

4

**SOBRE NARRATIVAS, IDEOLOGÍA  
Y LECTURAS DE 'EL CUSTODIO'**

**LA CUESTIÓN SEMIÓTICA:  
UN CRUCE DE MIRADAS ENTRE  
DOS PRÁCTICAS SIGNIFICANTES AUDIOVISUALES**

*Laura Cáneva  
Liza Kaczan*

*"Ya no es necesario que los fines justifiquen los medios. Ahora los medios justifican los fines de un sistema de poder que impone sus valores en escala planetaria. El Ministerio de Educación del gobierno mundial está en pocas manos. Nunca tantos habían sido comunicados por tan pocos"*

**Eduardo Galeano**

*Patas arriba. La escuela del mundo al revés*

**RESUMEN**

Este texto es la huella del último avance exploratorio, en una *performance* de lectura que propone una articulación entre los abordajes que dos prácticas significantes diferentes (el cine y la televisión) hacen de una misma figura/objeto.

El recorrido de nuestra investigación, a partir de la reconstrucción de esta figura, da cuenta de cómo esta lectura puede hacerse efectiva a través de determinados conceptos operatorios, generados en el marco de diversas propuestas teóricas, desde la semiótica narrativa y discursiva al abordaje semiótico de las interacciones textuales.

**ABSTRACT**

This paper is the footprint of the last exploratory progress in a reading performance which proposes an articulation between the approaches that two different significant practices (cinema and television) make from the same figure.

The tour of our research, from the reconstruction of this figure, gives an account of how this reading can be realized through certain operative concepts generated within the framework of various theoretical proposals, from the narrative and discursive semiotics to the semiotic analysis of the textual interactions.

**PALABRAS CLAVES**

- > cine
- > televisión
- > figura
- > narrativas
- > discursos

**KEY WORDS**

- > cinema
- > television
- > figure
- > narratives
- > discourses

## 1. LA INVESTIGACIÓN

En un principio, la estética y la estructura narrativa de la película "El custodio" nos produjeron cierta extrañeza y despertaron numerosos interrogantes.

La temática dominante, relacionada al problema de la "inseguridad" en una Argentina en crisis, donde la figura del custodio toma un lugar protagónico, nos remitió a la lectura de otros textos provenientes de los medios masivos de comunicación, en los que también se manifiesta esta misma circunstancia contextual. Entre ellos elegimos, como el más relevante para nuestro análisis, la telenovela "Amor en custodia".

Para analizar el film, observarlo y comprenderlo en su estructura y su dinámica (convirtiendo en conscientes los procedimientos de investigación) nos hemos concentrado sobre aquello que caracteriza al film en cuanto "texto": como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa.

En esta metodología de análisis, el manual sobre "Cómo analizar un film" de F. Casetti y F. Di Chio<sup>1</sup> resultó una herramienta sumamente operativa para organizar y relacionar los aportes teóricos dentro del análisis propuesto.

La elección de una aproximación textual nos permitió sacar a la luz los componentes de base de un film, los códigos que activa, los tipos de signos que usa. A la vez, nos permitió ampliar la mirada hacia una dimensión *transtextual*<sup>2</sup>, para relacionarlo con una estructura de género y un sistema de producción cultural, para captar el modo en que el film traduce o elabora la realidad social.

A partir del análisis de los diferentes textos audiovisuales nos planteamos las siguientes preguntas:

<sup>1</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1990) *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, España, 1991.

<sup>2</sup> "...toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas a sus diferentes niveles." (resaltado por la autora) Cf. Kristeva, Julia (1966) "La palabra en el espacio de textos", en *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, España, 1981, p. 191.

¿De qué manera se opera la contraposición entre la figura del custodio que re-construimos en un medio masivo de comunicación, y la que emerge de la construcción de este sujeto en la película de Rodrigo Moreno? ¿A partir de qué mecanismos se hace efectiva?, ¿qué tipo de público presupone cada representación?

Como posible respuesta tentativa a las mismas, elaboramos la siguiente (pre)hipótesis:

Ciertas estrategias de la película nos permiten leer la diferencia (o contrariedad), que existe entre “el custodio” construido por el film y el que construye un medio masivo de comunicación, como diálogo entre prácticas significantes y, más allá, como una respuesta subversiva (del film) a cierta ideología hegemónica<sup>3</sup>.

Sobre la base de los interrogantes planteados, buscando fundamentos a nuestra hipótesis, recortamos las siguientes “lexias”<sup>4</sup> o zonas de lectura:

> “El Custodio”: largometraje del director argentino Rodrigo Moreno, filmada en Argentina por Ctrl Z Films, Rizoma Films y Zarlek Producciones durante el 2005 y estrenada en abril de 2006.

*Fragmentos* 1 (rutina de trabajo) y 10 (después que el ministro sufre un ataque de presión en una reunión laboral, su custodio lo asesina mientras aquel duerme y luego se va al mar).

> “Amor en custodia”: Telenovela argentina escrita por Marcela Citterio y Enrique Estevanez, estrenada por Telefe en marzo de 2005 (en la actualidad es nuevamente transmitida por el mismo canal).

*Capítulo 3, primera parte*: La protagonista es secuestrada y su custodio la rescata; al mismo tiempo su hija también es asistida por su propio custodio, quien le salva la vida.

<sup>3</sup> “Se dice corrientemente: ‘ideología dominante’. Esta expresión es incongruente ¿pues, qué es la ideología? Es precisamente la idea *cuando domina*: la ideología no puede ser sino dominante.” ( ...) “La lucha social no puede reducirse a la lucha de dos ideologías rivales: lo que está en cuestión es la subversión de toda ideología.” Cf. Barthes, Roland (1973-1977) *El placer del texto y la lección inaugural*, S.XXI, México, 1986. Pág. 53.

<sup>4</sup> Barthes, Roland (1970) “El texto esparcido” y “El texto quebrado” en *S/Z*. Siglo XXI, Madrid, España, [1980].

## 2. TRABAJO EN EQUIPO

A partir de la reconstrucción de la figura del custodio como objeto de análisis, nos interrogamos por la diferencia en su posición y forma de operar en cada narración, considerándolas, a su vez, como acontecimientos discursivos dentro del contexto socio-cultural y político.

Durante el desarrollo de la investigación surgieron dentro del grupo ciertas trayectorias individuales que fueron abriendo distintos caminos en el análisis. Cada una de nosotras, llevó a cabo una tarea grupal y una búsqueda personal. En cada encuentro, en cada puesta en común, surgieron puntos de intersección donde la hipótesis planteada se fue desarrollando hacia su justificación o reformulación.

A continuación exponemos dichos recorridos, que ofrecen un análisis particularizado de las problemáticas enunciadas, convirtiendo en explícitos ciertos mecanismos y opciones que están en la base de la operación textual, desarmando la estructura básica de los relatos para que el espectador tome protagonismo.

## 3. RECORRIDO GENERATIVO<sup>5</sup>

Desde el primer fragmento de la película, la figura de un custodio nos hace presuponer un peligro, ya que comienza con la imagen de un hombre poniéndose un chaleco antibalas y cargando un arma. La escena final es casi la desmitificación de la primera escena porque, si bien se pone el chaleco y el arma, el propio desarrollo de la historia luego se encarga de desmentir esos elementos de peligro que se anuncian al comienzo.

<sup>5</sup>“Para describir el proceso de producción de un objeto cultural (literario, mítico, pictórico, etc.) y al mismo tiempo definirlo, la semiótica greimasiana ha dado a la organización general de su teoría la forma de un *recorrido generativo* que aparece como una construcción abstracta e hipotética, situada anteriormente a toda manifestación (sea lingüística o no) susceptible de dar cuenta de un conjunto de hechos semióticos.” Cf. Latella, Graciela (1985) “La teoría semiótica de A. J. Greimas (Capítulos 1, 2 y 3)” en *Metodología y teoría semiótica*. Hachette, Buenos Aires, Argentina, 1985, pp. 23 y 24.

“El custodio”, como primer texto lingüístico del film, nos presenta un sujeto determinado por una función. Es el nombre de una figura secundaria, que depende para existir de algo más valioso que ella. No es relevante, desde este punto de vista, quién es sino qué hace. Por eso parece más importante preguntarnos: ¿qué valor protege el custodio?

En la teoría de A. J. Greimas, las *estructuras semionarrativas* presiden la generación del sentido e incluyen las formas generales de la organización del discurso. Dentro de estas pueden distinguirse dos niveles: a) profundo, nivel de la gramática fundamental, de naturaleza lógica-semántica, y b) superficial, de la gramática narrativa en sentido estricto de naturaleza antropomorfa.

#### A) NIVEL PROFUNDO: GRAMÁTICA FUNDAMENTAL



El origen de la palabra “custodio” (del latín *custos*, -odis, guardián, vigilante) se relaciona con el verbo transitivo “custodiar”: guardar con cuidado y vigilancia.<sup>6</sup>

Esta definición presupone la existencia de un valor a ser protegido y de un peligro que amenace con “vulnerar” esa posesión. Tomamos hipotéticamente este sema en contraposición al anterior. “Vulnerar”: (del latín *vulnerare*, herir) verbo transitivo, dañar, perjudicar.

De esta relación inferimos que la *función de un custodio* es la de proteger a otro que, por la posición que ocupa dentro de la sociedad, es “vulnerable”, porque la posesión por su parte de un objeto de valor le implica un peligro.

También encontramos, en el diccionario de la lengua española<sup>7</sup>, que “custodia”, en liturgia, representa figurativamente al “ostensorio” (del latín *ostentare*, “mostrar”). En el culto católico, es la pieza de oro o de otro metal precioso donde se expone el Santísimo Sacramento a la pública veneración.

En el cruce de estas lecturas podemos articular que el que custodia (“la custodia”), al mismo tiempo, es una figura de “ostentación”, de exhibición del cuidado que cierto valor requiere.

<sup>6</sup> Diccionario Enciclopédico El Ateneo, Barcelona, España, 1970.

<sup>7</sup> Ídem.

## B) NIVEL SUPERFICIAL: GRAMÁTICA NARRATIVA

En el *primer fragmento del texto filmico* observamos una serie de escenas (con sonido ambiente) en las que un hombre se prepara y realiza una serie de acciones que consisten en acompañar a otro hombre en otra serie de acciones. La cámara nos muestra una figura masculina, fragmentada y casi siempre de espaldas, tras la espalda de otra figura masculina que pareciera desarrollar la acción principal sin advertir su presencia, ya que es el único que saluda y es saludado. Después de un plano-secuencia por los corredores de un Ministerio, cuando una de las puertas se abre, el primer hombre entra y la cámara se queda afuera tras el custodio. En una dilatada isocronía, vemos al *custodio* que espera en silencio las órdenes del *ministro*. Cuando recibe un aviso se limita a responder: "Bueno".

Esta *rutina* de trabajo se relata similar a una crónica, intercalada con fragmentos de la vida privada de los sujetos, se repite representando siete días en la historia del custodio. En ninguna de las secuencias posteriores existen indicios de la presencia de algún peligro que amenace la vida del Ministro. Pero Rubén, junto a su equipo de trabajo, realiza un ritual cotidiano en el que circulan determinados *objetos*: trajes, armas, autos, teléfonos, televisores. Los sujetos del film interactúan con estos objetos definiendo sus roles y funciones.

Todos visten trajes pero se muestra que el custodio usa un chaleco antibalas gastado. Su traje lo mimetiza con el entorno, es un uniforme de trabajo que viste acompañado de cierta rigidez que provocan los códigos gestuales que determinan su actividad. El traje del ministro no sólo está determinado por su función sino como prenda de valor (ostentable) en la sociedad, y sus movimientos lo visten con soltura.

Sólo el custodio porta un arma. Una característica fundamental de la relación que se plantea entre un custodio y su amo es que éste delega en su servidor el *poder* de protegerlo pero también, a la vez, vulnerarlo. El mismo sujeto tiene la posibilidad de encarnar el término opuesto en el cuadrado semiótico greimasiano.

Cabe tener en cuenta que en la película se muestra un custodio profesional, que conoce y respeta rigurosamente un código protocolar de trabajo, lo que podría llevarnos a suponer que este sujeto posee la *competencia* necesaria para tal cargo.

Casi al final de la película comprobamos, por medio de la pregunta de un colega, que Rubén fue "ametralladorista en la frontera". Con este dato podemos reponer un pasado militar, quizá como miembro de las Fuerzas Armadas, en

el que su función respecto al poder político del estado fue diferente a la que cumple como seguridad privada del ministro.

Además, podemos ver en otra serie de escenas la capacidad del custodio para el dibujo de la figura humana. Cuando el ministro le pide que realice un retrato a su invitado, éste, al verlo, enuncia riendo en francés: "Si (el custodio) maneja la 9 ml como el lápiz, usted puede dormir tranquilo."

Suponemos que un ministro (de planeamiento) debería *saber* usar el lápiz, y que un buen custodio debería *saber* usar su arma. Así, cada cual haría bien su trabajo. Sabemos que el ministro no lleva armas, pero Rubén sabe dibujar. Si interpretamos como una ironía lo que traduce muy soberbio el ministro a Rubén, como efecto nos daría una variación de lecturas: "si usa tan bien el arma no le va a pasar nada al ministro" o "si sabe hacer todo bien no hace falta que el ministro haga nada", lo que acentuaría la relación de servidumbre.

A los autos los manejan choferes que trabajan para el ministro. En las escenas en que el film construye una mirada desde dentro del auto en el que trabaja el custodio, nuestra atención se concentra en un rosario que cuelga del espejo retrovisor, la "cruz" aparece en el centro de la pantalla, oscilando con el monótono movimiento del auto.

En el transcurso de la primera rutina, el ministro va a filmar una entrevista a un canal de televisión. Sus custodios lo acompañan, mientras lo maquillan y se prepara para las cámaras. Cuando el ministro entra a la escena de filmación la puerta se cierra, un cartel luminoso que dice "en el aire" se enciende y el custodio se queda afuera junto a una decena de pantallas que transmiten su imagen.

Todas las acciones del ministro dependen de los *recursos tecnológicos* a los que tiene acceso, aparecer en TV, comunicarse permanentemente a través de teléfonos celulares, etc. Sus funciones públicas están determinadas por su aparición en los medios.

El custodio transita entre dos mundos, el de su vida privada y el del ministro. Ambos hemisferios son parte del conflicto interno de Rubén, y se desarrollan paralelamente durante el film. Sólo hacia el final estos dos mundos se encuentran causando un cortocircuito.

En la telenovela que observamos, se disponen los mismos elementos pero algunas relaciones se dan de forma diferente. El custodio protagonista no es un profesional, no conoce los códigos de vestimenta, ni el protocolo de compor-



tamiento que requiere su trabajo. Pero, “casualmente” resulta ser efectivo en resolver una situación de peligro para la protagonista, quien es dueña de una empresa láctea, en este caso, y le ofrece un contrato para cumplir esa función. Aquí la acción del custodio, como *héroe*, se justifica desde el primer capítulo de la novela, y renovará esta efectividad en capítulos posteriores.

Podemos decir que toda la serie se estructura, predeciblemente, como un *texto clásico*<sup>8</sup>, que cumple con el recorrido narrativo del héroe de los cuentos folclóricos. El título: “Amor en custodia”, construye, a la vez que refuerza, el valor protegido. Sumado a esto la eficiencia del custodio en la serie, nos genera la idea de que el amor es la fuerza promotora de esta actividad. Impulsados por el “amor”, la empresaria y su custodio, van creando, entre uno y otro mundo, una red de relaciones sentimentales que en este caso convierte a la trama en un laberinto de pasiones. La diferencia de estratos de pertenencia sociocultural que se representa en un principio es derribada por el poder revolucionario del amor como sentimiento unificador de la humanidad, que hace felices a los buenos y redime a los malos.

#### 4. ¿QUIÉN CUSTODIA AL CUSTODIO?

En la película, desde un principio, la figura del custodio no tiene antagonista externo; se la presenta como una figura pasiva que cumple un *programa narrativo* sin contenido. Aunque no exista el peligro, todos los ministros tienen custodio y con esto demuestran su importancia. La función del custodio se convierte en un símbolo de ostentación (un adorno), destinado a construir, en un circuito de poder, la imagen pública del ministro, maquillada para las cámaras de los medios masivos de comunicación.

Pero, al volverse un programa “preventivo”, el custodio termina realizando tareas casi domésticas, como salir corriendo a revisar un baño antes de que entre el ministro, acompañarlo a ver a su amante o a comer una hamburguesa. Estas

<sup>8</sup> “... la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única, y en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era;” Cf. Barthes, Roland (1972) “Prólogo”. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. Madrid, España, p. 12.

situaciones descolocan al custodio de su función, y convierten a su propio jefe en un posible *antagonista*, al exigirle operar fuera de su competencia.

En el recorrido narrativo, esta pasividad del custodio estalla finalmente en una contra-figura, al asesinar al ministro mientras éste duerme (luego de sufrir un ataque de presión en una reunión laboral).

La actuación del sema totalmente opuesto a su función provoca un *sinsentido*. El custodio se auto-anula como figura actante de esa relación. En esta *transfiguración* se puede reconocer una "sintaxis interior", no entre sujetos sino entre actantes que cohabitan en el mismo sujeto.

¿Quién hace cambiar el programa que debería realizar el destinatario?

En el texto filmico, encontramos *enunciados ambivalentes*<sup>9</sup>, que funcionan como indicios de la última performance del custodio. Son dos "provocaciones" donde dos destinadores opuestos emiten juicios negativos sobre la competencia del destinatario manipulado. En el segundo caso se enuncia explícitamente una orden.

Su colega, con quien se encuentra hablando cuando lo llaman de urgencia, le dice: "Vos deberías estar más arriba, ¿no?". Y el asesor del ministro lo reprocha al llegar tarde: "Rubén... Se queda acá... Usted debería haber estado con nosotros todo el tiempo...". Nos podemos preguntar: ¿Dónde debería *ser/estar* Rubén?

Si la disposición de los elementos del relato se desdobló en una imagen especular, lo que desde el punto de vista del héroe era el ayudante, desde el punto de vista del antihéroe funciona como oponente

Estas declaraciones generan un efecto en el custodio: lo que transcurre en la escena del crimen es todo lo contrario al imaginario del guardaespaldas que se construyó a lo largo de la película.

La secuencia final muestra al custodio subiendo al auto sin el chofer y manejando por la ruta, dando la espalda a la cámara. Amanece y llega al mar. Un plano frontal nos muestra su rostro. El "hombre" sin traje (transformado) baja del auto y en la escena quedan tres objetos: el mar, que se recorta por el parabrisas, y el crucifijo que oscila con el viento, dentro del auto detenido. Con esta imagen suena una "Romanza senza parole" (canción sin palabras) para piano de Félix Mendelssohn.

<sup>9</sup>Kristeva, Julia (1966) "La clasificación de las palabras del relato" en *Semiótica I. Fundamentos*, Madrid, 1981. p. 201.

Esta *inversión final* en la performance del custodio desemboca en el mar, lugar de llegada ya transcurrido en el relato. Durante un viaje de trabajo, Rubén le dice a otro custodio: "Yo nunca me metí al mar".

Siguiendo las inversiones, podríamos interpretar como auto-sanción positiva que el anti-héroe se fugue al mar como última voluntad.

La "inversión" es una variación estructural, en la que la situación inicial se convierte en su opuesto, pero, en esta película, creemos que queda *suspendida* al no encontrar una resolución completa.

El final queda abierto: cada mirada puede completar el trayecto del sujeto después de esa acción de manera diferente, lo que también condiciona la determinación de sus móviles.

En la película no se cumple un esquema narrativo canónico, que sugeriría la posibilidad de interpretar todo discurso narrativo como una búsqueda de sentido a conferir a la acción humana. No se representa una sanción final legal, no hay retribución ni reconocimiento dentro de la sociedad para el (ex)custodio, que garantice el sentido de sus actos y lo instaure como sujeto según el *ser/estar*.

Como *texto moderno*<sup>10</sup>, el relato desplaza su centro de interés y en vez de relatar performances se plantea, por el contrario, el problema de la competencia. La cámara enfoca nuestra mirada en la cara de un sujeto que se transforma a sí mismo, como un modo de enfocar y de interpretar la vida de un individuo con sus conflictos, manejados en su interior por dos actantes a su vez en conflicto.

Los *recorridos de la mirada*<sup>11</sup> son procesos gracias a los cuales la interrelación entre emisor y receptor, propuesta en el texto, se espesa relacionándose con un *deber* y un *querer*, un *poder* y un *saber*, un *hacer hacer* y un *hacer ser*.

Desde este punto de vista, es posible trasladar a los roles de la comunicación el esquema modal ya aplicado a la interacción de los roles narrativos. Así pues, también en el plano de la actuación comunicativa podemos localizar las fases

<sup>10</sup> "Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor." Cf. Barthes, Roland (1972) "Prólogo". *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. Madrid, España, p. 13.

<sup>11</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1990) "El análisis de la comunicación", en *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, p. 252.

del nivel anterior: la de la asignación de un deber emisor o receptor (mandato), la de la predisposición para llevarlo a cabo (competencia), la de su ejecución concreta (performance) y la de la valoración de los resultados (sanción). Estas categorías resultan particularmente funcionales para examinar los recorridos de cualquier operación.

## 5. EL CUSTODIO EN LA CULTURA

En un segundo nivel de abordaje, surge un interés por indagar el funcionamiento de estos textos (en los que la figura se manifiesta) como dos tipos de *discursos*, interrogándonos sobre sus particularidades, las interrelaciones que los engloban y los lugares donde se encuentran con los receptores.

En una tentativa por responder a este planteo, nos pareció sumamente operativa la noción de *Semiosfera*<sup>12</sup>, propuesta por I. Lotman para describir el espacio dentro del que resulta posible la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información. Categoría que se puede ampliar con el concepto de *iconosfera*<sup>13</sup>, tomado de R. Gubern, que se refiere específicamente al ecosistema cultural basado en interacciones dinámicas entre los diferentes medios de comunicación y entre estos y sus audiencias.

Analizar dónde se inserta hoy la figura del custodio es, en definitiva, considerar la posibilidad de situarlo dentro de una semiosfera determinada. Cuál es o cuáles son las semiosferas que lo contienen y de qué forma lo “expresan”, es una de las posibilidades de acceder a las múltiples lecturas que esta figura-objeto suscita.

Para pensar en la delimitación de estos espacios, nos resultó útil plantear sus relaciones en términos de *niveles lingüísticos*; así, cada espacio se define por los elementos que lo integran y por la posibilidad de ser integrante de otro espacio a nivel superior. Lo que equivale a decir, que cada componente que conforma una semiosfera tiene la posibilidad de ser también, él mismo, una semiosfera.

<sup>12</sup> Lotman, Iuri (1996) “Acerca de la Semiosfera” en *La semiosfera, I*. Cátedra, Madrid, [2000].

<sup>13</sup> Gubern, Roman (1996) “Constitución de la iconosfera” en *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama, Barcelona, España. (consulta 29/06/09) [http://www.fueradecampo.cl/textos/Constitucion\\_de\\_la\\_iconosfera.pdf](http://www.fueradecampo.cl/textos/Constitucion_de_la_iconosfera.pdf)

El cine y la televisión, puntualmente, son dos semiosferas en continua comunicación, contenidas dentro de un espacio superior que podríamos llamar “la cultura argentina”. Abordando específicamente los discursos propuestos en nuestro trabajo, podemos decir que el film “El Custodio” y la telenovela “Amor en custodia”, constituyen espacios que, aunque en fluida interacción dentro de la iconosfera, expresan el ser de la *figura custodio* de manera diferente.

¿A qué se deben estas diferencias? Para encontrar una posible respuesta es necesario pasar al próximo nivel.

La semiosfera que integran, interactúa con otras semiosferas, con otras culturas, a las que ofrece y de las que toma distintos elementos. Situándonos en el plano de las distintas *corrientes cinematográficas* (como elementos de esas culturas) nos preguntamos: ¿de dónde provienen los aportes que podemos reconocer en cada uno de los textos audiovisuales?

*El film*, por su narrativa, actualiza características que reconocemos en el *Neorrealismo italiano*<sup>14</sup> y la *Nouvelle vague francesa*<sup>15</sup>, como por ejemplo:

- > La mostración de autenticidad de las cosas y las personas, hasta llegar, a veces, a tomar un tono documental.
- > La renuncia a los grandes artificios (como excesos en maquillajes, vestuarios, peluquería, etc.).
- > La tendencia a rodar en espacios naturales, y no en escenografías construidas especialmente.
- > La utilización de actores profesionales sólo para los papeles protagónicos. Los otros personajes son interpretados por aficionados, gente común, lo que da mayor sensación de realismo.
- > La sencillez de los diálogos, y una total sobriedad técnica.
- > La descripción de las situaciones es superficial, sin llegar al fondo de las cosas. No se dan causas ni consecuencias, las cosas pasan “porque sí”.
- > Las manifestaciones sobre la condición humana, en el sentido más individual, y sobre las dificultades que suscitan las relaciones con los demás.

<sup>14</sup> <http://mundocine.portalmundos.com/el-neorrealismo-italiano/> (Consulta 01/07/09)

<sup>15</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague](http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague) (Consulta 01/07/09)

*La telenovela*, en cambio, está emparentada con lo que definimos como el “cine de Hollywood”<sup>16</sup> o cine norteamericano, consolidado durante la segunda mitad del siglo pasado. Norteamérica ha inventado una forma de hacer cine que (para bien o para mal) se convirtió en la “dominante”, y que se caracteriza por:

> El predominio de la *espectacularidad* más que de la representación misma: el derroche de recursos visuales, sonoros y de infraestructura técnica.

> El *hiperrealismo*: como un “mostrar” entendido en su sentido más amplio, referido, como es evidente, a lo violento, a lo morboso, a lo erótico, cuestiones de preocupación habitual en las relaciones entre la sociedad y en un medio de entretenimiento masivo. Pero un “mostrar” entendido también como temor a evocar, a jugar con la sugerencia.

> El *final feliz*, que viene determinado por una serie de factores como: el productor, que sabe que con el final se juega parte del éxito, y el espectador, que espera un final acorde con sus expectativas.

> El *sistema de estrellas*: cuya creación corresponde a la necesidad de atraer público. La estrella es el producto de una dialéctica de la personalidad: el actor impone su personalidad a sus héroes y sus héroes imponen su personalidad al actor. De esta sobreimpresión nace un ser mixto: la estrella.

> La *elipsis*, que es utilizada a fin de que todos los elementos del relato contribuyan a la comprensión de la historia y a la caracterización de los personajes, de modo tal que aquellos que no son indispensables a esa finalidad sean eliminados.

> El *montaje rápido*, se utiliza para construir historias mediante tomas cortas y así aumentar la emoción del espectador. Las tomas deben responder, exclusivamente, a tres funciones: enunciar la cuestión, retrasar la respuesta y resolver la cuestión.

> El *suspense*: es utilizado por la mayoría de las historias narradas, y entendido como la creación de incertidumbre en el espectador que se pregunta qué le reserva la historia a continuación.

Finalmente nos preguntamos si la contraposición operada en los textos se limita a la incorporación de técnicas o esquemas narrativos distintos o implica también diferentes miradas o discursos sobre este objeto.

<sup>16</sup> <http://www.auladeletras.net/material/holly.pdf> (Consulta 01/07/09)

## 6. LECTURA EN CUSTODIA

Problematizar estos discursos implica, no sólo advertir las influencias que, en su perfilamiento, reciben desde un nivel "macro", sino observar también los rasgos internos del propio espacio que los contiene.

Las distintas esferas de la cultura argentina oscilan en un movimiento continuo, un intercambio y una retroalimentación que, en términos de I. Lotman, alternan y se definen como *núcleo y periferia*.

Entonces, ¿Dónde podemos ubicar al film "El custodio"?

La experiencia colectiva tiene diversas vías para expresarse y, de un modo u otro, se realiza recurriendo a estereotipos. Es decir, si el público, como colectivo, le asigna a determinados personajes y situaciones, o acontecimientos, el valor de temas más o menos universales, es porque percibe en ellos los mismos estereotipos, a partir de los cuales tiende a interpretar su experiencia cotidiana.<sup>17</sup>

La película, difícilmente realiza esa experiencia. El custodio no pertenece a una oficina, ni a ningún puesto o lugar reconocible, porque se trata de una figura que debe pasar desapercibida, cuanto más invisible sea mejor habrá hecho su trabajo.

Este carácter periférico de la figura, se traslada al film, que se torna así "lateral" y "de borde". Comparte tópicos del núcleo, del lenguaje predominante (inseguridad, lucha por el poder económico/social) pero el abordaje que hace de éstos desde su narrativa, desprovista de intención didáctico-moralizante, lo aleja del centro del consumo.

Descartada la intención de lograr adherencia y ratificación a un perfil normativo determinado, conserva en cada plano una ambigüedad latente en cuanto al mensaje: no quiere figuras absolutas, busca los matices entre los cuales, una vez más, la identificación se desdibuja.

La telenovela, por el contrario, considera el mecanismo de identificación del público una estrategia comercial necesaria; presenta marcos de referencia para comprender la vida cotidiana, sistemas de valores donde el vicio se castiga

<sup>17</sup> "En ese sentido, el estereotipo es la vida actual de la 'verdad', el rasgo palpable que hace transitar el ornamento inventado hacia la forma canónica, constrictiva, del significado." Cf. Barthes, Roland (1973-1977) *El placer del texto y la lección inaugural*, S.XXI, México, [1986], p. 69.

y la virtud se premia (la promesa final de la telenovela es el ascenso social vía el amor). Se crea así un contrato de lectura con el gran público, con el que se establece una relación de tipo pedagógica: los espectadores “aprenden” la lección moralizadora que cuenta la telenovela.

Fomenta, además, la comunicación entre lo real-imaginario, al exteriorizar a través de diferentes mensajes lo que el ser humano *hace/es* o quiere *hacer/ser*. Es un juego de emociones que pasa del suspenso al relajamiento, del sufrimiento a la catarsis, del goce a la identificación y, en consecuencia fatal, al consumo.

Lo que aquí nos interesa es que la construcción del discurso en sus distintas fases implica (o comporta) siempre una intención de *asumir al otro*, de instarlo e instalarlo.

El discurso es una construcción situacional, que uno hace con otros y para otros; asumiendo así que los receptores (la audiencia) desempeñan un rol activo en los procesos de construcción de los significados y que quienes controlan los medios audiovisuales no podrán monopolizar el poder en el acto comunicacional, sino que, necesariamente lo compartirán con los consumidores.

Nos parece pertinente citar al respecto, un pensamiento de H. Schmucler:

“La significación de un mensaje podrá indagarse a partir de las condiciones histórico-sociales en que circula. Esas condiciones significan, en primer lugar, tener en cuenta la experiencia socio-cultural de los receptores. Es verdad que el mensaje comporta significación pero ésta sólo se realiza, significa realmente, en el encuentro con el receptor. Primer problema a indagar, pues, es la forma de ese encuentro entre el mensaje y el receptor: desde dónde se lo recepta, desde qué ideología, desde qué relación con el mundo.”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Schmucler, Héctor (1975) “La investigación sobre comunicación masiva” en revista *Comunicación y cultura*, en *La recepción en la constitución del campo de estudios en comunicación* en citada Grimson, Alejandro; Varela, Mirta. “Culturas populares, recepción y política. Genealogías de los estudios de comunicación y cultura en la Argentina”, en el libro: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela, 2002. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/grimson.rtf> (Consulta 24/06/09)



Evidentemente, en estos dos productos (discursos), el mensaje se encuentra con sus *receptores* de formas distintas. Cabe entonces preguntarse qué distingue a la audiencia del film de la audiencia de la telenovela a partir de las formas que ese encuentro reviste.

Los individuos que forman parte de una sociedad determinada son eje de diversas acciones que los productores de contenidos de consumo diseñan para atraerlos. Esas acciones se ven condicionadas por las posibilidades propias de cada medio: obviamente, no se preverán las mismas acciones para una serie televisiva, en la cual la división en capítulos permitirá una distribución progresiva y dinámica de las mismas, que en un film, considerado, desde su modo de proyección, como una obra única.

Las mayores diferencias pueden leerse a la luz de los distintos *hábitos de consumo* que uno y otro medio implican. En efecto:

La "pantalla chica" instaura la acción comunicativa en el seno doméstico, conformando así un nuevo lugar de reunión familiar alrededor de los programas. En ese acto de comunicación, no necesita de una actitud demasiado atenta, sino más bien despreocupada por parte de los receptores.

En cambio, en la "pantalla grande", tal comunicación se efectúa mayormente en espacios públicos (salas de cine), donde se reúnen seres "anónimos" entre sí, donde se produce una retroalimentación que reclama una postura más participativa.

Un dato a tener en cuenta, es que dada la penetración actual de la televisión por aire, y el peso específico que el cine tiene dentro de su programación, junto con el aumento de alquileres de películas en formato DVD y video, éstos se han convertido en los principales canales de exhibición y uso de los productos culturales cinematográficos, por lo que será necesario indagar, entonces, la fragmentación que se produce dentro de la franja de consumidores de cine, demarcada por los asistentes a las salas y por los que prefieren el "cine en casa".

Tales evidencias, contribuyen a delinear, a nuestro entender, perfiles de consumidores diferentes, que oscilarán entre las preferencias de una u otra práctica, circunstancia que consideramos explícita en los discursos-objetos que contraponemos en nuestra investigación.

## 7. ALGUNAS CONCLUSIONES

La película provoca, desacomoda al espectador.<sup>19</sup>

Podemos considerar el inicio y el fin como las puertas de entrada y salida del texto filmico. Como las líneas de un marco o un umbral, que señalan tanto el ingreso del espectador en el relato como su salida. La narración se vive como lugar de un contrato en el que, más que los objetos y los contenidos intercambiados, cuentan las modalidades de interacción entre los participantes.

La narración de la película se convierte en un cuestionamiento de la escritura y muestra la escenificación de la estructura dialógica del texto. "Al mismo tiempo, el texto se hace lectura, cita y comentario de un corpus textual exterior, que se construye así como ambivalencia."<sup>20</sup>

El "melodrama" originalmente era un medio de expresión del ser popular más que un medio de propaganda. Con el advenimiento del cine, de la radio, y más tarde, de la televisión, el efectismo que le es característico se ha convertido en mera estratagema comercial. Los héroes y villanos lanzados desde la pantalla de tv alcanzan una notoria influencia en el espectador que, sin dudarlo, no sólo aprehende su iconografía sino que también se lanza al consumo de productos que surgen tras su estela.

Vale destacar por eso la intencionalidad de los generadores de mensajes masivos, el destinatario final de estos es un público considerado como *consumidor*. No en vano las tres mayores empresas televisivas de América Latina (la brasileña O Globo, la venezolana Venevisión y la mexicana Televisa) se han convertido en productoras y exportadoras de "telenovelas del corazón".

El cine o la televisión, como lenguajes que son, ponen de manifiesto diferentes miradas. Una mirada se presenta como la síntesis superadora de la visión, a la que complementa con una carga semántica e ideológica; es decir, cuando además de ver, proyectamos nuestras creencias, actitudes, valores e ideología, convertimos esa visión en mirada.

<sup>19</sup> El texto de goce: "... hace vacilar los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje." Cf. Barthes, Roland (1973-1977) *El placer del texto y La lección inaugural* S.XXI, México, p. 25.

<sup>20</sup> Kristeva, Julia (1966) "La novela subversiva", en *Semiótica I. Fundamentos*, Madrid, España, p. 222.

Entonces, ya no podemos hablar del film o de la telenovela como “reflejos” o “modelos” de la realidad, sino como *miradas*, y como tales, éstas nunca son inocentes o ajenas a una ideología determinada. Definir cuáles son esas ideologías, depende también, de la mirada de cada uno.

En definitiva, emerge aquí con claridad lo intrincado y ambiguo de las relaciones entre la praxis y la ideología. De nuevo es el analista quien debe determinar los valores en juego, ya que la recepción siempre es un espacio intertextual y de prácticas cruzadas que convergen desde y hacia múltiples direcciones.

Nuestra performance de lectura ha querido evidenciar que las manifestaciones narrativas, más allá de sus diferencias superficiales, no son más que representaciones figuradas de las diferentes formas de la comunicación humana, entendida también como teatro de intercambio, de contrastes, de acuerdos y de enfrentamientos.

En una posterior investigación, guiada por el cursado del *Seminario de narrativas audiovisuales* (dictado por la cátedra de Semiótica II), partimos del reconocimiento de ciertas variaciones estructurales (inversión, sustitución, suspensión) en el diseño narrativo de otras películas del cine argentino y proponemos una práctica de lectura intertextual con la película “El Otro”, de A. Rotter.

La propuesta inicial consiste en identificar, a partir de una serie de movimientos de deconstrucción-reconstrucción, las estrategias y técnicas que, en cada texto, la gramática fílmica pone en práctica para efectivizar y articular esas transformaciones del relato.

Prevedemos, como posible hipótesis, que en los dos textos fílmicos, se problematiza la construcción de la identidad, instalando un juego de oposiciones actanciales dentro de un mismo sujeto, pero se opera en diferente forma en cada uno de ellos. Performances y competencias se relativizan para dar fuerza a una sintaxis interior, que se convierte en eje estructurador de la narración.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, Roland (1973-1977) *El placer del texto y la lección inaugural*, S.XXI, México, [1986].

**Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1990)** *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, España, [1991].

**Eco, Umberto (1967)** "Para una guerrilla semiológica" y **(1983a)** "TV: la transparencia perdida" en *La estrategia de la ilusión*. Lumen/De la Flor, Buenos Aires, Argentina, [1988].

**Galeano Eduardo (1998)** "Curso intensivo de incomunicación" del capítulo "Pedagogía de la Soledad" en *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*. Ediciones del Chanchito, Montevideo, Uruguay, [2003].

**Greimas, Algirdas J. (1976)** "Nota", "Prólogo" y "Secuencia I: París" en *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Paidós, Barcelona, [1983].

**Kristeva, Julia (1966)** "La palabra, el diálogo y la novela" y **(1967)** "El texto cerrado" en *Semiótica I. Fundamentos*, Madrid, España, [1981].

**Latella, Graciela (1985)** "Primera parte. La teoría semiótica de A. J. Greimas" en *Metodología y teoría semiótica*. Hachette, Buenos Aires, [1985].

**Lora, Cristian y Morales, Gabriel (30|09|2004)** "Un escenario que se repite en toda América Latina. Argentina: inseguridad urbana y estrategia hegemónica", Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, en Agencia Periodística del Mercosur, La Plata, Argentina. (Consulta 29/06/09) [http://www.prensamericosur.com.ar/apm/nota\\_completa.php?idnota=265](http://www.prensamericosur.com.ar/apm/nota_completa.php?idnota=265)

**Lotman, Iuri (1996)** "Acerca de la Semiosfera", "El texto y el poliglotismo de la cultura", "Un modelo dinámico del sistema semiótico", "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura" y otros ensayos en *La semiosfera I, II y III*. Cátedra, Madrid, España, [2000].

**Verón, Eliseo:** "Fundaciones (Capítulos 1 y 2)" y **(1976-1980)** "El tercer término (Capítulos 4, 5 y 6)" en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, [1987].

#### **CÁNEVA, LAURA y KACZAN, LIZA**

"Sobre narrativas, ideología y lecturas de 'El custodio'", en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS**, año 5 / n° 10. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Segundo semestre 2009, págs. 85-104.