todo lo contrario, la imagen se convierte en un soporte sobre el cual se instala la denuncia por su vínculo indisoluble con la experiencia perceptiva. Esta característica inscribe al film en la tendencia característica de los documentales contemporáneos latinoamericanos, de confiar en el archivo como documento portador de verdad.

Representaciones artísticas del fenómeno

En los documentales, sostiene Nichols (1997, 2001), es posible leer dos tipos de representaciones: la de los hechos, personajes, acontecimientos, y la de la mirada que el realizador tiene sobre estos. Para abordar la primera propone el concepto de «modalidades de representación» (expositiva, de observación, interactiva y reflexiva y performativa), y para la segunda los tipos de «miradas» (accidental, impotente, en peligro, de intervención, compasiva y clínica o profesional).

Las modalidades son entendidas como formas básicas de organizar los filmes en relación con ciertos rasgos o convenciones. Estos formatos presentan un conjunto de recursos que sirven para sistematizar el material audiovisual señalando su característica no ficcional. Cada uno de ellos trabaja de maneras diferentes las cuestiones en torno a la autoridad y la credibilidad. Por ejemplo, *Inundaciones* se corresponde, en términos generales, con la modalidad interactiva, que se manifiesta en la centralidad de las entrevistas, y también presenta rasgos propios del documental de observación cuando la cámara se detiene a mirar lo que ocurre en los centros de evacuados (los chicos juegan, una mujer lee el diario, otra lava la ropa, un hombre tiende unas zapatillas, etc.). En el primer caso el realizador se sitúa en la escena e interactúa con los otros con una presencia latente, que se intuye, pero no se ve ni se oye. Así se desplaza la autoridad textual a los entrevistados cuyas palabras se constituyen en la prueba de la argumentación, que no es producto de una idea previa de los documentalistas ni de una construcción textual exterior, sino que surge de la interacción entre el realizador y las personas con quienes dialoga (Nichols, 1997).

En las entrevistas, como explica el autor, siempre hay en juego una relación de poder que implica el traspaso de información de un sujeto a otro. En este documental la relación de poder es minimizada y se crea un clima

en el que la narración fluye naturalmente. Así ese traspaso se produce a partir de un vínculo afectivo que se manifiesta en la expresividad y la espontaneidad de los testimonios. Por otra parte, la presentación de cada persona con nombre y barrio, sumando al tiempo dedicado a escuchar cada relato y la inclusión de imágenes de observación, crean un espacio en el que el entrevistado puede representar el fenómeno mediante su palabra y su narración. Por ejemplo, Félix de barrio Santa Rosa de Lima, sentado en el patio de una escuela, conversa con los realizadores y afirma:

Vos no sabés la tristeza, la impotencia, vos te vas caminando y ves esas montañas de muebles y sacrificio que están tirado a la calle... La gente, vos la ves con esa mirada triste, llora... porque ya a lo último no tiran los muebles, tiran todo, planteras, todo tiran, no dejan nada adentro de la casa... Vos ves la casa, mira, así, parece que lo han pasado por una licuadora, es muy triste, por eso mi señora no quiere volver. (28:00)

La credibilidad de este filme se asienta en este vínculo empático y situado que los realizadores logran generar con sus entrevistados y en la autenticidad de los testimonios, que logran producir una identificación con el espectador alejándose de las posiciones que entienden a la distancia como garantías de objetividad.



Fuente: *Inundaciones* (filme). Santa Fe: Santa Fe Documenta.

Figura 5. La impotencia. Captura de pantalla. Santa Fe Documenta Colectivo de video (productor) (2003)

La modalidad de representación que predomina en *La lección del Salado* es la expositiva. Primeramente, porque su material de base son los noticieros y programas periodísticos que emplean este formato, y también porque el informe mismo lo repite, eliminando la característica voz en off del comentario y asignando a las imágenes mayor protagonismo. En este caso la voz de la autoridad pertenece al propio texto que, como se explicó anteriormente, desarrolla la argumentación con la edición y el uso de textos sobreimpresos que agregan información y acentúan el carácter verídico de los hechos.

Además, la presencia de la voz autoral se expresa con la musicalización, que es mayormente instrumental y va acompañando y diferenciando los distintos momentos.¹² Sobre el final esta tendencia cambia y se incorporan canciones como, *Como la cigarra* (original de María Elena Walsh de 1973) en la versión de Mercedes Sosa de 1979 y *Por qué cantamos* (Benedetti y Favero, 1983) popularizada por Juan Carlos Baglietto (1985). La elección de estos temas de la música popular argentina está dada por el contenido de sus letras que remiten a la posibilidad de superar situaciones difíciles, pero al mismo tiempo evocan otro tiempo histórico, el principio de los años 80 cuando estaba finalizando una etapa trágica de la historia argentina como fue la dictadura militar, y se saludaba con esperanza la llegada de un tiempo mejor. La comparación entre ambos hechos, inundación y dictadura estaría dada por la acción (o inacción) del Estado en contra de los ciudadanos, y por la necesidad de pedir por justicia y reparación.

Por otra parte, al incluir estas canciones, que son elementos característicos de otras memorias ajenas al evento hídrico, se pone evidencia que en un primer momento no se encontraron modos propios de representar la inundación y fue necesario recurrir a otras representaciones para poder enmarcarla, caracterizarla, definirla. En este sentido es interesante señalar que la problemática de la inundación siempre estuvo presente en las manifestaciones culturales de la región (por ejemplo, en la música folklórica litoraleña, el chamamé de Ariel Ramírez *Los inundados*, o *El agua que era visita* de Orlando Vera Cruz, entre otras), sin embargo, esta vez no se emplearon alusiones rurales ni costeras; y se eligieron otras expresiones asociadas a los consumos culturales de los sectores medios.

Las nuevas formas de representar al inundado como sujeto urbano y a la inundación como catástrofe política van a consolidarse durante los años siguientes, especialmente después del trabajo realizado por los movimientos de personas afectadas por la inundación, y de la inundación por lluvias de

¹² Algunos de los temas son: *The truth will always be*, de Pat Metheny Group, *Merry Christmas Mr. Lawrence* de Arturo Stalteri, *Twin peaks theme* de Angelo Badalamenti.

2007 que anegó la región central de la provincia. Con ello surgieron nuevas manifestaciones culturales generadas por fuera de los ámbitos establecidos, como los grafitis o los afiches elaborados por los movimientos de damnificados, que fueron delineando una nueva imagen del inundado como un ciudadano y como un actor político.

Si en *Inundaciones* la representación del fenómeno aúna la perspectiva de los entrevistados y los realizadores, y se construye en el proceso de generación del film; en *La lección del Salado* surge de una clara línea editorial previa al momento de la compilación que explica qué sucedió y cómo, cuáles fueron las causas y los antecedentes, cuáles fueron sus consecuencias y cómo se resolvieron. La representación del fenómeno que hace el medio de comunicación en este informe reconstruye los hechos históricos poniendo en escena informaciones que se despliegan a partir de una trama argumentativa expresada en la edición y marcada por la preeminencia de los aspectos políticos, técnicos y operativos.

Para este filme la inundación de 2003 fue diferente de las anteriores, por su magnitud, por la afectación al área urbana y por la ausencia de decisiones políticas para prevenir y manejar la emergencia. Asimismo, se la caracteriza como una situación de catástrofe que fue sobrellevada con el esfuerzo y el trabajo de toda la comunidad, y que estaría dando paso a una nueva etapa de reconstrucción. Las derivaciones judiciales, la determinación de las responsabilidades políticas y la acción de los movimientos de personas afectadas, son temas secundarios, que se presentan, pero no se profundizan.

En *La lección del Salado* parecen convivir dos tendencias, una que despliega la complejidad del tema, que reconoce responsables y damnificados, que señala situaciones irresueltas; y otra un poco más cercana al discurso oficial que mira hacia adelante sin indagar demasiado sobre el surgimiento de movimientos sociales de personas afectadas, ni sobre la demanda social por el juicio a los responsables. Esto se observa en el final, con las imágenes de la reapertura del Hospital de Niños y la Escuela Monseñor Zaspé (globos, canciones, banderas, actos), en las palabras finales del encargado del Ente de la Reconstrucción («Santa Fe necesariamente debe cerrar esta herida para poder pasar a otra cosa», segunda parte, 1:56:40), y en el escaso desarrollo que tiene el proceso de movilización social, entre otras. La pregunta que se desprende a partir de esto es: cómo se hace para cerrar una herida de esta magnitud sin el espacio adecuado para el debate y el diálogo, para compartir las memorias, para rescatar las acciones heroicas y las no tanto, para reconocerse (y reconocernos) como sujetos y como comunidad en un relato que incluya a todos, sin importar el lugar que se habita, ni la situación socioeconómica.

Pero, por otra parte, a lo largo del film se despliega un espacio abierto a la reflexión que se manifiesta en la amplitud del tema y en la ausencia de una voz como podrían ser la voz en off o de un presentador que cierren el relato con una interpretación acabada de los hechos. Esto se pone en evidencia mayormente cuando el texto fílmico se aparta de su función referencial y se permite licencias poéticas como la utilización expresiva de la banda sonora, las imágenes fijas que separan las distintas partes, o la ralentización de ciertos fragmentos. La construcción de este espacio, colmado de información y abierto a múltiples lecturas, es uno de los aportes más destacados del film.

Miradas

En el documental, afirma Nichols (1997), queda plasmada la visión que el realizador tiene de la realidad, es decir su propia perspectiva sobre el mundo. Para el autor estudiar la «mirada» implica indagar en el modo de producir las imágenes, en el recorte de la realidad que produce la cámara, y también en cómo se despliega el proceso metafórico de mirar el mundo. Tomando en cuenta estos conceptos, reconoce distintos tipos de miradas: accidental, impotente, en peligro, de intervención, compasiva, clínica, que se corresponden con diferentes actitudes frente a lo que se expone: curiosidad, responsabilidad, solidaridad, valor.

En los filmes analizados es posible apreciar una mirada impotente en las imágenes del agua corriendo por las calles, o en las tomas aéreas de la ciudad inundada. En ellas es evidente que el realizador no puede hacer nada para evitar el desastre y su registro se realiza desde una posición de solidaridad, por un lado, y reconociendo la imposibilidad de otra acción, por el otro. Con estas tomas se reconstruye el fenómeno en toda su dimensión y se presenta la causa de lo que se desarrollará posteriormente: la evacuación de las viviendas, la pérdida y el daño de los objetos. Pero esta mirada, circunscripta a ciertos fragmentos, no es la perspectiva dominante. En términos generales puede afirmarse que *Inundaciones* se caracteriza por presentar una mirada compasiva y *La lección del Salado* una mirada clínica o profesional. La primera, siguiendo con el autor, apela a un abordaje subjetivo y a la presencia de una persona delante y detrás de la cámara. Una vez ocurrido el desastre ninguna intervención puede revertirlo por lo que solo queda atender a las consecuencias, entonces se intenta comprender lo que pasó y dar testimonio. Para ello se trabaja sobre el vínculo entre el entrevistador y el entrevistado poniendo en escena la relación humana que se establece entre ambos. Lo que predomina en este enfoque es entonces la empatía, como

puede observarse en la mayoría de los testimonios, por ejemplo, en las palabras de Félix citadas anteriormente.

La mirada clínica o profesional sostiene Nichols (1997:131), se ubica entre dos posiciones, el registro distanciado y la respuesta compasiva, y se rige por el código ético profesional que educa a los periodistas para separarse emocionalmente de las situaciones que relatan. En el caso de la cobertura de desastres, el autor afirma que «la presencia del reportero garantiza la autenticidad de la representación» pero su presencia está basada en la distancia necesaria para comunicar los hechos a quienes no están presentes. Si bien en *La lección del Salado* esta objetividad se observa en la mayor parte del film, hay algunas partes donde los periodistas se involucran con lo que están viviendo y pasan a cumplir un rol de servicio poniendo su voz y su micrófono para tratar de ayudar.

Señora: —Necesito una camioneta para sacar las cosas.

Periodista: —¿Dónde vive?

Señora: —Acá en la esquina. ¡Se está inundando todo!

Periodista: —¿A qué hora llegó el agua?

Señora: —En un ratito llegó.

Periodista: —Los vecinos están sacando cómo pueden...

Señora: —Todos están inundados, todos estamos inundados, en un ratito, en menos de media hora nos inundamos todos. ¡Estamos desesperados el intendente donde está!

Periodista: —Dígame señora dónde tiene que venir la camioneta. ¡Dígame la dirección!

Señora: —Perón y Domingo Silva. Para llevar acá a una cuadra. Tengo pocas cosas porque ya saqué (primera parte, 47:45)

Asimismo, como se explicó anteriormente, el film presenta ciertos recursos poéticos, que se alejan de las estéticas «objetivas» que Nichols describe en relación con el trabajo periodístico. Estos pequeños momentos, dan cuenta de una búsqueda expresiva que reconoce y destaca la capacidad de las imágenes audiovisuales para expresar emociones y para comunicar desde una dimensión sensible.



Fuente: *La lección del Salado* (filme para televisión). Santa Fe: Cable y Diario.

Figura 6. Niña. Captura de pantalla. Canal Cable y Diario (productor) (2003)

Representaciones sociales

Las representaciones sociales que los filmes proponen y/o vehiculizan se construyen, en el caso de *Inundaciones* sobre la base de la empatía con el entrevistado en una búsqueda por comprender su dolor; y en el caso de *La lección del Salado* a partir de la búsqueda de una verdad objetiva dominada por el ansia de saber. La representación del inundado producto de la primera, es la de un sujeto, tomando los términos de Vasilachis de Gialdino (2003), esencialmente igual a los realizadores y espectadores, pero existencialmente diferente. Es decir que las personas que se inundaron estaban atravesando una situación crítica, pero esto no definía su identidad, ellos seguían siendo, Mary de barrio Santa Rosa de Lima, Susana de barrio Villa del Parque, etcétera.

En *La lección del Salado* los afectados son los «otros». En su planteo narrativo no hay elementos que favorezcan una identificación clara entre los inundados y periodistas o espectadores (más allá de que muchos trabajadores del diario y del canal se inundaron). Esta situación es producto de lo planteado por Nichols respecto de la distancia como garantía de objetividad. Además, el material del origen tiene rasgos particulares que dan cuenta de este posicionamiento (marcas del género) como el presentador del noticiero mirando a la cámara, el formato de preguntas y respuestas del programa de entrevistas, la duración de los fragmentos, o los primeros planos de las notas a los funcionarios o las personas inundadas; que enfatizan este distanciamiento.

La identificación de un grupo de pertenencia (nosotros) y los grupos exteriores (los otros) es estudiado por la Psicología Social y la teoría de las representaciones sociales partir del proceso de categorización. Este se refiere a la formación de clases o subconjuntos dentro de un grupo social y funciona a partir de: la deducción, infiriendo «conclusiones sobre un objeto social según la categoría que se le asignó» y de la inducción, identificando «un objeto como perteneciente a una categoría» (Páez, 1987:225). Estos planteos tienen como base los estudios desarrollados por Tajfel¹³ respecto de la percepción categorial y la identidad social. En ellos se entiende a la persona como un sujeto social que se construye a través de sus relaciones con los otros y que, se identifica con determinados grupos (nacionales, religiosos, deportivos, étnicos, lingüísticos) y se diferencia de otros. A partir de estudios empíricos, Tajfel y sus colaboradores concluyeron que los individuos que forman parte de un grupo exterior al grupo de pertenencia (exogrupo), se perciben como conjunto uniforme y no como individuos, por lo tanto, las diferencias entre ellos tienden a borrarse. Por el contrario, en el grupo de pertenencia (endogrupo) se perciben con más claridad las diferencias entre sus integrantes y se desarrollan concepciones más complejas y diferenciadas (Guitart, 2009).

En *Inundaciones* puede observarse esta pluralidad en el cúmulo de entrevistados: inundados, voluntarios, maestros, médicos, bomberos; y en la profundidad y extensión de los testimonios que permiten la narración, y con ella el desarrollo de aspectos particulares, de situaciones y sentimientos, lo que hace que este grupo se configure como múltiple y variado. El exogrupo o los «otros», en este film son los dirigentes políticos que no tienen imagen ni voz. Las alusiones a ellos que hacen los entrevistados se caracterizan por estar cargadas de bronca, por indicarlos como los responsables de lo sucedido, y por plantear una ruptura en el lazo social que antes los unía. La posición de los realizadores respecto de los funcionarios se manifiesta claramente en la superposición del audio de la entrevista radial del intendente («Todo el barrio Centenario, la Villa del Centenario, barrio Chalet, barrio San Lorenzo, barrio El Arenal... no van a tener ningún tipo de inconvenientes» 7:50) con imágenes de cerdos sobre los terraplenes de defensas o caminando entre los evacuados. Este recurso, que ayuda a visibilizar la situación de la pobreza en la que vivían (y viven) algunas familias de la periferia, es una clara asociación del político con el animal.

¹³ Henry Tajfel (1984) trabajó en la década del 50 sobre la percepción categorial. Posteriormente, con sus colaboradores, realizó diversos estudios empíricos sobre las relaciones intergrupales (prejuicio, discriminación) que dieron origen a la Teoría de la Identidad Social.

En *La lección del Salado* se incluyen las voces de personas inundadas, de periodistas y de funcionarios y técnicos. Los inundados se presentan de manera homogénea, sin identificación en cuanto al nombre, al lugar de procedencia, o a la situación (si se alojaban en una escuela, en un club, en casa de familiares), lo cual los ubica claramente en un exogrupo. Además, los escasos segundos de duración de los testimonios, sumado a las preguntas de los reporteros, dificulta la elaboración de un relato por parte del entrevistado que se limita a contestar dando informaciones (cuando llegó el agua, si subió rápido, dónde va a ir ahora). En este formato, las historias personales se diluyen, la particularidad de cada situación se borra y se conforma así un conjunto uniforme de personas.

El otro grupo que se presenta son los funcionarios públicos (los que licitaron la obra de defensa, los que la inauguraron estando inconclusa, y los que estaban ocupando cargos públicos en el momento de la inundación, gobernador, intendente, ministro de Obras y Servicios Públicos, director provincial de Hidráulica). En este caso se incluyen, quienes describen la situación y aportan datos (como los ingenieros que explican los trabajos que se están realizando sobre las defensas, que dan cuenta de los problemas ocasionados por las grandes lluvias de 2002 en la producción agropecuaria, entre otros) y quienes ocupan cargos ejecutivos como el intendente de la ciudad, el gobernador y los ministros.

A partir ello se plantea a la inundación como un problema entre inundados y políticos, como un conflicto que se observa con cierta distancia y desde afuera. El endogrupo en este caso es el medio de comunicación, la asociación del diario *El Litoral* y el canal Cable y Diario (que no tuvieron afectación ni anegamientos), y sus lectores y televidentes que mayormente se asocian con los sectores medios de la ciudad. La diversidad del grupo de pertenencia se observa las distintas fuentes de información, fotográficas y audiovisuales tomados como base para la realización el filme: fragmentos de noticieros, de programas de entrevistas, imágenes de archivo del canal, fotografías publicadas y no publicadas por el periódico.

El filme construye este «nosotros» con el televidente a partir dos elementos: la recuperación de fragmentos de los noticieros donde los periodistas se dirigen a la cámara estableciendo una relación empática con el espectador (Verón, 1983) y de los programas de entrevistas, donde el conductor produce este vínculo a partir de la formulación de las preguntas y de comentarios como haría cualquier ciudadano, recursos que, como explica Verón (1983), generan una identificación con la audiencia porque el periodista se presenta como un no-especialista, es decir como un sujeto común, del público. Por otra parte, la compilación como dispositivo de enunciación crea un «noso-

tros» a partir de la actualización de programas ya emitidos, que, con su vuelta a presentarlos nuevamente refuerzan la identificación entre el televidente y el producto.

Como sostiene Páez (1987) en este proceso de categorización por medio del cual los sujetos reconocen grupos sociales (uno de pertenencia y otros exteriores), y también en la conformación de representaciones sociales, se ponen en juego en primer lugar, una dimensión afectiva y luego una instancia cognitiva. Es decir, y siguiendo con el autor, que las valoraciones ocurren previamente a las explicaciones causales y pueden mantenerse aún si las cogniciones del objeto cambian. En esta secuencia marcada por la predominancia de lo afectivo, no se busca solo conocer sino también, y por sobre todo, evaluar la situación para defenderse, evitar sanciones y aplicarlas (Páez, 1987).

Estos conceptos resultan relevantes para analizar la inundación de 2003 porque permiten reconocer que la determinación de culpabilidad de los funcionarios es producto de una actividad que conjuga lo afectivo y lo cognitivo. En este sentido la visión negativa de este exogrupo es producto de evaluaciones relacionadas con la información y el conocimiento de los hechos, y no solo de valoraciones afectivas. Es decir que para identificarlos como culpables es preciso saber que había una obra de defensa inconclusa, que no se ejecutó el terraplén provisorio que indicaban los planos, que no se alertó a la población para que evacúe sus viviendas.

La valoración negativa que recae sobre los inundados se conforma desde el plano afectivo al ponerse en juego la representación social tradicional del inundado con su carga discriminatoria asociada a la pobreza y al clientelismo. Esta evaluación que daña y desvaloriza, como explica Urresti (1998), provoca la transformación del otro en una amenaza. Ante esta situación, sostiene el autor, se generan dos reacciones: la huida o la destrucción. Debido a la magnitud de esta catástrofe, sustraerse o eludirla es casi imposible, entonces se despliega la destrucción, que se expresa en el lenguaje discriminatorio y en otras formas de violencia simbólica como la demonización o la culpabilización.

En este caso es interesante observar cómo la existencia previa de esta consideración del inundado produjo, sobre todo en los sectores medios afectados, un movimiento de diferenciación respecto de los eventos anteriores. Desde la perspectiva que propone la Psicología Social esto se explica porque las clases medias difícilmente puedan considerarse a sí mismas como semejantes a los más pobres ya que esto implicaría una evaluación negativa de sí, y como sostiene Tajfel (1984) todo grupo tiende a la conservación e incremento de su autoestima. Esto explica el trabajo que realizaron y la uti-

lización de recursos que efectuaron para hacer oír su reclamo e instalarlo en la escena pública a fin de promover la construcción de una representación social del inundado de 2003 distinta de la imagen tradicional, sobre la base en entender que lo sucedido fue una catástrofe política y no un hecho natural. Pero a pesar de este logro importante y significativo, y teniendo en cuenta lo que afirma Páez (1987) respecto de la invariabilidad de las categorizaciones basadas en lo afectivo, un sujeto categorizado socialmente como «inundado» difícilmente deje de ser considerado un «otro».

5. Las memorias de la inundación

Los documentales y la memoria

Según los estudios sobre desastres naturales, la etapa final de una situación de catástrofe es la reconstrucción. En ella se intenta recomponer el orden perdido y continuar con la vida de la comunidad incorporando la experiencia vivida, lo que implica no solo la restauración de lo existente sino también la reformulación, adaptación, modificación de los factores causantes del problema. En el caso de la inundación de 2003 los años inmediatamente posteriores estuvieron marcados por la reconstrucción de la ciudad y las viviendas, y por la instalación en la arena pública del reclamo de los afectados de memoria y justicia. Los filmes analizados en este capítulo, *Agua de nadie* (País y Traffano, 2005) y *Seguir remando* (Langhi, 2009), fueron realizados durante este período y presentan el posicionamiento de los inundados como víctimas de la inoperancia de los funcionarios, y a la inundación como una tragedia política. Para ello van contando cómo se fueron conformando las memorias de la inundación de 2003 y sus representaciones, despegadas de la imagen del desastre natural producto de la creciente de los ríos y más cercanas a las problemáticas urbanas, políticas y sociales.

Agua de nadie es un documental realizado por el periodista Fernando País y emitido por el canal de cable STV. Tiene imágenes registradas por Darío Traffano y otras tomadas del archivo del canal y del diario *El Litoral*. *Seguir*

remando es un film que ganó el Concurso de Proyectos de Producción y Realización Audiovisual 2008, organizado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe. Se proyectó en cines de la ciudad de Santa Fe y Rosario, y participó de festivales y muestras resultando ganador del concurso para documentales terminados INCAA 2010 (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales). Ambas producciones dan cuenta del modo en que la sociedad santafesina fue pensando y elaborando sus memorias.

Para abordar el concepto de memorias se tomarán los aportes de Jelin y de Terdiman quienes entienden que estas son construcciones múltiples y cambiantes. Las memorias, sostiene Jelin (2002:1-2) se vinculan a la «persistencia de un pasado que “no quiere pasar” (...) que no se resigna a quedar en el pasado, [y que] insiste en su presencia». Estas presencias y sentidos del pasado son mencionadas en plural ya que cada grupo social elabora las propias, a veces coincidentes, a veces en conflicto. También plantea que estas consideraciones del pasado no son estables, sino que están sujetas a cambios en función del momento histórico y por lo tanto su abordaje involucra subjetivamente al investigador y sus creencias. Sostiene además que los relatos personales están inmersos en narraciones colectivas que ponen en relación la experiencia propia con los recuerdos de los otros y las convenciones culturales compartidas.¹ A partir de esto la autora formula una serie de preguntas (quién recuerda, qué se recuerda, cómo y cuándo) que son recuperadas en el desarrollo de este capítulo para explicar el vínculo entre el recuerdo individual y la formación de la memoria colectiva.

En el mismo sentido, Terdiman (1993) entiende que la memoria es una construcción que, mediante ciertas prácticas, trae al presente los contenidos del pasado. Afirma también que memoria y representación son conceptos similares ya que ambos se refieren a la existencia de producciones de sentido que reemplazan a un referente ausente. Y agrega que la memoria es una facultad que permite sostener la continuidad de la experiencia individual y colectiva, y colaborar en la formulación de representaciones o conceptualizaciones sobre el mundo.

Estas aproximaciones resultan de interés ya que están en relación con los planteos de la TRS respecto de los vínculos entre el pensamiento individual y el colectivo y, porque el reconocimiento de los criterios cambiantes para la definición del pasado permite analizar las diferentes memorias de las inundaciones y cómo sus representaciones fueron modificándose en función

¹ En el mismo sentido Burke (2000) y Halbwachs (1995) reflexionan sobre la importancia del grupo social en la determinación de la memoria colectiva.

del momento histórico. Por otra parte, también señalan la importancia de atender las relaciones existentes entre representaciones sociales y memoria colectiva, entendiendo que la memoria social está formada por representaciones y las representaciones se construyen con contenidos de la memoria (Moscovici, 1988).

La primera manifestación pública de la memoria de la inundación de 2003 se realizó a tres meses de ocurrida la tragedia y fue una concentración en Plaza de Mayo donde se expuso una variedad de producciones como poemas, carteles, fotos que daban cuenta de lo vivido. Estas primeras acciones fueron organizadas por la Coordinadora de Barrios Inundados, que luego se separó en dos organismos: La Carpa Negra de la Memoria y la Marcha de las Antorchas. El primer grupo colocó en esta plaza una carpa negra donde los vecinos fueron dejando sus objetos arruinados por el agua, dando origen así a un museo improvisado. Uno de los principales objetivos de esta agrupación era visibilizar el problema para conseguir del Estado una reparación económica (Guala, 2005). El otro grupo, la Marcha de las Antorchas, se manifestaba con velas encendidas circulando por la plaza los días martes, día del ingreso del agua a la ciudad. A mediados de 2004 colocaron allí 23 cruces blancas en representación a las personas fallecidas en la inundación. Su lucha se centró en el juicio y castigo a los responsables de la catástrofe.

La Plaza de Mayo fue el lugar elegido como el sitio donde expresar los reclamos, por su historia como lugar de concentraciones y de actos políticos, y por estar frente a los dos poderes del Estado a los cuales se demandaba: la Casa de Gobierno, sede del Ejecutivo provincial, y el edificio de Tribunales del Poder Judicial. Se acusaba al primero de no haber terminado la obra de defensa (que se inauguró, pero no se concluyó) y no haber decretado con tiempo la evacuación de la zona; y al segundo se le pedía que juzgue a los responsables. En este caso se observa lo que Reguillo (2005) afirma respecto de la necesidad de los grupos sociales de conquistar el espacio público (simbólica y físicamente) controlado por el Estado y los sectores hegemónicos, para luego poner en circulación su versión-visión de los hechos.

Las estrategias empleadas por ambos grupos para hacer presente el recuerdo del pasado en este caso fueron principalmente prácticas performativas, es decir que se expresaban mediante acciones como circular, instalar una carpa, exponer los elementos dañados, etc. Siguiendo lo planteado por Connerton (1989), estas intervenciones que involucran el lenguaje corporal son también contenedoras y trasmisoras de memorias colectivas como los relatos escritos u orales; por lo tanto, al igual que estos han de ser puestos en relación con el contexto en el que se presentan y con la historia que cargan. En este sentido es interesante reflexionar sobre como estos rituales remiten

a otros similares surgidos de memorias anteriores como la Carpa Blanca instalada por los docentes en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires en los años 90, o las rondas de las Madres de Plaza de Mayo. En ambos casos se trata de prácticas que los ciudadanos realizan para visibilizar sus reclamos y para mantener viva la memoria.

Respecto del vínculo entre las memorias y los discursos hegemónicos, Jelin (2002) señala que el Estado tiene un papel central en el establecimiento de la memoria oficial. En este caso la versión estatal fue la de una catástrofe natural imprevisible, pero esta concepción nunca tuvo apoyos públicos explícitos de ninguna organización de la sociedad civil (fundaciones, universidades, etc.) ni de personalidades públicas destacadas (periodistas, intelectuales, investigadores, etc.), siendo solamente acompañada por algunos medios de prensa desde sus editoriales (Pascual, 2005). Es más, esta argumentación fue desmentida por numerosas investigaciones judiciales, académicas, históricas y periodísticas (como los filmes analizados en este capítulo). Posteriormente, tras las elecciones de 2007 y con el cambio de signo político en la gobernación con la llegada al poder del Frente Progresista Cívico y Social,² la instauración de la memoria oficial quedó en manos de la Justicia.

A partir de estos planteos una de las preguntas que surgen es qué se recuerda, ¿un desastre natural o una catástrofe producto de la negligencia de los funcionarios? Esta diferencia pone en evidencia que la memoria social tiene una dimensión política que, como explica Connerton (1989) se utiliza para legitimar y conservar el orden social existente a fin de mantener la hegemonía. Pero, además, la memoria restaura y da sustento a las voces alternativas que, desde los discursos dominantes se pretenden ignorar o desarticlar (Terdiman, 1993). Esto explica la existencia de diferentes versiones del pasado. Por otra parte, este autor señala que la adscripción social a cualquiera de estas memorias está sujeta a cambios ya que en ciertos momentos la sociedad está obligada a apegarse a nuevos valores que están en mejor relación con sus necesidades y con las tendencias del presente, tal como sucede en el caso de las memorias de la inundación de 2003, donde las versiones «oficiales» es decir estatales, son dejadas de lado y se instauran otras nuevas con mayor consenso social.

Otra pregunta que interesa abordar es ¿qué hizo posible el apartamiento de la memoria oficial y el surgimiento de la versión alternativa? ¿Cómo se construyó esta memoria emergente que convocó a gran parte de los santafesinos (inundados y no inundados)? Para dar respuesta a estos interrogantes es

² Alianza política formada por el partido Socialista, la Unión Cívica Radical, el Movimiento Libres del Sur, entre otros.

preciso recomponer el contexto histórico. A diferencia de las inundaciones de 1966 y 1983, a inicios del siglo XXI existían condiciones favorables para la revisión del pasado. En las últimas décadas del siglo XX la idea de la memoria se comenzó a instalar en la escena pública como una preocupación de la cultura y de la política (Huyssen, 2002). En Argentina y en varios países de América del Sur, esta tendencia se intensificó a fines de los años 80, tras la recuperación de los gobiernos democráticos y los juicios a los responsables de delitos cometidos por las dictaduras militares. Ullberg (2013) sostiene que las memorias de la inundación de 2003 nacieron en relación con esta revisión del pasado reciente que en sus inicios buscaba la reconstrucción histórica y el juzgamiento de los responsables y que, al comienzo del siglo XXI se orientó a hacia la búsqueda de legitimidad política. Las demandas de los movimientos de personas afectadas por la inundación retomaron estas construcciones argumentativas (condensadas en los lemas «memoria y justicia» y «juicio y castigo a los responsables») y sus prácticas (rondas, marchas, etc.) para posicionar socialmente su reclamo.

Además, otro factor que influyó en el surgimiento de manifestaciones sociales fue el contexto político de la provincia en los años posteriores a 2003. La aplicación de la Ley de Lemas (ley 10524 hoy derogada) generó descontento en una parte de la ciudadanía, ya que permitió que un candidato, Jorge Obeid (partido Justicialista), que no fue el más votado en forma individual, ganara por la suma de los demás lemas integrantes de su partido. Otra situación que favoreció la participación social fueron los acontecimientos de diciembre de 2001 donde los sectores medios y bajos salieron a la calle a manifestar su oposición y su bronca en contra de las medidas tomadas por el gobierno de Fernando de la Rúa (Álvarez Tejeiro y otros, 2002).

El pasado se recuerda siempre en función de lo que se vive en el presente, por lo tanto, las memorias se construyen siempre en este diálogo (Terdiman, 1993). Todas estas situaciones, que profundizaron la ruptura del vínculo entre los ciudadanos y el Estado, crearon el clima de antagonismo entre buena parte de la ciudadanía y el gobierno provincial que hicieron posible la aceptación de esta memoria no oficial (es decir no promovida desde el Estado) como «la» memoria de la inundación de 2003 (Ullberg, 2013). En su construcción, que implicó la redefinición del fenómeno en términos de catástrofe política, tuvieron un rol central los sectores medios afectados, que, si bien no fueron mayoría, participaron activamente en la organización social del reclamo, ya que contaban con mayores posibilidades materiales y herramientas simbólicas para instalar sus voces y sus miradas en la escena pública.

Agua de nadie

Agua de nadie es un filme documental para televisión realizado a dos años de la inundación, que presenta un enfoque periodístico e informativo que puede observarse en la importancia asignada a los datos, las explicaciones y los testimonios. La distancia temporal con el evento, en este caso juega un rol importante en la construcción de la argumentación que, a diferencia de *La lección del Salado*, permite el desarrollo de una mirada enfocada y concentrada en aspectos específicos, más que en el despliegue de un recorrido panorámico. Esto se pone en evidencia en el señalamiento de los responsables, en las explicaciones causales de los hechos y en la revelación de datos significativos, que en el primer momento de la catástrofe no fueron tenidos en cuenta, como el Plan de Evacuación de 1998 ignorado, o la recomendación de ampliar el ancho del puente de la autopista tras su caída en 1973. En el film, esto se expresa del siguiente modo:

Ese mismo puente [el puente sobre la autopista Santa Fe–Rosario] de 157 metros, junto al terraplén de la circunvalación oeste no terminado, más las copiosas lluvias hicieron que la ciudad se inundara sin que los responsables del Estado provincial y municipal hicieran lo suficiente para impedirlo o prevenirlo. (31:40)

En este sentido es importante recordar que al momento de la realización de *Agua de nadie* se estaban llevando adelante los procesos judiciales a los funcionarios y la reparación económica a los damnificados, por lo tanto, ya existía en la sociedad santafesina una comprensión cabal de lo sucedido, y lo que se buscaba entonces eran definiciones y esclarecimientos respecto de porqué había ocurrido esta catástrofe y quiénes eran los responsables de evitarla o mitigarla.

La narración comienza con la cobertura periodística de las elecciones de abril de 2003, las grandes lluvias de 2002 y las filtraciones en el terraplén de defensa. Luego se muestra el ingreso del agua a los distintos barrios y espacios públicos de la ciudad, y se dedica una atención particular a la conferencia de prensa del gobernador Reutemann analizando la estrategia política desplegada. La parte final del informe, realizada con imágenes propias, está dedicada a contar el regreso de las familias a sus hogares. Por último, se abordan la problemática de los movimientos de personas afectadas, en particular la Marcha de las Antorchas, y los actos realizados en la Plaza de Mayo reclamando justicia.

El informe presenta un relato en el que se encadenan la emergencia, las causas, la dimensión política, las responsabilidades y la demanda de justi-



Fuente: *Agua de nadie* (film para televisión). Santo Tomé: Darío Traffano Producciones y Nuevos Espacios Periodísticos.

Figura 1. Conferencia de prensa del gobernador Reutemann. Captura de pantalla. Pais, Fernando y Traffano, Darío (productores) (2005)

cia. Esta argumentación intenta promover una reflexión sobre las transformaciones que produjo la catástrofe en la relación entre la política, la ciudadanía y la participación social. Para ello se apela al uso de una narración didáctico-expositiva llevada adelante en algunas partes por el presentador y en otras por una voz en off, que va desarrollando los distintos temas acompañados por las imágenes de archivo. Este discurso es el eje central que organiza los fragmentos, entrelazándolos en una lógica narrativa que describe, explica y afirma. Por lo tanto, el uso de las entrevistas y del material de archivo queda subordinado a esta idea rectora que se expresa en el relato de la voz en off, en las palabras del presentador y en la edición de las imágenes.

En el fragmento de la conferencia de prensa del gobernador Reutemann, se utiliza el montaje paralelo para plantear una crítica a los funcionarios sin apelar al uso explícito de la palabra, dejando al espectador la tarea de recomponer el sentido. Esto se logra presentando en la misma pantalla imágenes de sus declaraciones con registros fílmicos que ponen en duda las afirmaciones, cuestionado así su capacidad para comprender lo que sucedía y para actuar en consecuencia. Un recurso similar se aplica mediante el montaje probatorio, yuxtaponiendo en continuidad fragmentos de sus declaraciones durante la conferencia de prensa, y escenas de la ciudad colapsada, o testimonios de los funcionarios y de los afectados contradiciendo sus dichos.

De esta manera se va marcando un contrapunto entre la voz oficial y las de otras personas, que trata de poner en evidencia la escasa credibilidad de las palabras.³

Otra manera de establecer la posición de los realizadores, y exponer la argumentación que sostiene el film es a partir de la selección de los testimonios. Por ejemplo, en las entrevistas a los damnificados, a diferencia de los documentales analizados previamente, surgen reiteradamente referencias al gobierno, a la política y a los funcionarios como los responsables de la tragedia.

Ahora después de cinco días recién aparecieron el gobierno. Pero antes jamás nadie vino. No estoy mintiendo, porque yo no soy de Perón, ni de Alfonsín, ni de nadie. Porque nunca fui. Pero fue un caos... (35:40). Y esto dicen que lo habían avisado en octubre del año pasado que podía suceder este tipo de catástrofe. Se cajoneó como siempre. Como siempre. (37:00)

A partir de estas expresiones el film expone claramente la ruptura del lazo social producida entre la ciudadanía y los gobernantes. Esto puede apreciarse en la última parte donde se presentan entrevistas realizadas durante una marcha en pedido de memoria y justicia a personas de distintas extracciones sociales, inundadas y no inundadas. Algunas de las respuestas ponen énfasis en la necesidad evitar la impunidad, otras en el deseo de un recambio político en la gobernación, pero todas ellas identifican al gobierno provincial como responsable de la tragedia y señalan la falta de confianza en el funcionamiento de los poderes del Estado.

Periodista: —Vos no te inundaste y estás acá.

Entrevistada: —Por supuesto.

P: —¿La respuesta tiene que ver con la justicia?

E: —La respuesta tiene que ver con una buena gobernación, y la justicia que no sea cómplice de los malos gobernantes. (43:40)

La credibilidad en este film se construye a partir de los recursos de la modalidad expositiva (Nichols, 1997). Uno de ellos es la presencia en cámara de un presentador que, dirigiéndose al espectador, propone un dispositivo de identificación semejante al del noticiero en el cual el público toma su mirada como propia. En este caso la imagen del sujeto y su acto de habla,

³ Tal como lo plantea Terdiman (1993) sobre cómo los contradiscursos se construyen retomando los discursos dominantes para oponerse.



Fuente: *Agua de nadie* (filme para televisión). Santo Tomé: Darío Traffano Producciones y Nuevos Espacios Periodísticos.

Figura 2. El presentador. Captura de pantalla. Pais, Fernando y Traffano, Darío (productores) (2005)

distanciado, formal, circunspecto; garantizan y refuerzan la autenticidad de lo dicho. El uso de estas estrategias provoca también la focalización en cuestiones específicas expresadas de manera concisa y sintética, ganando por un lado, en precisión, pero por el otro lado, perdiendo la riqueza y la complejidad que se expresan en los filmes realizados en el momento de la catástrofe.

Agua de nadie logra establecer un punto de vista impersonal que se acepta como el propio o el del sentido común, con lo cual es posible afirmar que las explicaciones propuestas dan cuenta de las representaciones sociales dominantes. Es decir que, a pesar de cuestionar la posición oficial, no encarna la voz de un grupo minoritario, ni disidente, ni contestario, es claramente la voz de una mayoría. Además, la utilización de este formato permite que se autoinstituya en la voz de la verdad, y oriente la comprensión del espectador hacia una visión moral y política que atraviesa todo el filme (Nichols, 1997). Esto puede apreciarse en la introducción a cargo del presentador en la cual se lo define como «un pequeño repaso de la reciente y trágica historia de los santafesinos a dos años de la inundación» y se advierte que «estas» son las imágenes y las voces que no se deben olvidar; y en el final en el que se apela de este modo al espectador:

En el final, y a dos años del 29 de abril de 2003 levantamos la pancarta que dice memoria y justicia. Justicia para saber quiénes fueron los responsables y quiénes no, de mitigar y reducir los efectos de esta tragedia, y memoria para crecer como comunidad, para aprender como sociedad, para no olvidar. (49:10)

En términos generales, la credibilidad se sostiene a partir de esta modalidad de representación, que se manifiesta en el posicionamiento de los realizadores como portadores de verdad. Las declaraciones de los damnificados, así como las imágenes del agua corriendo por la brecha del terraplén, de las calles de la ciudad inundada, de la basura en las veredas durante la limpieza, etc. son todos testimonios visuales que dan cuenta de las afirmaciones demostrando su veracidad, y que cuestionan la versión oficial de los hechos y las declaraciones de los funcionarios. Esta confrontación de miradas que propone el film es también un elemento que le aporta credibilidad ya que, por entonces, el discurso del Estado respecto de la inundación, el partido gobernante y ciertos funcionarios y organismos públicos estaban siendo fuertemente cuestionados y carecían de legitimidad en gran parte de la sociedad.

Seguir remando

El trabajo de María Langhi cuenta la inundación de 2003 y la de 2007⁴ a partir de la vida de tres personas: Lucía, una señora inundada; Sol, una niña inundada y Luciano, un voluntario de un centro de evacuados. El film se construye a partir de entrevistas, animaciones e imágenes audiovisuales provenientes de noticieros, de otros filmes, de spots publicitarios, etc. La organización del relato, que avanza y retrocede en el tiempo, se ordena a partir de intertítulos y sobreimpresos que marcan la temporalidad (4 meses antes, 2 meses después, etc.). La historia se cuenta contraponiendo dos discursos, el de los funcionarios y el de los entrevistados. Asimismo, también expone la visión de la realizadora, que claramente rechaza la versión estatal y trata de comprender el punto de vista de los afectados.

El filme comienza con una introducción que ubica geográficamente a la ciudad de Santa Fe, y presenta la problemática de la inundación en relación con el clientelismo político desde una mirada crítica. Para ello retoma un fragmento del filme *Los inundados* (1961) estableciendo un paralelismo con la actualidad y preanunciando el enfoque que luego será profundizado.

⁴ Se refiere a la inundación por lluvias que, entre fines de marzo y principios de abril afectó a la ciudad de Santa Fe y al área central de la provincia. En la ciudad provocó el anegamiento de barrios del norte y noroeste. Para ello se organizaron 172 centros de evacuados que alojaron aproximadamente veintiocho mil personas. Datos del Informe de la Comisión Investigadora de la Inundación 2007 (Decreto HCM N.º 441/2007) Municipalidad de Santa Fe.

Seguidamente se muestra la tragedia de 2003 mediante imágenes aéreas de la ciudad inundada y sobreimpresos que definen la situación vivida en términos cuantitativos (440 mil habitantes, 130 mil evacuados, 900 personas desencontradas, 277 centros de evacuados, 23 muertos) tal como lo hace en el inicio el film *Tire dié* (Birri, 1958). Luego se continúa con la historia de Lucía, una mujer autoevacuada que tuvo que dejar su casa. En la primera entrevista ella manifiesta su malestar y su descontento por la falta de ayuda recibida, por tener que solicitarla («No tenemos ni siquiera lo más mínimo. ¿Porque tenemos que andar mendigando? ¿Porqué? Si todos acá somos gente laburante», 7:38), por las características de comida recibida («ni los perros pueden comerla», 7:48), porque nadie les avisó con tiempo para poder resguardar sus bienes (8:53), porque Prefectura no colaboró para sacar las personas que habían quedado sobre los techos (9:30). Este relato, acompañado de imágenes de la ciudad anegada y del momento de la evacuación, pone la mirada en las vivencias de los damnificados y el mal funcionamiento de los organismos del Estado.

Seguidamente Sol, la niña autoevacuada, cuenta cómo salió de su casa y Luciano, el joven voluntario, explica por qué se acercó a colaborar y cuáles fueron sus tareas. Luego, se presenta el regreso de los protagonistas a sus viviendas. Lucía muestra, en un fragmento performativo, cómo quedó su casa después de la bajante del agua, cómo la está limpiando y se emociona al mirar cómo quedó la foto de su nieta arruinada por el agua. En esta escena, que mezcla sentimientos diferentes como la bronca por las pérdidas y el afecto por su familia, queda expresado claramente el posicionamiento de Lucía frente a la catástrofe.

Bueno chicos, pasen miren. Esto es todo lo que dejó el agua... Miren lo que es el techo, las paredes. Pasó el techo el agua. Miren si puedo venir a habitar en esta casa, si no se me va a caer el machimbre en la cabeza. (16:00)

Utilizando el montaje probatorio, se suman las declaraciones de los funcionarios poniendo en evidencia la distancia que media entre la realidad de los inundados y la palabra oficial. La siguiente entrevista a Luciano lo ubica en su casa, con su familia, sus plantas y sus cosas. Sobre el final la directora le formula dos preguntas: qué vivencia fue la que más le impactó, a lo que responde que fue el momento de la evacuación que describe cómo «caravanas de personas caminando por los canteros de Freyre que iban y venían sin saber donde ir» (21:25); y cuáles son las críticas que puede realizar, que explica de este modo: «¿Críticas? Bueno desde ya al gobierno, desde su desorganización. El primer día que llegamos allá no había una cabeza visible



Fuente: *Seguir remando* (film). Santa Fe: Programa Estímulo a la Producción Audiovisual Santafesina. Ministerio de Educación y Cultura. Gobierno de Santa Fe.

Figura 3. Subimos las escaleras. Captura de pantalla. María Langhi (productora y directora) (2008)

de la municipalidad. Un plan de emergencia que brilló por su ausencia. Críticas, todas direccionadas al gobierno» (21:40).

En esta parte la argumentación del filme se construye a partir de la demostración, contrastando los diferentes discursos, las declaraciones de los funcionarios, por un lado, y los testimonios de los afectados acompañados de imágenes de la ciudad colapsada, por el otro. Las imágenes prueban el desastre ocurrido, y la palabra señala y culpabiliza.

En la siguiente entrevista a Sol, puede apreciarse como las afirmaciones basadas en saberes racionales y centradas en lo cognitivo, dan paso a un abordaje diferente que pone en escena la experiencia vivida por la niña. La inundación entonces es contada desde una mirada infantil, recuperada por la estética de la animación.⁵

Cuando el agua vino yo estaba en el entrepiso. Ahí estaba por entrar a la casa para subir las escaleras. ¡Porque yo tenía un miedo de subir! No quería alejarme de mi casa. Mi abuela me convenció para subir. A mí me sacó mi abuela, así que no tuve miedo. (32:50)

Asimismo, las imágenes del regreso a clases, con sus compañeros y su maestra, también están marcadas por la presencia de una dimensión sen-

⁵ La animación fue realizada por los alumnos del Taller de Animación de la Escuela Provincial de Artes Visuales Juan Mantovani.



Fuente: *Seguir remando* (filme) Santa Fe: Programa Estímulo a la Producción Audiovisual Santafesina. Ministerio de Educación y Cultura. Gobierno de Santa Fe.

Figura 4. ¿Vas a volver ahí? Captura de pantalla. María Langhi (productora y directora) (2008)

sible. En esta parte no hay acusaciones ni quejas ni reclamos, lo que se expresa es miedo, asombro y la alegría del reencuentro con los compañeros en un entorno conocido.

Luego el film avanza en el tiempo y se observa como la vida de Lucía va volviendo poco a poco a cierta normalidad (pudo comprar muebles y arreglar su casa). Pero en marzo de 2007 la ciudad vuelve a inundarse por las intensas lluvias y ella tiene que dejar nuevamente su vivienda anegada por el agua. Solo que esta vez logra retirar a tiempo sus pertenencias. Mientas permanece alojada junto a otras familias en un galpón en el centro de la ciudad, se produce este diálogo con la realizadora:

Lucía: —¡Espero que el agua se vaya pronto y me pueda rajar!

Directora: —¿Y vas a volver ahí?

L: —¿Y qué... adónde? ¡Ojalá yo tuviera los millones que pudiera tener y decir mando todo a la misma miércoles y me voy! (45:27)

Seguidamente se presentan imágenes de un corte de la avenida Blas Parea realizado por un grupo de vecinos inundados que reclamaban por la colocación de bombas extractoras de agua para que su barrio pueda ser desagotado. Se observa también a una mujer que baja de un auto, detenido por el corte, y muy exaltada por no poder continuar su marcha, grita a los manifestantes: «Dejen pasar hijos de puta! Dos veces nos inundaron, la próxima vez: ¿a quién van a votar?» (42:30). Esta frase, que culpabiliza de las inundaciones a las personas que, tras la inundación de 2003 votaron nuevamente al pero-

nismo,⁶ junto con el diálogo anterior reorientan el planteo del film que, en el inicio señalaba la responsabilidad de los funcionarios, y ahora, a partir de la nueva inundación de 2007, pone atención en el accionar de las víctimas.

El film se cierra con una entrevista a Lucía en la que se intenta comprender su voto en 2007 a Reutemann, el mismo político responsable de la inundación de 2003. Esta decisión, que desconcierta al pensamiento que entiende el voto en términos racionales, plantea una problemática que se enuncia, pero no se profundiza, y que se vincula con las representaciones sociales tradicionales de la inundación.

En la primera parte del film el montaje probatorio presenta la inundación como una consecuencia de la incapacidad y la falta de compromiso con la tarea pública de los funcionarios. Después de 2007 cambia la mirada sobre esta situación. La inundación deja de ser un hecho único, nunca antes ocurrido, y pasa a convertirse en algo reiterado, con lo cual se pierden algunos de los valores que caracterizaban al primer acontecimiento. Por otra parte, la repetición es un concepto presente en las representaciones sociales tradicionales de la inundación junto con el clientelismo político, por lo tanto, es un elemento que le permite al filme volver a recuperar estas viejas representaciones y los contenidos que se asocian a ella como el cuestionamiento del voto de los damnificados y el regreso a vivir al mismo sitio que se inundó.

Representaciones artísticas

Este film emplea diversas modalidades de representación como la interactiva, expositiva (Nichols, 1997) y performativa y poética (Nichols, 2001). Respecto de la edición, esta se organiza en función de una idea rectora que entiende a la inundación como una catástrofe política. Para ello, y tal como sucede con los filmes expositivos, se van yuxtaponiendo imágenes y testimonios a fin de establecer la veracidad de esta postura. La credibilidad del relato surge entonces del contraste entre dos discursos: uno que se refuta y otro que sería el portador de la «verdad», y que resulta creíble porque el otro no lo es.

Los testimonios de los protagonistas y las imágenes documentales de la inundación (las calles anegadas, el agua entrando por la brecha del terraplén, las tomas aéreas de la ciudad inundada, etc.) son los elementos textuales que

⁶ Se refiere a las elecciones generales de la provincia de Santa Fe para elegir gobernador del 7 de septiembre de 2003 donde el ingeniero Jorge Obeid (partido Justicialista) accede a la gobernación y Carlos Reutemann (partido Justicialista) a la senaduría nacional.

sostienen esta argumentación. Asimismo, y a diferencia de *Inundaciones*, que centra su atención en las escuelas como lugar de contención de los inundados, *Seguir remando* busca indagar sobre la misma problemática, pero en otros escenarios (como el centro de evacuados gestionados por la Municipalidad de Santa Fe en el Predio Ferial) y la situación de los autoevacuados, es decir quienes optaron por no permanecer en estos sitios. Es decir, que se abordan las situaciones más vulnerables, lo que ayuda en la construcción de su discurso. Las preguntas y las respuestas de las entrevistas también colaboran en este sentido (¿cuáles son las críticas?, ¿lo volverías a votar?).

En cuanto al uso de la modalidad interactiva, esta se emplea de manera limitada ya que el rol asumido por la directora es el de un acompañante más que de un agente movilizador de los procesos. Por otra parte, las relaciones que se establecen con los protagonistas se basan en la identificación con su discurso, más que con ellos mismos como sujetos (con miedos, angustias, sueños, deseos, etc.) con lo cual la interacción se plantea en este plano. Esto puede observarse en los fragmentos que presentan a Lucía siempre en lucha, reclamando, con bronca, enojada o irónica. Si bien se recuperan momentos emotivos como el hallazgo de la foto de su nieta, o su llanto durante la comunicación telefónica, ella misma con sus palabras y sus acciones se expone ante la cámara como un «personaje»⁷ que percibe todo el tiempo que está siendo mirada y juzgada. En este sentido es interesante comparar estas entrevistas con los diálogos de *Inundaciones*, donde la profundidad de los testimonios, el tono de voz, los gestos, las expresiones, etc. dan cuenta de la construcción de un espacio de confianza y contención que hace posible la manifestación espontánea de las emociones.

La credibilidad entonces que posee la palabra de Lucía se asienta en su discurso, ella encarna la voz de los autoevacuados y de la memoria de la inundación que se instaló como relato aceptado por la mayoría. Su palabra muestra cómo los sectores bajos incorporaron como propia la representación de la catástrofe que elaboraron los sectores medios. Pero esta integración que se manifiesta en lo simbólico es limitada, como queda en evidencia en la entrevista final al expresar su voto al partido justicialista. Esta decisión, paradójica para la lógica dominante, puede ser explicada como una acción de «resistencia», (Alabarces, 2008), entendida como una posición de diferenciación res-

⁷ El concepto de «personaje» se toma en el sentido que le da Goffman (1981). El autor afirma que al mostrarse ante otras personas los sujetos intentan transmitir una idea acerca de ellos mismos e interpretan un rol. De este modo toda interacción social es producto de una puesta en escena creada para una audiencia.

pecto de los sectores hegemónicos, que a los sectores populares les permite reconocer su identidad y pensarse a sí mismos.

Las reconstrucciones, es decir las partes en que los sujetos ejecutan acciones previamente acordadas para ser registradas por la cámara, si bien quitan espontaneidad a los entrevistados, son escenas que favorecen el desarrollo narrativo y permiten el despliegue de imágenes expresivas que no cuestionan la veracidad del film, sino que la refuerzan. En el caso de la animación que acompaña el relato de Sol, sucede algo similar. La voz de la niña narrando sus experiencias, sus expresiones infantiles, la entonación, el ritmo, etc. son aspectos que dan cuenta que es un relato auténtico. Del mismo modo, el desarrollo poético de las imágenes como las tomas de Lucía mirando hacia el río Salado, si bien son imágenes que se alejan de la representación realista, permiten reconstruir el fenómeno desde las emociones y apelando a la empatía. Por lo tanto, la credibilidad se sostiene también por capacidad del texto de producir una identificación, es decir de expresar una sensibilidad común con la de los espectadores.

De este modo el filme se constituye en un espacio de expresión autoral que incorpora distintos elementos para elaborar, a partir del contraste, un discurso propio que busca sensibilizar al espectador tanto desde lo cognitivo y lo racional, y desde lo emotivo y lo sensible para hacerlo partícipe de la mirada propia. Pero esta posición personal no se presenta de manera explícita con el fin de problematizarla, o de indagarla en profundidad, como sucede con otros documentales en primera persona, sino que se mantiene en un segundo plano invitando al espectador a compartir este punto de vista y el modo en que se presenta.

Las memorias que se recuperan

Ullberg (2013) señala que la formación de la memoria colectiva de la inundación de 2003 se realizó a partir de un conjunto de experiencias que la comunidad consideró verdaderas, pero además hubo otras que no tuvieron lugar en este proceso. Los documentales analizados, así como las producciones de los medios de comunicación y las manifestaciones artísticas, dan cuenta de esta selección. A partir de este posicionamiento, estos filmes elaboran una narración acerca de un orden moral que construye una imagen de los funcionarios como quienes engañaron a la ciudadanía y no la protegieron ante el desastre, enmarcando la catástrofe no como desastre natural, sino como el producto de la irresponsabilidad y falta de ética de la clase política.

Agua de nadie y Seguir remando recuperan la memoria de la inundación para exponer un relato acusatorio, por un lado, y legitimador por el otro, señalando aspectos diferentes. El primero elabora una argumentación basada en cuestiones físicas, materiales, espaciales y operativas; mientras que el segundo lo hace contrastando las vivencias personales con las responsabilidades políticas. La memoria que construye el primero es la memoria de las malas decisiones técnico-políticas, y la que construye el segundo es la memoria cíclica de las inundaciones, atravesada por las relaciones entre la clase política y los sectores bajos.

Agua de nadie recupera las memorias de las inundaciones del río Salado sin reflexionar sobre lo ocurrido en la zona de la costa del río Paraná. Analiza lo sucedido durante la segunda parte del siglo xx, en especial las crecientes de 1973 y 1998 a partir de los antecedentes históricos de los niveles del río, del colapso del puente de la autopista Santa Fe-Rosario en 1973, la existencia de un Plan de Evacuación Masiva de 1998 y los estudios elaborados por la UNL que no fueron tenidos en cuenta. Es decir que construye una representación del hecho alejada del entorno natural de la zona de la costa, y lo enmarca como un problema urbano asociado al río Salado, causado por la incompetencia y las malas decisiones técnicas y políticas.

Esta memoria establece lazos entre el presente y el pasado. Para ello retoma algunos eventos previos y contextualiza el caso de 2003 desde un punto de vista histórico. Del relato se desprende la idea de que la creciente de los ríos es un hecho reiterado y natural (no naturalizado) que la ciudad ha enfrentado en varias oportunidades de distintas formas. Una de ellas es el Plan de Evacuación Masiva de 1998 elaborado por la Municipalidad de Santa Fe donde se establecían Centros de Evacuados, medios de transportes para las personas, agentes responsables, etc., que en 2003 fue ignorado. Otros antecedentes que se mencionan en el mismo sentido son los trabajos encargados por el gobierno de la provincia a la UNL donde se delimitaban las áreas de riesgo ante crecidas del río Salado.

Además, el documental se detiene y explica como el puente que cruza el río Salado sobre la autopista Santa Fe-Rosario funcionó como un embalse provocando el ingreso de mayor cantidad de agua. Este puente de 157 metros de largo ya había sido derribado por la creciente de 1973 y fue reconstruido de las mismas dimensiones a pesar de las recomendaciones de los técnicos de ampliar su extensión. Todos estos ejemplos de decisiones erradas, de desconocimiento e incapacidad, ponen en evidencia que los saberes y los medios para enfrentar la catástrofe estaban disponible. El problema fue que quienes tuvieron a su cargo la toma de decisiones no lo hicieron, o lo hicieron de forma errada.

Además, el filme construye la memoria de la inundación contrastando la palabra de los funcionarios, en particular del gobernador Reutemann durante la conferencia de prensa, con las percepciones y experiencias de los damnificados. Así se van poniendo en evidencia los errores y desaciertos, y se van refutando los dichos con imágenes y testimonios, para finalmente presentar el fenómeno como consecuencia de la ineptitud de los gobernantes. En este planteo las voces de los damnificados son un elemento más que colabora en la construcción del relato y que recompone la experiencia vivida desde una dimensión humana.

A diferencia de *Agua de nadie*, *Seguir remando* no se plantea como un aporte a la construcción de la memoria, sino como una denuncia de la desprotección de los habitantes de Santa Fe ante las inundaciones y de la incapacidad de los gobiernos para dar respuesta. En la sinopsis se afirma que el filme:

Narra el dolor y la desprotección a los que han sido sometidos durante décadas los habitantes de la ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz debido a las reiteradas inundaciones. A través del relato de los protagonistas, este documental subraya la falta de previsión y la inoperancia de los sucesivos gobiernos santafesinos señalados como responsables directos de tantas pérdidas materiales y humanas. (extraído de la contratapa del video)

Por lo tanto, la argumentación no tiene como objetivo la documentación y reconstrucción de los hechos, sino la denuncia de una situación y el señalamiento de culpables. En este sentido el contexto histórico del que nace *Seguir remando* es diferente del de *Agua de nadie*, por lo tanto, su aproximación al tema de la memoria es distinta. Este filme es posterior a las elecciones de 2007 que llevaron al candidato de la oposición a la gobernación y produjeron el recambio político que los entrevistados del final de *Agua de Nadie* anhelaban. Con la llegada al poder del Frente Progresista Cívico y Social y su promesa de apoyo al trabajo de la Justicia, las movilizaciones, marchas y reclamos de los grupos de personas afectadas se redujeron y dejaron de dirigirse al Poder Ejecutivo.

La memoria que recupera *Seguir remando* es la memoria generalizada de las inundaciones reiteradas del Litoral argentino. El film se centra en lo ocurrido en 2003 y 2007 en Santa Fe, e identifica como causa de la catástrofe de 2003, la falta de aviso a la población para que se evacue. Respecto del evento de 2007 se reflexiona desde otro punto de vista, y se plantean problemáticas presentes en estas crecientes y en las anteriores, como la vuelta a vivir al mismo sitio que se inundó y el cuestionamiento del voto de los

inundados. Estos contenidos exponen elementos existentes en las representaciones sociales tradicionales de la inundación, ya planteados en el film de Birri y actualizados en este. Por ejemplo, como se explicó en el capítulo 2, el retorno al sitio de origen tiene para los afectados una motivación afectiva, porque es su lugar de pertenencia, donde están sus vínculos, sus afectos, donde construyeron su identidad, donde tienen mayores posibilidades de recuperarse; y por el otro presenta una justificación material ya que les resultaría prácticamente imposible encontrar otro sitio seguro, tan cerca del centro como el barrio de Lucía, a un costo razonable. Esta vuelta al mismo lugar muchas veces es entendida como una oportunidad para volver a inundarse y así volver a recibir favores del Estado, tal como lo expone el final de *Los inundados* con las palabras de Don Dolorcito, mirando a cámara y diciendo: «¡Ahora vaya a saber cuándo será la próxima inundación!».

A partir de su trabajo de investigación en la ciudad de Santa Fe, Ullberg (2013) encontró que esta caracterización de los inundados como sujetos vividores, ladinos, que intentan sacar ventajas del gobierno y de la solidaridad de los ciudadanos de las clases medias y altas a partir de su situación desgraciada, se encuentra ampliamente extendida y es el motivo por el cual estos sectores explican el regreso a los hogares ubicados en zonas inseguras.⁸

El tema del voto de la población de la ciudad de Santa Fe en las elecciones de 2007 por entonces fue ampliamente debatido en los medios de comunicación, en charlas y paneles. Para analizarlo es preciso enmarcarlo en el sistema electoral de la provincia vigente en 2003 basado en la Ley de Lemas por el cual cada lema o partido presenta varios sublemas (candidatos) cuyos votos finalmente aportan al sublema ganador. Este sistema permitió que en 2003 el socialista Hermes Binner haya sido el candidato más votado pero el gobernador elegido fuera Jorge Obeid (por el aporte de los sublemas del Justicialismo). Por otra parte, en la elección de 2007 se desatacaron dos situaciones poco comunes: en el departamento La Capital donde se asienta la ciudad de Santa Fe, votó solo el 68 % del padrón, y más del 15 % de los votantes votaron en blanco o lo anularon. Como consecuencia de esto en la ciudad, para el cargo de senador nacional ganó el voto en blanco, y en segundo lugar se ubicó Carlos Reutemann.

Por lo tanto, la acusación de que los barrios inundados votaron a quienes los inundaron es bastante relativa, pero, como explica Pascual (2013), sirvió para continuar la estigmatización sobre los sectores populares. Por su parte, Bordas (2013) describe este relato como una ficción homogeneizante, que parte de presentar al inundado como desposeído y necesitado de asisten-

⁸ Ver la nota al pie 7 del capítulo 2.

cia para que luego el Estado pueda operar sobre él no permitiéndole asentarse donde lo hacía, reubicándolo en sitios alejados de su barrio, sus afectos, su identidad. Ullberg (2013) también se refiere a ello destacando la construcción que se hace del inundado como alguien no solo pobre, sino moralmente inferior, en contraste con las clases medias y altas que se consideran a sí mismas como moralmente superiores. Siguiendo con la autora, esta situación no ayuda a la creación de una memoria social, sino que cosifica las relaciones de clases, infunde connotaciones morales a las memorias de las inundaciones y favorece la discriminación.

Benhabib (2006) sostiene que en todos los análisis sobre la cultura se pueden distinguir dos tipos de miradas: la del observador social (narrador, cronista, antropólogo, etc.) y el del agente social, es decir, la de sus participantes. En el primer caso el espectador trata de dar unidad y coherencia a un conjunto heterogéneo, de proponer una visión totalizante de la cultura como una entidad que puede ser definida desde una visión desde afuera, para poder comprenderla y controlarla. En el segundo caso, los actores de la cultura experimentan sus tradiciones, rituales y sus representaciones simbólicas a través de historias compartidas que pueden resultar paradójicas u opuestas. Desde el interior la cultura no presenta uniformidades sino contrastes y contradicciones.

Agua de nadie y *Seguir remando* son miradas que se sitúan por fuera de la catástrofe y la observan con el propósito de comprenderla, no solo en términos materiales (qué pasó, porqué sucedió, cómo, etc.) sino también simbólicos. Es decir, no son filmes realizados por personas que hayan estado afectadas por la catástrofe, ni intentan poner en escena la voz de los inundados. Ambos proponen discursos que manifiestan una búsqueda de sentidos en la cual la recuperación del pasado juega un rol central. Desde la recuperación de información vinculada con los saberes técnico-científicos del presente y pasado (*Agua de nadie*), hasta la actualización de las representaciones sociales tradicionales de la inundación, asentadas en el conocimiento de sentido común de esta sociedad (*Seguir remando*), ambos filmes traen al presente contenidos del pasado para formular su planteo y animar a los espectadores a recordar lo sucedido en esta tragedia como una garantía para su no repetición.

Agua de nadie presenta un discurso homogéneo en cuanto a que no reconoce contradicciones al interior del relato. *Seguir remando* identifica situaciones controvertidas, pero no las problematiza. Su planteo, centrado en el punto de vista de la autora, combinando y contrastando un desarrollo informativo con otro poético, da cuenta de una visión globalizadora, que tiene variaciones en cuanto a las maneras de presentarlo (animación, fragmentos

de noticieros spot publicitarios, etc.), pero es uniforme respecto del mensaje que se quiere comunicar.

La presencia de visiones diferentes aparece sobre el final del film y se expresa claramente en la entrevista con Lucía cuando sostiene que votaría al Justicialismo. Con esta afirmación ella expresa una idea que no puede ser comprendida por la mirada «desde afuera» que pretende construir un discurso unitario y homogéneo. Del mismo modo que cuando explica que va a volver a vivir al mismo lugar porque es el único sitio que dispone. Esta posición no es reabsorbida por el film, es decir no se profundiza ni se indaga. Se reconoce que es una situación paradójica pero no se puede explicar, porque para hacerlo se debería mirar al fenómeno «desde adentro», creando un espacio de diálogo que permita la coexistencia de diversos puntos de vista contrapuestos. En este sentido el film se convierte en una elaboración subjetiva y afectivamente cargada que da cuenta de la complejidad de la comprensión del mundo destacando las contradicciones (Nichols, 2001) que, en este caso, se dan entre la posición situada, particular y concreta de Lucía, y la postura moral y distanciada de la realizadora.

Esquemas y matrices discursivas

La catástrofe de 2003 provocó el surgimiento de una representación social de la inundación diferente de la anterior, promovida por los grupos de personas afectadas y apoyada por gran parte de la comunidad. Esta nueva representación elaborada a partir de la idea de catástrofe política y orientada al señalamiento de los culpables permitió contrarrestar la tendencia cognitiva que describen Páez y Aystarán (1987) respecto de la atribución a la víctima de la responsabilidad de su desgracia (ideología de la responsabilidad individual). Por otra parte, también produjo un apartamiento de las imágenes de la inundación asociadas a la naturaleza y al fenómeno de la creciente natural de los ríos para vincularla con un suceso de características urbanas. Estos filmes exponen esa nueva forma de presentar un evento conocido legitimando el reclamo de los damnificados, evitando su culpabilización y el estigma social asociado a la pobreza y el clientelismo que caracteriza a la representación social tradicional.

Como se explicó anteriormente, las principales diferencias de esta inundación con las anteriores fueron la magnitud y el anegamiento de la ciudad. Esto no significó solamente la afectación de un espacio físico diferente de la vera del río o la zona de la costa. Fue también significativo el daño provocado sobre el espacio simbólico. La ciudad, como explica Illich (1989), es un

sitio consagrado, instituido y marcado como diferente del afuera que históricamente se asocia a valores como la seguridad, la civilización, la cultura, etc. Además, en Latinoamérica, la ciudad ocupa un lugar privilegiado respecto de lo rural, repitiendo la oposición griega de la polis civilizada frente a la barbarie de los no urbanizados (Rama, 1998). Asimismo, se la considera un ámbito contenedor de la cultura hegemónica con fuertes vínculos con la cultura europea que es parte de un modelo que todavía pervive en estos países y es el marco de referencia de las clases altas conservadoras (Romero, 1986).

La representación social del inundado y de la inundación en el Litoral argentino se inserta en medio de este debate polarizado entre civilización y barbarie, ciudad y campo, cultura hegemónica y subalterna, ocupando el lugar menos privilegiado. En las representaciones sociales tradicionales, el inundado es un sujeto subalterno que habita áreas rurales o costeras, que no ha sido plenamente incorporado a la vida urbana y la civilización. En este sentido no es un ciudadano. Porque vive fuera de los límites impuestos por la ciudad en términos físicos, sociales y simbólicos. El inundado de 2003 no respondió a estas características principalmente porque eran personas que habitaban dentro del recinto instituido simbólicamente como ciudad y estaban plenamente integrados a la vida urbana, a su cultura y a sus prácticas.

A partir de estas diferencias es posible comprender porqué en 2003 se genera una representación social diferente, que «se constituye cuando emerge una matriz discursiva capaz de reordenar los enunciados, señalando aspiraciones difusas o articuladas de otro modo, logrando que los individuos se reconozcan en esos nuevos significados» (Sader, s.f. en Reguillo, 2005:65).

Esta matriz discursiva, sostiene Reguillo, surge del vínculo entre los modos de concebir y de decir la realidad, y se vincula con el lugar que las personas ocupan en la estructura social (sus características sociales, culturales, raciales, sexuales). En este sentido, Burke (2000) señala que la memoria se construye a partir de esquemas, que son historias míticas de sucesos anteriores que tienen algunas coincidencias con el nuevo evento. Mediante el esquema, el hecho recordado se convierte en un relato con un significado simbólico otorgado por el acontecimiento anterior que se toma como base. Desde el campo de la Psicología Social, Páez (1987) caracteriza este mecanismo como razonamiento por analogía, y permite explicar un fenómeno como si fuera semejante a otro ya conocido. La utilización de estas asociaciones promueve la credibilidad de los discursos ya que mantiene los contenidos dentro de un ámbito familiar, favoreciendo la identificación entre las representaciones o marcos propuestos por los filmes (o las diversas representaciones simbólicas) y los marcos individuales de cada persona.

Tomando estos conceptos es posible afirmar entonces que la memoria de la inundación de 2003 se elaboró a partir de esquemas o matrices discursivas existentes. En este caso fueron los discursos relacionados con la violación de los derechos humanos durante la dictadura, la participación social como medio para expresar el descontento con los gobernantes y para promover cambios (tomando como antecedentes los eventos de diciembre 2001 y las asambleas populares surgidas posteriormente) y la imagen de los funcionarios públicos como personas corruptas, incapaces, que acceden a los cargos públicos para obtener beneficios personales y no para trabajar por el bien común; que tuvo difusión durante la década del 90 a partir de los hechos de corrupción del menemismo.

Los filmes analizados utilizan estos esquemas para elaborar sus representaciones del fenómeno. Esto puede apreciarse en la recuperación de las consignas de verdad y justicia (*Agua de nadie*), en las representaciones de los políticos como los culpables de la tragedia por su incapacidad y su escaso compromiso con la comunidad (*Agua de nadie* y *Seguir remando*); y en la mirada aprobatoria sobre la participación social como un medio de lograr un mejoramiento de toda la sociedad (*Agua de nadie* y *Seguir remando*). En los tres casos se repite un esquema básico que responsabiliza al Estado por actuar en contra de los intereses colectivos de la población, y señala al conjunto de los funcionarios como sujetos moralmente inferiores (exogrupo). La sociedad (endogrupo) se presenta entonces como agente movilizador de transformaciones en pos del bien común y como víctima del accionar de un conjunto de personas corruptas. Estas representaciones responden a la tendencia señalada por Tajfel y sus colaboradores (Scandroglio y otros, 2008) respecto de la necesidad de los integrantes de un grupo de generar una autoestima positiva mediante la comparación con otros colectivos maximizando las diferencias que los presentan favorablemente. En el mismo sentido Páez y Ayestarán (1987), afirman que este comportamiento es un mecanismo social mediante el cual los grupos tratan de mantener una identidad social positiva afirmando su superioridad respecto de los otros.

Respecto del paralelo que se plantea con los reclamos de familiares y víctimas de la dictadura, este se fundamenta también en el efectivo acompañamiento ofrecido por organismos como Madres de Plaza de Mayo y la Casa de los Derechos Humanos de Santa Fe⁹ a la lucha de los inundados. En este sentido, las declaraciones de Celina Kofman (Madre de Plaza de Mayo) son

⁹ Espacio integrado por los Organismos de Derechos Humanos de Santa Fe (Madres de Plaza de Mayo de Santa Fe, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos).

significativas del lazo existente ente dictadura–crisis de 2001–inundación, y que tiene como común denominador la relación entre el Estado y las clases medias y bajas como sus víctimas.

Los familiares, las madres y todos los integrantes de esta Casa, nos sentimos hermanados con todos los compañeros inundados que hoy están reclamando verdad y justicia, por sus muertos, que son nuestros muertos, no son de ustedes solos son de la sociedad argentina, y de un gobierno basado en la desidia en el abandono de personas, en el qué me importa, porque lo único que les importa es retener el poder. No los reconoce, pero están en esta sociedad, nosotros los reconocemos y vamos a luchar por todos. No hay muertos ni desaparecidos de ustedes ni de nosotros, son víctimas de un proyecto político cruel, perverso y que se tiene que terminar.

Creo que el pueblo ya dijo basta el 19 y 20 de diciembre de 2001 y seguimos diciendo basta. Junto a ustedes un gran abrazo, mucha fuerza y repitamos lo que decimos siempre las Madres: la única lucha que se pierde es la que se abandona. (en Guala, 2005:130)

Con estas palabras se configura una identidad común entre víctimas de uno y otro hecho histórico, y al mismo tiempo se plasma un adversario común, el Estado de facto, represivo, genocida, en un caso; y democrático (pero), ineficiente, incapaz, indiferente, por el otro. Este posicionamiento parte de la idea, expresada por los movimientos de personas afectadas por la inundación, de entender la tragedia como «la manifestación más cruel de un accionar político que tiende a la concentración del poder y a la toma de decisiones a partir de los intereses de un grupo minoritario» (Guala, 2005:137), es decir como una catástrofe política.

Otro de los esquemas empleados en la construcción de la memoria de la inundación de 2003 y de sus representaciones sociales, fueron los hechos de diciembre de 2001. A partir de estos días trágicos, de manifestaciones, protestas, saqueos y represión que llevaron a la renuncia del presidente de la Rúa, se generaron nuevas formas de participación y activismo como fueron los cacerolazos y las asambleas barriales convocados mayormente por las clases medias. Estas prácticas permitieron la expresión y el encuentro en el espacio público de amplios sectores de la sociedad civil, que anteriormente no tenían experiencia de este tipo. Por otra parte, los más pobres, desde los años 90 ya venían realizando protestas mediante cortes de rutas iniciados por los movimientos de desocupados en el interior del país que reclamaban por el cierre de fuentes de trabajo. Por lo tanto, para 2003 las ideas de salir a la calle a manifestar el rechazo a las políticas neoliberales, de reunirse a dis-

cutir problemáticas comunes, de demandar a las autoridades, de luchar por un cambio, eran concepciones y prácticas usuales que fueron retomadas por las agrupaciones de personas afectadas por la inundación para instalar socialmente su reclamo.

Respecto de la imagen de los funcionarios *Seguir remando*, la construye a partir de una mirada descalificatoria que los señala como personas deshonestas e inmorales como puede observarse en la yuxtaposición de imágenes y declaraciones, en la musicalización, en las palabras de los entrevistados, etc. Mientras que *Agua de nadie* los señala principalmente por su incapacidad y su incompetencia, como se puede apreciar en el análisis que realiza sobre la conferencia de prensa.

Además, ambos filmes presentan las escenas de marchas y manifestaciones como una contracara positiva respecto de la situación trágica vivida anteriormente. Desde un punto de vista narrativo, estos hechos son elementos que permiten dar un cierre a una parte de la historia e inaugurar una nueva etapa. Asimismo, dan cuenta de la construcción de la identidad social positiva de estos nuevos inundados a partir de la valoración de la participación y la legitimación sociales adquirida por su reclamo. Estas escenas finales presentan una mirada esperanzada respecto del futuro donde la participación social, el compromiso y la lucha colectiva serían los motores de una transformación de la situación social y política que implicaría el mejoramiento de la sociedad en su conjunto.

Nosotros y los otros

Para estudiar el modo en que los filmes construyen la imagen del grupo de pertenencia y el grupo exterior, se toman los aportes de Nichols (1997) respecto de la construcción de la figura del otro en el cine. El autor sostiene que en el cine de ficción el otro puede representarse desde cuatro perspectivas diferentes: como estereotipo cultural, como proyección y construcción, como narración que manifiesta una proyección teleológica, y como la representación del otro en relación con la mirada de la cámara. En los filmes analizados, la figura del otro es una construcción que surge del planteo argumentativo y que tiene una motivación propia. Para conformar este relato se apela a los esquemas de la historia reciente analizados previamente en los cuales el Estado acciona en contra de los ciudadanos. En este caso hay una sucesión de eventos (desidia, abandono, corrupción, inundación, tragedia, movilización social) que finalmente logran conducir el desarrollo de la narración a un fin que es transformar y mejorar la situación presente.

En ambos filmes los realizadores mantienen el control sobre los acontecimientos que se muestran sin dejar lugar a que surjan otros significados que excedan este planteo (por ejemplo, la reflexión sobre la situación del personal técnico que sabiendo lo que iba a suceder no tenía poder de tomar decisiones y las amenazas que sufrieron para no contar lo que sabían. (Pascual, 2013)). Tampoco exploran el reconocimiento del «otro» como producto del sistema que lo representa, o como producto de una situación histórica. Es decir, estos gobernantes fuertemente criticados llegaron al poder por el voto de la ciudadanía. Reutemann en particular llegó a la política de la mano de Carlos Menem en 1991 como gobernador de la provincia, fue senador nacional y nuevamente como gobernador de Santa Fe, siempre fue caracterizado como representante local de las políticas neoliberales. Estas políticas que propiciaban el achicamiento del Estado, la baja en el gasto público, la no intervención del estatal en favor del mercado, entre otras, fueron configurando una situación crítica dentro de los diversos organismos del Estado (falta de maquinaria y equipamiento, falta de inversión en obra pública, ausencia de políticas de gestión y de producción de suelo urbano que orientaran a la población de menores recursos sobre dónde asentarse y dónde no, etc.) crearon un contexto de partida que permitió que este evento hídrico se convirtiera en una catástrofe. Este proceso de desinversión y vaciamiento del Estado fue llevado adelante por funcionarios que llegaron al poder mediante el voto de la mayoría de la ciudadanía, y este no es un tema que haya sido cuestionado ni explorado.

Por otra parte, los filmes construyen la imagen de un «nosotros» (endogrupo) unitario y homogéneo en su planteo en cuanto a la búsqueda de una reparación económica y el enjuiciamiento de los responsables, y diverso en su constitución, conformado por inundados y no inundados de distintos sectores sociales comprometidos con el recambio político en la provincia y la ciudad. Mientras que los funcionarios políticos, de carrera, técnicos y administrativos, todos ellos, pasan a formar parte de los «otros», es decir de un exogrupo desarticulado sobre quienes recaen todas las culpas.

Las diferencias entre estos dos documentales se presentan en el posicionamiento de los realizadores respecto de las situaciones y los actores sociales en juego. En *Agua de nadie* los documentalistas observan la tragedia como ciudadanos comprometidos con la lucha de los inundados y asumen su causa como propia, como lo expresan las palabras finales del presentador: «Levantamos nuestra pancarta que dice memoria y justicia». En *Seguir remando* se acompaña el recorrido de las personas entrevistadas y se intenta comprender los conflictos que atraviesan los damnificados y los que se generan entre ellos y las decisiones políticas. Si bien la narración toma como protagonis-

tas a las víctimas, no hay un alineamiento directo con ellas como en el caso anterior, ya que a pesar del acercamiento quedan abiertos numerosos interrogantes que en el final se deslizan hacia un cuestionamiento sobre su accionar. Es decir, la realizadora se ubica por fuera del conflicto como un observador externo que no se identifica plenamente con ninguna de las dos partes sobre las cuales se producen señalamientos.

Mientras tanto permanece latente la imagen de la otra figura social, un «otro» que no se nombra pero que sobrevuela de manera silenciosa todas estas representaciones. Es quien recuerda el lugar en el que no se quiere estar, del cual es preciso apartarse simbólicamente: el inundado tradicional. Porque es un lugar subalterno, porque es el lugar de la pobreza, de la exclusión y la marginalidad.

Conclusiones

Documentales, imágenes e ideas

El análisis precedente demostró que en los noticieros y filmes documentales se construyen representaciones audiovisuales que ponen en juego creencias y conocimientos compartidos socialmente. A su vez, en su afán por contar lo que sucede, estos géneros crean y proponen nuevas formas de ver la realidad que, por un lado, dan testimonios de acontecimientos, lugares, personas, etc. que tienen lugar en el mundo de las experiencias compartidas, y por el otro ponen en escena los modos en que estos hechos son concebidos por la comunidad, es decir que expresan también los sentidos, las valoraciones y los antagonismos que los atraviesan.

El trabajo desarrollado permitió dar cuenta del vínculo que existe entre representaciones sociales y audiovisuales, es decir entre los saberes y creencias compartidas, y las formas de presentar, definir y caracterizar lo que acontece. Además ayudó a destacar la importancia de los géneros documentales como materiales útiles y aptos para estudiar las representaciones y el pensamiento social, ya que integran diversos puntos de vista sociales e individuales.

Por otra parte, el análisis realizado, los resultados obtenidos y su puesta en relación con los aportes teóricos de la TRS y la TDS, ayudaron a reflexionar sobre las formas en que las personas se relacionan e interactúan con estos productos, señalando el rol central que tiene la credibilidad en los géneros informativos para la circulación y producción de representaciones. La cre-

dibilidad no entendida como una propiedad del registro, sino como una construcción social generada por la interacción entre realizadores, públicos y productos, en el marco de una situación comunicativa.

Para llevar adelante este trabajo, ubicado en el campo disciplinar de los estudios sobre cine y audiovisual, resultaron significativos los aportes de Bill Nichols y Eliseo Verón respecto los vínculos entre el producto y su significación social. Este abordaje, construido a partir de las características del soporte, es decir los filmes y noticieros; fue complementado con desarrollos provenientes de la Psicología Social con los trabajos de Moscovici, Páez, Jodelet, Moliner que, desde una mirada centrada en el conocimiento y las creencias colectivas, contribuyeron a develar las formas y procedimientos de generación de las representaciones sociales, y brindaron herramientas teórico–metodológicas para estudiarlas, como los mecanismos de anclaje y objetivación.

En los casos analizados, se observó que la objetivación (procedimiento que consta de tres pasos: la selección de aspectos significativos, la conformación de un esquema y su posterior naturalización) estuvo marcada por la presencia de una dimensión argumentativa (Billig, 1993) que se puso de manifiesto en las diferentes formas de definir el fenómeno: inundación de los barrios del noroeste, crecida del Salado, tragedia urbana, etc. Esta categorización fue variando a lo largo del desarrollo del evento y llegó a configurarse como una «catástrofe política», tal como se plasmó en *Agua de nadie* y en *Seguir remando*. Esto tuvo como base las experiencias vividas, las imágenes impresionantes y nunca antes vistas de la ciudad completamente anegada, y del drama humano de miles de familias que tuvieron que dejar hogares cubiertos por el agua.

En el funcionamiento del anclaje (asociación del nuevo contenido con otro ya existente) intervinieron diferentes situaciones y actores sociales, generando distintos matices en las representaciones o poniendo en evidencia distintas facetas. Este fenómeno se relacionó con: las inundaciones anteriores de la zona de la costa (noticiero *CyD Noticias* del 28 de abril), las movilizaciones de 2001 (*Agua de nadie*), el resurgimiento democrático de 1983 (*La lección del Salado*), y la dictadura militar.

Es interesante señalar cómo estos dos procesos de producción de una figura, tropo o imagen (objetivación) y de producción de sentido (anclaje), fueron variando conjuntamente a lo largo del tiempo. Es decir que mientras se consolidaba la idea de catástrofe política y se señalaba al Estado como responsable, se producía la asociación de la inundación con otros acontecimientos en los cuales el Estado era visto como culpable, como la crisis de 2001 o la dictadura militar. Esta observación, que muestra que imagen y sentido no son independientes, puede ponerse en relación con las afirmaciones de Moscovici (1979) respecto de la estructura de dos caras de las represen-

Figura 1. Cuadro síntesis. Anclaje y objetivación

	Selección	Esquema	Fenómeno	Afectados
Noticiero 2003	Barrios de NO Pérdidas	Desborde del Salado	Inundaciones por lluvias o crecientes	Inundados tradicionales
Noticiero 2003	Puntos estratégicos Asistencia	Catástrofe urbana	Inundaciones	Inundados tradicionales
Inundaciones 2003	Vivencias: afectados y voluntarios	Catástrofe Drama humano		Sectores populares
La lección del Salado 2004	Panorama social, técnico, político, etc. (noticias)	Catástrofe natural y catástrofe política	Inundaciones. Resurgimiento democrático	Inundados tradicionales
Agua de nadie 2005	Aspectos técnicos y políticos	Catástrofe política: inoperancia	Dictadura. Crisis de 2001	Manifestantes de 2001. Víctimas de la dictadura
2007	<i>Inundación por lluvias</i>		<i>Inundación por lluvias</i>	
Seguir remando 2009	Falencias del gobierno. Vivencias y demandas	Catástrofe política: clientelismo. Hecho cíclico	Problema político	Inundados tradicionales

taciones sociales: una faceta figurativa, otra conceptual. Asimismo destaca la interdependencia y las influencias recíprocas que se establecen entre las representaciones visuales y sociales.

Por otra parte, este análisis también advierte que fueron tan significativas — como los contenidos con los cuales se vinculó el nuevo acontecimiento— las asociaciones que se evitaron o se rechazaron. Es decir, para la construcción del concepto «catástrofe política» fue necesario establecer una distinción respecto de las inundaciones anteriores, planteándolo como un hecho inédito producido por causas diferentes cuyas víctimas no eran los inundados tradicionales asociados a valores negativos (haraganería, clientelismo, etc.) sino ciudadanos que se presentaban moralmente superiores a los responsables de la tragedia. Diferentes causas, diferentes ríos, diferentes damnificados.

Además, los modos en que los grupos de personas afectadas se presentaron a sí mismos y definieron los acontecimientos vividos fueron aceptados por el conjunto de la sociedad porque estos relatos presentaban puntos en común con otros esquemas preexistentes en los cuales el Estado era visto como victimario o incompetente (dictadura militar, los hechos de corrupción, los sucesos de 2001, etc.) y porque no invalidaban ni cuestionaban las creencias establecidas ni las representaciones sociales tradicionales sino que proponía otras nuevas.

A partir de ello se pudo generar una imagen positiva de los damnificados, similar a la representación que los sectores medios tenían de sí mismos, y del fenómeno como producto de la acción (e inacción) del Estado. La construcción de esta nueva representación y su inserción en la agenda pública fue posible por la acción llevada adelante por grupos de personas que estuvieron inundadas que contaban con herramientas y capacidades materiales y simbólicas para instalar socialmente un discurso y una representación propia.

Argumentaciones polarizadas

La organización de la información en el cuadro de la figura 29 permite apreciar tres momentos, la irrupción del evento y la intención de definirlo a partir de lo conocido como se observa en el noticiero; el reconocimiento de estar frente a algo nuevo que intenta ser conceptualizado como se pone en evidencia en *Inundaciones* y *La lección de Salado*; y la consolidación de la nueva representación que finalmente se revela en *Agua de nadie* y *Seguir remando*. Además, también se destaca la importancia que tuvo la inundación por lluvias de 2007 al cuestionar uno de los elementos diferenciadores del evento de 2003: el hecho nunca visto, convirtiéndolo así en algo repetido y cíclico tal como son consideradas las crecientes del Paraná.

A partir de estas reflexiones es posible pensar la existencia de dos tipos de representaciones sociales para describir el fenómeno de la inundación: como un hecho producido por causas naturales como las crecientes del río o las grandes lluvias, impredecible e inevitable, y que afecta mayormente las áreas periféricas y costeras, tal como se desarrolló en el capítulo 2; y la inundación de 2003 como una tragedia que pudo ser prevista, que anegó un tercio de la ciudad y que fue provocada por la incompetencia de los funcionarios que no tomaron medidas para evitarlo.

Esto demuestra la importancia que tiene para los grupos de damnificados instalar en la escena pública su propia representación del fenómeno y de sí mismos. Y al mismo tiempo plantea una reflexión respecto de quienes tienen menos recursos para hacer oír su voz. ¿Qué sucede con los sectores de la sociedad que carecen de medios para promover acciones de este tipo? ¿Qué espacios y qué disposición hay en nuestra sociedad para oír estas voces? A quienes trabajamos en el campo de la cultura estas preguntas nos ponen frente a un desafío: trabajar para construir espacios de expresión abiertos, plurales y democráticos. Este es el horizonte que se develó en el transcurso de esta investigación y que acompañó el proceso de escritura de este libro.

Referencias bibliográficas

- Abric, Jean-Claude (2001).** *Prácticas sociales y representaciones*. Ediciones Coyoacán.
- Alabarces, Pablo (2008).** Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (pp. 15–27). Paidós.
- Álvarez Teijeiro, Carlos; Farré, Marcela y Fernández Pedemonte, Damián (2002).** *Medios de comunicación y protesta social en la crisis argentina*. La Crujía.
- Apfelbaum, Erika (1989).** Relaciones de dominación y movimientos de liberación. Un análisis del poder entre los grupos. En *Lecturas de Psicología Social* (pp. 261–295). UNED.
- Arnheim, Rudolph (1986).** *Pensamiento visual*. Paidós.
- Baliari, Eduardo, Vittori, José y Taverna Irigoyen, Jorge (1992).** *Fernández Navarro*. Ediciones de Arte Gaglianone y Fundación Banco Bica.
- Barthes, Roland (2006).** *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, Roland (2010).** *Mitologías*. Siglo XXI Editores.
- Benhabib, Sheila (2006).** *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Katz Editores.
- Belting, Hans (2007).** *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Bertuzzi, María (2008).** Ciudades del agua. *Origen* (38), 26–29.
- Bertuzzi, María (2009).** La costa del río Paraná: cultura, naturaleza y territorio. *Apuntes* (22)1, 68–81.
- Billig, Michael (1993).** Studying the thinking society: representations, rhetoric and attitudes. En *Empirical approaches to social representations* (pp. 39–60). Clarendon Press.
- Birri, Fernando (2007).** *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Aguilar.
- Booz, Mateo (1967).** *Santa Fe, mi país*. Ediciones Colmegna.
- Bordas, Juan (2013).** De la génesis de la política urbana (y otros instrumentos de lucha). En *A mí nadie me avisó* (pp. 22–26). 4 Ojos Colectivo Editorial.
- Buck-Morss, Susan (2009).** Estudios Visuales e imaginación global. *Antípoda*. 9, 19–46.
- Burch, Noel (2004).** *Praxis del cine*. Fundamentos.
- Burke, Peter (2000).** *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial.
- Carli, César (2007).** *8° grados al sur del Trópico de Capricornio*. Nobuko.
- Carlón, Mario (2006).** *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. La Crujía.
- Casetti, Francesco (1998).** *El pacto comunicativo en la neotelevisión*. Universidad de Valencia.
- Collado, Adriana y Bertuzzi, María L. (1995).** *Santa Fe 1880–1940. Cartografía histórica y expansión del trazado*. Universidad Nacional del Litoral.
- Connerton, Paul (1989).** *How societies remember*. Cambridge University.
- Crovella, Fernán (2010).** ¿Lugares en emergencia o espacios emergentes? Contradicciones del territorio La Tablada de la ciudad de Santa Fe luego de las inundaciones del año 2003. En *Política y territorialidad en tres ciudades argentinas* (pp. 113–140). El Colectivo.
- De Alba González, Martha (2010).** La imagen como método en la construcción de significados sociales. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 69, 41–65.
- De Rosa, Annamaria (2001).** The king is naked. Critical advertisement and fashion: The Benneton phenomenon. En *Representation of the social* (pp. 48–82). Blackwell Publishers.
- De Rosa, Annamaria y Farr, Robert (2001).** Icon and symbol: Two sides of the coin in the investigation of social representations. En *Penser la vie, le social, la nature. Mélanges en l'honneur de Serge Moscovici* (pp. 237–256). Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Didi-Huberman, Georges (2006).** *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2011).** *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.

- Dubois, Philippe (1986).** *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Paidós.
- Eco, Umberto (1987).** *Lector in fábula Cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Ferrés, Joan (1996).** *Televisión subliminal socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Paidós.
- Goffman, Erving (1981).** *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Goffman, Erving (2006).** *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI de España Editores.
- Gombrich, Ernst (2002).** *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate.
- González Requena, Jesús (1992).** *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra.
- Guala, Pilar (2005).** *Inundados. Identidad que emerge con el agua* (tesis inédita de licenciatura). Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná.
- Guitart, Moisés (2009).** La construcción de identidades colectivas en el contexto intercultural de Chiapas México. *Cuadernos Interculturales* (7)13, 43–56.
- Halbwachs, Maurice (1995).** Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis* 69, 209–219.
- Hechim, María y Falchini, Adriana (Coords.) (2005).** *Contar la inundación*. Ediciones UNL.
- Huyssen, Andreas (2002).** *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de Globalización*. Fondo de Cultura Económica/Goethe Institut.
- Illich, Iván (1989).** *H₂O y las aguas del olvido*. Cátedra.
- Jelin, Elizabeth (2002).** *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Jodelet, Denise (1985).** La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En *Psicología Social II* (pp. 469–494). Paidós.
- Liakopoulos, Miltos (2002).** Pandora's Box or panacea? Using metaphors to create the public representations of biotechnology. *Public Understanding of Science* (11)1, 5–32.
- López Vigil, José (2006).** *Manual urgente para radialistas apasionados*. Paulinas.
- López Claro (2000).** Catálogo de la exposición. Centro Cultural Recoleta Buenos Aires.
- Lloyd, Barbara y Duveen, Gerard (2003).** Un análisis semiótico del desarrollo de las representaciones sociales de género. En *Representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles* (pp. 41–63). Gedisa.
- Marrone, Irene (2011).** Introducción. Atrapando la realidad. En *Disrupción social y boom documental. Argentina en los años sesenta y noventa* (pp. 11–18). Biblos.
- Mines, Patricia (2014).** Cartografías de lo variable. Otra forma de enseñar la sustentabilidad en arquitectura (tesis inédita de maestría). Universidad Nacional de Lanús.
- Mirzoeff, Nicholas (2003).** *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2003).** Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 17–40.
- Moliner, Pascal (1996).** *Images et représentations sociales: De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*. Presse Universitaire de Grenoble.
- Moliner, Pascal (2008).** Représentations sociales et iconographie. *Communication et organisation*, 34, 12–23.
- Moscovici, Serge (1979).** *El psicoanálisis su imagen y su público*. Huemul.
- Moscovici, Serge (1988).** Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology* (18)3, 211–250.
- Nichols, Bill (1997).** *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nichols, Bill (2001)** *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Noguera, Vivo (2006).** El framing en la cobertura periodística de la catástrofe: las víctimas, los culpables, el dolor. *Sphera Publica*, 6, 193–206.
- Oliveras, Elena (2005).** *La Metáfora en el Arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Emecé.
- O'Neil, Saffron y Nicholson Cole, Sophie (2009).** «Fear won't do it». Promoting positive engagement with climate change through visual and iconic representations. *Science Communication* (30)3, 355–379.
- Páez, Darío (1987).** *Pensamiento, individuo y sociedad*. Fundamentos.
- Páez, Darío y Ayestarán, Sabino (1987).** Representaciones sociales y estereotipos grupales. En *Pensamiento, individuo y sociedad* (pp. 221–261). Fundamentos.
- Pais, Fernando (2008).** *Agua de nadie. La historia de cómo el Salado inundó Santa Fe*. Ediciones UNL.

- Pascual, Juan (2005).** Los editoriales santafesinos de la inundación. ¿Salvar a quién? En *Análisis crítico del discurso de opinión en la prensa argentina* (pp. 157–189). Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Pascual, Juan (2013).** De los nombres: refugiados, organización, encuentro y saber. Hacia un uso de la experiencia de 2003. En *A mí nadie me avisó* (pp. 16–21). 4 Ojos Colectivo Editorial.
- Pollak, Michael (1989).** Memoria, olvido, silencio. *Revista Estudios Históricos* (2)3, 3–15.
- Raudsepp, Maaris (2005).** Why is so difficult to understand the theory of social representations? *Culture and Psychology* (11)4, 455–468.
- Reguillo, Rossana (2005).** *La construcción simbólica de la ciudad*. Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Richardson, Harry (1975).** *Economía del urbanismo*. Alianza
- Rodil, Marta (1994).** *Puerto perdido. Vida y testimonios de su gente, documentación escrita, gráfica y fotográfica. Testimonios literarios*. Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Rojas Mix, Miguel (2009).** *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Prometeo.
- Romero, José Luis (1986).** La ciudad latinoamericana: continuidad europea y desarrollo autónomo. En *Situaciones e ideologías en Latinoamérica* (pp. 213–219). Sudamericana.
- Sánchez Noriega, José L. (2006).** *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza.
- Sarlo, Beatriz (2005).** *Tiempo pasado: notas sobre el cambio de una cultura*. Siglo XXI.
- Scandroglio, Bárbara; López Martínez, Jorge y San José Sebastián, Ma. Carmen (2008).** La Teoría de la Identidad Social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias. *Psicothema* (20)1, 80–89.
- Sen, Ragini & Wagner, Wolfgang (2005).** History, emotions, and hetero-referential representations in inter-group conflict: the example of hindu-muslim relations in India. *Papers on Social Representations* (14)2.1–2.23.
- Sotolongo Codina, Pedro y Delgado Díaz, Carlos (2006).** *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*. CLACSO.
- Tajfel, Henry (1984).** *Grupos humanos y categorías sociales*. Herder.
- Tagg, John (2005).** *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias*. Gustavo Gili.
- Tuchman, Gaye (1983).** *La producción de la noticia: Estudio sobre la construcción de la realidad*. Gustavo Gili.
- Ullberg, Susann (2013).** *Watermarks. Urban flooding and memoryscape in Argentina*. Universidad de Estocolmo.
- Urresti, Marcelo (1998).** Otriedad: Las gamas del contraste. En *La segregación negada. Cultura y discriminación social* (pp. 291–309). Biblos.
- Uzzell, David & Blud, Linda (1993).** Vikings! Children's Social Representations of History. En *Empirical Approaches to Social Representations* (pp. 110–133). Clarendon Press.
- Vasilachis de Gialdino, Irene (2003).** *Pobres, pobreza, identidad y representaciones sociales*. Gedisa.
- Verón, Eliseo (1983).** Esta ahí lo veo me habla. *Communications*. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1983_num_38_1_1570
- Verón, Eliseo (1985).** El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media. En *Les media: Experiences, recherches actuelles, applications* (pp. 203–230). Institut de Recherches et d'Études Publicitaires.
- Verón, Eliseo (1987).** *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente de la central nuclear Three Mile Island*. Gedisa.
- Verón, Eliseo (1993).** *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Vilches, Lorenzo (1983).** *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Paidós.
- Vilches, Lorenzo (1989).** *Manipulación de la información televisiva*. Paidós.
- Vittori, Gustavo (1999).** *Santa Fe, en clave*. Ediciones diario El Litoral.
- Wagner, Wolfgang & Hayes, Nicky (2005).** *Everyday discourse and common sense. The theory of social representations*. Pelgrave-Macmillan.
- Waisman, Marina (1990).** *El interior de la historia: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Escala.

Wallerstein, Immanuel (2007). *Abrir las ciencias sociales: informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales.* Siglo XXI-UNAM.

Wolansky, Silvia; Corzo, Héctor (...) Srayh, Sergio (2002). *Terraplenes de defensa contra inundaciones. Aspectos físicos y constructivos, mantenimiento y conservación.* Centro de Publicaciones y Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Litoral.

Weinrichter, Antonio (2005). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En *Documental y vanguardia* (pp. 43–64). Cátedra.

Zunzunegui, Santos (1992). *Pensar la imagen.* Cátedra.

Audiovisuales

Canal Cable y Diario (producción y dirección) (2003). *CyD Noticias* (noticiero de televisión). Santa Fe: canal Cable y Diario (emisiones del 28 y 29 de abril de 2003).

Canal Cable y Diario (producción y dirección) (2003). *La lección del Salado parte 1 y 2* (película documental para televisión). Argentina: Canal Cable y Diario y diario *El Litoral*.

Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (producción) y Birri, Fernando (director). (1958) *Tire die* (película). Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

Langhi, María (productora y directora). (2009) *Seguir remando* (película). Argentina: Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.

PAN (Productora América Nuestra) (producción) y Birri, Fernando (Dir.) (1961). *Los inundados* (película). Argentina: PAN.

Santa Fe Documenta Colectivo de Video (producción y dirección). (2003). *Inundaciones* (película). Argentina: Santa Fe Documental Colectivo de Video.

Traffano, Darío y Pais, Fernando (prod. y dir.) (2005). *Agua de nadie* (película documental para televisión). Argentina: Traffano, Darío y NEP (Nuevos Espacios Periodísticos).

Pinturas e ilustraciones

Arancio, Juan (1979). 4/03/1979 [tinta sobre papel] s/d.

Arancio, Juan (1979). 8/09/1979 [tinta sobre papel] s/d.

Fernández Navarro, César (1971). *Atardecer rojo en la costa* [óleo sobre tela]. En Baliari, Eduardo, Vittori, José y Taverna Irigoyen, Jorge (1992) *Fernández Navarro* (95). Ediciones de Arte Gaglianone.

López Claro, César (1998). Serie *Los inundados* [collage]. En *López Claro*. Catálogo de la exposición, Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires (2000) p. 37.

López Claro, César (1998). Serie *Los inundados* [collage] En *López Claro*. Catálogo de la exposición, Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires (2000) pp. 40–41.

Otros

CEPAL (2003). Evaluación del impacto de las inundaciones y el desbordamiento del río Salado en la provincia de Santa Fe, República Argentina en 2003. http://www.cepal.org/cgibin/getProd.asp?xml=/publicaciones/xml/3/12613/P12613.xml&xsl=/publicaciones/ficha.xml&base=/publicaciones/top_publicaciones.xml

Radio LT10 Universidad Nacional del Litoral (producción y dirección) (2003). *La inundación. Voces de una tragedia* [CD]. Santa Fe, Sello discográfico de la Universidad Nacional del Litoral.

Secretaría de Planeamiento de la Municipalidad de Santa Fe (2007). *Plan urbano Santa Fe 2010*, Municipalidad de la ciudad de Santa Fe.

Sobre la autora

Carolina Bravi · Arquitecta, Licenciada en Artes Visuales y Doctora en Ciencias Sociales. Docente investigadora en la Universidad Nacional del Litoral y la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Dirige proyectos de investigación. Miembro de la *Red Iberoamericana de Investigación en Imaginario y Representaciones*. Ha publicado en medios nacionales e internacionales. Sus trabajos abordan la imagen, sus capacidades expresivas y comunicativas, y sus relaciones con el medio social.

La presente obra manifiesta un compromiso no solo con el desarrollo teórico sobre las representaciones sociales, los medios de comunicación y los desastres naturales, sino también con dejar un legado de conocimiento para la sociedad civil. Es un libro que nos muestra cómo se viven las catástrofes y señala posibles vías para prevenirlas en el plano de la organización social y política. Recupera las memorias de las inundaciones de la ciudad de Santa Fe y, con ello, se convierte él mismo en un artefacto que las alimenta y las mantiene vivas. Es una obra que va más allá del recuento de hechos o de la descripción del dato, ya que pone en evidencia la forma en que distintos actores sociales activan representaciones sociales del fenómeno de las inundaciones y las van transformando en el curso de los acontecimientos con el fin de dar sentido a la situación crítica que trastocó sus vidas.

Este texto enriquece la reflexión sobre la relación entre imagen y representaciones sociales. El tratamiento que da a las imágenes nos invita a cuestionarnos si podemos suponer que las representaciones visuales son representaciones sociales.

Es en este tenor que el presente libro nos proporciona claves para estudiar las memorias, las representaciones sociales y los discursos a través de las imágenes fijas y audiovisuales que han captado momentos y aspectos diversos de las inundaciones de Santa Fe, principalmente la que tuvo lugar en 2003.

El libro deja en claro que las catástrofes naturales son momentos coyunturales en los que se hacen más visibles los problemas sociales, territoriales y de gestión que ya existían al presentarse el evento.