Operaciones autentificantes en la representación del cuerpo.
Análisis de Bolivia y Mundo Grúa

LORENA STEINBERG (Docente de Semiótica II, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, U.B.A.)
lsteinberg@fibertel.com.ar

NICOLAS CANEDO (Ayudante alumno de Semiótica II, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, U.B.A.).
canedonicolas@gmail.com

PROYECTO: Proyecto Ubacyt So11 (2008-2010) Dirigido por la Prof. María Rosa Del Coto, co-dirigido por la Prof. Graciela B. Varela : *"Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales"* FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES –UBA- CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

1. Introducción[1]

El presente trabajo desarrolla un conjunto de descripciones de los mecanismos de puesta en discurso de los cuerpos, focalizando en las diversas operaciones autentificantes y ficcionalizantes, tomando como exponentes textuales a **Bolivia** *(Adrián Caetano, 2001) y* **Mundo Grúa** *(Pablo Trapero, 1999)*.

Pretende aportar algunas líneas conceptuales con respecto a los modos de figuración de cuerpos y espacios, desde una perspectiva sociosemiótica. Dicho enfoque del análisis discursivo, y particularmente, de los dispositivos enunciativos de los discursos implica tener en consideración los tres niveles de la configuración significante (indicial, icónico y simbólico).

La descripción de las operaciones de puesta en discurso considera como central la "naturaleza" de los cuerpos mediatizados en tanto capa metonímica de producción de sentido (*Verón, 1987*), en tanto cuerpos "testigo"/ "testimonio" (impronta indicial) que representarían

[1] *El presente trabajo cuenta con los aportes y las observaciones de los trabajos prácticos realizados por los alumnos que han cursado Semiótica II durante el primer cuatrimestre de 2009, en las comisiones 1 y 4.*

a todos los sujetos que se encontraban en esa misma condición en la Argentina de fines de los 90 y principios de los 2000, marcadas por la desocupación y la marginalidad. En ambos filmes el cuerpo del trabajador es representado como el pivote sobre el que se articula la descripción de estos conflictos sociales.

2. Análisis del corpus

2.1 Temporalidad

A continuación describiremos el tratamiento de la temporalidad que realizan estos discursos. Para no desatender el foco de interés de esta exposición haremos hincapié en los recursos que se demuestren pertinentes para la representación del cuerpo, o de cierta corporalidad significante.

Para comenzar y, a riesgo de ser esquemáticos, es necesario distinguir entre el tiempo en el que suceden los acontecimientos de la historia y el tiempo de la puesta en discurso de los mismos. El primero consiste en la disposición de los acontecimientos narrados dentro del espacio diegético y es el resultado de los procesos ficcionalizantes que tienen como resultado la conformación de un verosímil (una historia que pareciera transcurrir independientemente de la puesta en discurso). Este primer tiempo es necesariamente una construcción semiótica que depende del segundo tiempo, el tiempo de la enunciación o de la puesta en discurso, donde se establecen los ritmos, ordenamientos y frecuencias del material dispuesto en el mundo diegético. En ese sentido, la temporalidad de la enunciación se manifiesta como eminentemente autentificante en tanto interpela al destinatario estableciendo pautas de recepción o, para ser más específicos, contratos de lectura.

La temporalidad en ambos filmes presenta similitudes que bien podrían comprenderse como rasgos afines con otros exponentes del Nuevo Cine Argentino, y que ciertamente contribuyen en la representación de estos cuerpos de un mundo que se pretende cotidiano o hasta "realista", si se nos permite un término tan delicado. De hecho es parte de nuestra propuesta de análisis que esta construcción de espacios y prácticas cotidianas se valen necesariamente de cierto manejo de la temporalidad. Veremos de qué se trata.

En principio ambas historias, tanto la de **Bolivia** como la de **Mundo Grúa**, comprenden lapsos de tiempo relativamente amplios: **Bolivia** transcurre en tres días en los cuales su protagonista, Freddy, trabaja en un bar, previo a ser asesinado durante una pelea con

un cliente. **Mundo Grúa** presenta un lapso de tiempo más indefinido, en el que el protagonista Rulo oscila erráticamente entre el desempleo y la ocupación.

Para la representación de estas historias, ambos filmes presentan un recurso común a muchas narraciones, la elipsis. Sin embargo, de poco nos sirve el mero reconocimiento de la elipsis en sí. Nos resulta significativo cómo es el tratamiento del tiempo entre elipsis y elipsis, es decir, cómo es el manejo de la temporalidad en las instancias de la historia en las que se centra la narración.

En **Bolivia** hay una segmentación definida del tiempo de la historia. La primera escena, en la que dos voces en off interactúan en lo que se reconoce como una entrevista laboral, mientras la cámara nos muestra a través de una serie de planos detalle el espacio del bar donde se realiza la interacción, establece el primer indicador temporal cuando Don Enrique, el patrón, pregunta a Freddy, el aplicante, si "puede comenzar mañana". Luego de esta escena comienzan los títulos de la película e inmediatamente en la siguiente vemos a Freddy ya instalado como empleado del local. Esta elipsis comprende la primera de tres que resultan, si bien no las únicas, las más importantes, en tanto establecen la segmentación definida del tiempo narrado.

Cada día de los tres durante los que transcurre la historia de Freddy ya instalado como empleado del bar, se encuentra claramente delimitado del anterior mediante un motivo recurrente en la película: el plano detalle del reloj del bar. Este comprende una instancia de autentificación que ofrece al destinatario pautas para la interpretación de los acontecimientos. Se sabe, por la aparición del reloj, que un nuevo día ha comenzado, que acaba de tener lugar un tipo de elipsis que es destacada en la totalidad del relato por su contribución a una delimitación específica del tiempo. La importancia de esa elipsis, como decíamos, es resaltada por la recurrencia de un motivo estable, indicial en tanto conduce la atención del destinatario a ciertas lecturas posibles, simbólico por su remisión emblemática a la idea de tiempo. Dada esta situación queda claro que en el filme la expresión y el reconocimiento de cierta temporalidad es un elemento de crucial importancia.

El filme insiste en ofrecerle al espectador la idea irrefutable de que Freddy sólo ha trabajado durante tres días en el bar, previamente a la muerte violenta que le espera al final del relato. La historia que se conforma a fin de cuentas es sencilla: *Freddy entra a trabajar en el bar – trabaja por tres días – muere de un tiro*. Estos serían, digamos, los puntos nucleares del relato, para emplear la terminología de Barthes (*1990*). Sin embargo, y dada la importancia de las instancias de catálisis en la construcción del verosímil realista (o del efecto

de realidad), es necesario atender al manejo de la temporalidad incluso en instancias de catálisis, que no sólo son las más abundantes sino aquellas donde mejor se plasma la representación del cuerpo.

Sobre lo mencionado hasta aquí, el caso de **Mundo Grúa** no presenta muchas divergencias. La historia también es sencilla y hasta cierto punto parece inconclusa: *Rulo consigue trabajo – Rulo pierde el trabajo – viaja a Comodoro Rivadavia por otro trabajo – pierde el nuevo trabajo – vuelve a Buenos Aires*. Sobre estos puntos cardinales se estructura el relato, presentando también fuertes instancias de catálisis en las que los personajes son representados en acciones de absoluta cotidianidad tendientes a reforzar su verosimilitud. Para lograr tal efecto es necesario un tratamiento del tiempo acorde con esa propuesta. En el filme de Trapero esto pareciera lograrse mediante cierta inmovilidad de la imagen: escenas de diálogo de prolongada duración que, no sólo no presentan modalizaciones del tiempo sino que carecen de variaciones de planos. Es común, como se evidencia en la escena en la que Rulo y Torres conversan en la terraza del edificio en construcción, el uso de la cámara fija, en este caso en un plano general de ambos personajes que pareciera situar al espectador a una distancia irremediable de los hechos, como si los observara al pasar, estando él mismo conviviendo con los personajes en el espacio (a esto contribuye también el sonido ambiente que es una constante en la película). El resultado de este tratamiento es una carencia total de dinamismo (al prescindir de recursos tales como la alternancia plano – contraplano típica de los diálogos), que contribuye tanto a los procesos de autentificación como a los ficcionalizantes. El filme parece transformarse en la evidencia de una atestiguación, cuyo sujeto es el ojo de la cámara. Así se imprime a los acontecimientos de una tonalidad costumbrista, del orden de lo cotidiano, que sólo puede ser captada por la irrupción incidental del ojo del testigo. El espectador es arrojado casi en carne propia al mundo de los hechos narrados.

Sobre este tratamiento del tiempo cabe destacar para ambas películas la importancia de la música extra-diegética. Su aparición siempre contribuye a instancias fuertemente elípticas (como el viaje de Rulo a Comodoro Rivadavia o la escena en *Bolivia* donde se ve el bar, con sus clientes comiendo y Freddy trabajando, ambientada con música extra-diegética) donde lo que se representa es el paso del tiempo en sí.

Quizás la diferencia fundamental entre ambos discursos reside en que el tratamiento de la temporalidad esté dado por la definición en **Bolivia** de los lapsos de tiempo en los que se segmenta el relato, mientras que en **Mundo Grúa** podríamos hablar de una indefinición en

aquel sentido. En ambos casos, como dijimos, se establecen instancias de prolongada duración en la que se desarrollan acciones y diálogos que afirman el verosímil realista que distingue no sólo a ambos filmes sino al Nuevo Cine Argentino como corriente artística. La diferencia aludida es el resultado de dos manejos del tiempo afines a las historias que se narran. Mientras que en **Bolivia** lo que se cuenta es la fugacidad con la que el inmigrante transita nuestra ciudad (nótese que en una de las últimas escenas el dueño de la pensión donde se hospedaba Freddy le dice a Rosa que es muy común que los inmigrantes desaparezcan al poco tiempo de haber llegado a hospedarse allí), **Mundo Grúa** trata sobre el ir y venir errático del desempleado. La definición del tiempo en la primera película obedece a los propósitos de esclarecer esa transitoriedad del extranjero en un mundo de encierro representado en la abundancia de planos cerrados; contrariamente, en la segunda película, la indefinición del tiempo y la proliferación de planos abiertos construyen el ir y venir del desempleado, sin horizonte, sin dirección.

Cabe señalar que en ambos casos se podría pensar en una circularidad a nivel temporal: las historias concluyen en un punto similar o equivalente al de la situación inicial. En **Bolivia**, tras el asesinato de Freddy, el jefe vuelve a poner un cartel solicitando parrillero; en **Mundo Grúa**, Rulo regresa a Buenos Aires, nuevamente desempleado. *(Blanco, Castro, Laviana, Nardin, Rudich: 2009).* La circularidad presenta para cada caso su pertinencia temática: en **Bolivia** construye un mundo donde los inmigrantes llegan y se van, como si nada, siendo Freddy un eslabón más de una secuencia que se reitera incesantemente (se hacen comentarios en el filme sobre otros inmigrantes que lo precedieron tanto como empleado como inquilino de la pensión); en **Mundo Grúa**, se trata de un ir y venir errático que no encuentra punto de asentamiento.

2.2 La representación del cuerpo, espacios y objetos

En "El cuerpo reencontrado", Verón señala: "El nivel de funcionamiento indicial es una red compleja de reenvíos sometida a la regla metonímica de la contigüidad; parte/ todo; aproximación/ alejamiento; dentro/ fuera; delante/ detrás; centro/ periferia; etcétera. El pivote de este funcionamiento, que llamaré la capa metonímica de producción de sentido, es el cuerpo significante. El cuerpo es el operador fundamental de esta tipología del contacto

(*Verón: 1993*)." Este último aspecto se exacerba aun más en los exponentes textuales que estamos analizando, ya que el cuerpo representado en ambos filmes se erige como el soporte de operaciones significantes que exprimen los efectos de sentido de autentificación y "sinceridad" para buscar legitimarse y/o consolidar las respectivas representaciones sociales que vehiculizan *(Varela: 2003*). Aunque nada garantiza la dimensión existencial del "decir verdad" de los cuerpos, el efecto de visibilidad exhaustiva provocado por posiciones de cámara, colabora en la impresión de que "todo puede ser visto" *(Varela: 2003).* Esta mostración de la "cruda" realidad que vive un inmigrante o un desempleado contribuirían a la producción de un efecto "realista".

En ambos casos los cuerpos construidos son cuerpos de trabajadores, es decir, cuerpos "reales" y no estetizados. Los nombres de los protagonistas de ambos filmes dan cuenta de un procedimiento de ficcionalización del discurso. En **Bolivia**, el nombre Freddy corresponde a una tendencia reconocida a la comunidad boliviana de preferir nombres de procedencia anglosajona. En relación a **Mundo Grúa**, el apodo "Rulo" resulta verosímil a las formas de nominación popular y su recurrencia a los apodos referidos a alguna condición o característica de la persona que lo recibe (en este caso "Rulo" es una remisión metonímica al tipo de cabellera del personaje). Por otro lado, cabe destacar para el caso de **Bolivia** el hecho por demás significativo de la correspondencia entre los nombres de los personajes con los de los actores que los encarnan (salvando una excepción, todos los personajes deben su nombre a sus correspondientes intérpretes). Esto se presenta como una evidente marca de autentificación cuyo poder de interpelación consiste en llevar la corporalidad significante más allá del mundo diegético: el personaje es, a fin de cuentas, la persona que le da vida. Con ello la ficción (en tanto historia o conflictiva guionada, escrita) pareciera demostrarse como una variante, una posibilidad entre tantas otras, de lo que hace a la vida de los sujetos representados. El carácter testimonial del filme adquiere en este recurso uno de sus más sutiles pero contundentes respaldos.

En el caso de **Mundo Grúa**, encontramos la utilización de planos generales que ubican al protagonista minúsculo ante la inmensidad del espacio en el cual tiene que ejecutar su tarea: **Mundo Grúa**. La aparición de este tipo de planos con paneos de la Ciudad de Buenos Aires que dan comienzo al filme sitúan al protagonista como una ínfima parte de ese paisaje, un eslabón más de la vida productiva de las grandes ciudades *(Colabella, García Botana, López de Vicuña, Zompa: 2009).*

Para efectuar una descripción del cuerpo del protagonista se utilizan planos detalle, lo cual nos permite hacer un recorrido de su cuerpo. Se detallan las manos del operario con las palancas y los botones que se utilizan para manejar la grúa. Este recurso pone acento sobre la herramienta fundamental de trabajo del protagonista. *(Colabella, García Botana, López de Vicuña, Zompa: 2009).* Estos planos se conjugan con los planos medios a través de los cuales se representa al protagonista en su casa, sentado en un sillón y con el torso desnudo. Se subraya el exceso de peso, un cuerpo descuidado que padece el protagonista y que actúa como un obstáculo para ser productivo en su trabajo. Cabe señalar que en el cuerpo quedan inscriptas las marcas del trabajo que desarrolla el protagonista. Se pueden observar signos de cansancio, palidez, tristeza, preocupación, incertidumbre, etc.

En el caso del filme **Bolivia**, el cuerpo del protagonista representa al estereotipo del inmigrante boliviano, de tez oscura, ojos grandes y expresivos, delgado, con una actitud sumisa, etc. Es importante remarcar que se evidencia una clara distinción en el modo en el cual se expresan los inmigrantes y la manera en que lo hacen los porteños. En el caso de los primeros, cuando toman la palabra miran hacia abajo, hablan con una tonalidad baja, con un cuerpo *abatido.* Mientras que los segundos hablan con un tono fuerte, utilizan el lunfardo, las malas palabras, un cuerpo prepotente, que invade el espacio de *los otros* a través de la violencia física y verbal.

Teniendo en cuenta la relación cuerpo / espacio, en el caso de **Bolivia**, el film transcurre en lugares reducidos, que "comprimen" las acciones de los sujetos. Freddy se sitúa en su lugar de trabajo o en su pensión. La única aparición de espacios más grandes, son los planos que se dan en la calle, que son pocos, y que describen una situación puntual del personaje y su condición de inmigrante ilegal. Este último rasgo del protagonista se manifiesta cuando es parado por la policía sin ningún motivo, salvo por su aspecto físico, por "portación de cara".

La estrechez de los espacios es representada a través de un plano contrapicado. Un ejemplo claro que ilustre esta idea es cuando el protagonista y su compañera de trabajo, están durmiendo en la pensión. Un plano cenital deja ver la cama de una plaza en la que duermen ambos (el personaje principal con la mitad del cuerpo por fuera). La relación cuerpo / espacio representada en el filme subraya el agobio que viven ambos en la parrilla y fuera de la misma. *(Colabella, García Botana, López de Vicuña, Zompa: 2009).* Asimismo, los espacios no son representados como propios, sino ajenos, "de prestado", en los cuales se manifiesta la volatilidad de los contactos entre las personas y los espacios como no lugares, en términos de

Marc Augé (*Augé: 1993*). Este último aspecto se refuerza a través de la representación del carácter "nómade" del protagonista.

Si pensamos en **Mundo Grúa**, Rulo posee una casa, pero también vive en condiciones de precariedad. Esta incertidumbre es la que lo lleva a establecer vínculos que se desvanecen a la distancia. En este caso, el relato no se inscribe en un sólo espacio como en **Bolivia**, sino en distintos escenarios que remiten a las experiencias itinerantes de un hombre que no consigue empleo fijo *(Blanco, Castro, Laviana, Nardin, Rudich: 2009)*. Contrariamente a los espacios de encierro donde se efectiviza la segregación al inmigrante, el mundo del desempleo es un mundo abierto, amplio, como un gran desierto desolado donde el desempleado transita sin rumbo ni posibilidad de asentamiento. Este "nomadismo forzado" que el filme construye mediante el tratamiento visual de los planos abiertos, tiene su mayor fundamento narrativo en la relación de Rulo con Adriana, frustrada por la penosa necesidad, siempre insatisfecha, del trabajo, que lleva al protagonista a vivir fuera de la ciudad. Su vuelta a Buenos Aires, al finalizar la película, tampoco supone la resolución de este conflicto, cuya relevancia narrativa no es cardinal sino catalítica (como modo de simbolizar la inestabilidad del desempleado en el orden de su vida afectiva).

2.3 Sujeto de la enunciación

En términos de Jost, se podría pensar en un sujeto de la enunciación teórico, ya que las historias de los protagonistas podrían ser pensadas en tanto testimonios. Pueden ser pensados en ese sentido, en la medida en que cada uno pueda tomar el lugar de ese *yo* totalmente abstracto. El testimonio no tiene valor en sí mismo sino por lo universal que hay en él. Sirve para que el espectador conozca a una generalidad a través del comportamiento de una persona individual. Tiene lugar aquí la antonomasia, que es una figura que consiste en transformar al individuo en un tipo. Esta modalidad es perfectamente ajustable al filme, en el sentido que Freddy constituye un ejemplo de lo que le puede suceder a un inmigrante boliviano en Buenos Aires. Asimismo, en **Mundo Grúa** construye el mismo tipo de testigo. El caso de Rulo (desempleado que no puede reinsertarse en el mundo laboral) no pone en juego circunstancias históricas que atestigüen una situación particular, sino que se privilegia la situación general

del desocupado en el que "la esencia precede a la existencia" (Jost, 2001: 289). Esta generalidad, sin embargo, se encuentra atenuada en **Mundo Grúa** respecto de **Bolivia**, porque el relato centrado en Rulo está acompañado de un contexto construido por los personajes que lo rodean, que configuran un panorama más amplio que el de las restringidas relaciones de Freddy en el ambiente de bar. *(Blanco, Castro, Laviana, Nardin, Rudich: 2009).*

2.4 Relación enunciador / destinatario

Siguiendo con esta lectura que propone la construcción de un sujeto de la enunciación de tipo testimonial, indagaremos sobre la relación que establece con el destinatario. Comprendemos que ambos "sujetos de la enunciación" suponen figuras del discurso que se construyen en el análisis, y que por lo tanto, no albergan relación alguna con los sujetos empíricos a quienes se adjudica tanto la producción como la recepción del discurso fílmico (el autor o emisor y el espectador o receptor).

Nuestra argumentación propone que este carácter testimonial de los filmes se sirve de recursos tanto autentificantes como ficcionalizantes. Los procedimientos del segundo tipo son necesarios para la elaboración de cualquier situación ficcional en tanto construyen el verosímil que ordena las condiciones de aceptabilidad de las acciones y elementos que se disponen en el relato. Sobre ese mundo ficcional, una envestidura particular de sentido opera concretando el proceso. El manejo de la temporalidad prolongada al que aludíamos anteriormente, una temporalidad que se pretende análoga a la de la vida cotidiana (de las conversaciones y de las prácticas rutinarias), propone al destinatario una pauta de lectura que subordina el tiempo de la lectura al de la progresión de los hechos contados. El destinatario es situado en el lugar del testigo.

Enunciador testimonial y destinatario testigo, son pues, las dos instancias del discurso entre las que prolifera la narración. En un plano estrictamente narrativo, el destinatario testigo se construye por defecto ante la carencia de modalizaciones del tipo moralizante o simbolizante. Los hechos que conforman las historias se suceden de forma abrupta y, a su vez, discontinua, pues pocos de ellos dan lugar a transformaciones que conduzcan a los personajes hacia algún tipo de evolución. Lo que ocurre se da siempre en el plano de lo meramente posible y sin necesidad de ofrecer justificaciones al destinatario de que lo que pasa, pasa por algo. Para dar un ejemplo, la muerte de Freddy en su pelea con el "Oso"

pareciera carecer de sentido, no culmina un enfrentamiento planteado en una relación de héroe – antagonista, sino que sucede como el corolario de una concatenación de eventos aislados. En ello, precisamente, se respalda Laura Iribarren para sostener que la distancia que establece el discurso con su destinatario enviste un carácter pedagógico (*Iribarren: 2005*). Nuestra lectura se inclina más por una enunciación testimonial, que ofrece historias de vida cuyos desarrollos son extensibles a una generalidad de sujetos, como decíamos anteriormente. De ahí que, irremisiblemente, el destinatario esté llamado a una recepción no participativa, a la distancia. No tiene más opción que ver lo que ocurre sin que ello lo conduzca a ninguna otra certeza que a la de la imposibilidad misma en la que vive el sujeto marginal. Esta distancia para con el destinatario presenta en ambos filmes un recurso en común: el uso del blanco y negro, manejo expresivo del color que supone un claro procedimiento de autentificación.

3. A modo de cierre

Es fundamental visualizar el peso que tienen las operaciones que tienen al cuerpo como soporte para dar efectos de autentificación del discurso en ambos filmes, para representarlo como un *"cuerpo sincero y realista"*. Esta representación es la que permite subrayar lo universal que hay en los rasgos y características de los protagonistas: el estereotipo del inmigrante boliviano y el desempleado que tiene que vivir las peripecias de la subocupación y *el trabajo golondrina citadino.*

A lo largo de la presente exposición se ha intentado, brevemente, dar cuenta de cómo se patentiza este contrato de lectura, basado en una relación de *testimonio – atestiguación*, mediante la puesta en juego de recursos expresivos del lenguaje cinematográfico.

En este contexto la representación del cuerpo (entendido no sólo como una mera representación iconográfica, sino como el soporte de materias significantes que se despliegan en los tres órdenes, principalmente en el indicial) es central, pues en torno a ella se realiza la construcción del verosímil realista. Se construyen así mundos ficcionales que interactúan con los sujetos apelando a saberes y afectos propios de la vida pública, de su inserción en el espacio social. En tanto esto es así, estamos lejos de agotar la complejidad de estos textos. Las presentes consideraciones exigen un análisis en reconocimiento que nos permita conocer el verdadero poder de interpelación de estos discursos. El valor de un análisis de este tipo,

creemos, excede a nuestro objeto de estudio, ya que nos permitiría conocer un aspecto sobre cómo se construye lo real en nuestra sociedad actual.

5. Bibliografía

Augé. Marc (1993) Los no lugares. Gedisa, Barcelona.

Barthes, Roland, (1990) "La Antigua Retórica. Prontuario" e "Introducción al análisis estructural de los relatos" en: **La aventura semiológica**. Paidós, Barcelona.

Blanco, P, Castro, j. Laviana, L. Nardin, I. y Rudich, G. (2009). Trabajo Práctico sobre estrategias enunciativas.

Colabella, L, García Botana, S., López de Vicuña, I., Zompa, Y. (2009). Trabajo Práctico sobre estrategias enunciativas.

Iribarren, Laura, (2005) "Trabajo y cuerpo: su representación en el Nuevo Cine Argentino". Material de cátedra disponible en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/biblioteca.php

Jost, François, (1997)"La promesse des genres" en: **Réseaux. Communication, technologie, société, N° 81**. CNRS, Isy les Molinaux, février 1.

Jost, François, (1989)"L' oeil caméra", en: **L' oeil caméra Entre film et roman**. Presses Universitaires de Lyon, Lyon,.

Jost, François, (1997). "El simulacro del mundo", en: **Versión, N° 7.** U.A.M., México, octubre.

Jost, François (2001): "Televisión: Medios antiguos, nuevos objetos" en Signo & Seña 12 Discursos de los medios. Facultad de Filosofía y letras, UBA, Buenos Aires, abril.2001.

Metz, Christian, (1979) "Historia/ Discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (1973)" en: **Psicoanálisis y cine. El significante imaginario.** Gustavo Gili, Barcelona.

Perrone (2009) Trabajo Práctico sobre estrategias enunciativas.

Pierron, Marie- Jo (1997), "Images du corps et corps de l´image au cinéma", en: **Champs Visuels, N° 7: Les images du corps.**. L´Harmattan, Paris, novembre.

Varela, Graciela (2003). Identidades puestas en cuerpos. Modos de representación de identidades, cuerpos y sujetos sociales en discursos televisivos "veristas". Ponencia presentada en las VII jornadas nacionales de investigadores en comunicación. Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria. General roca, 13 al 15 de noviembre de 2003.

Verón, Eliseo (1987): Discursos sociales, El sentido como producción discursiva, en ***La semiosis social,*** Ed. Gedisa, Buenos Aires,.-

Verón, Eliseo (1985) *El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los medios*, IREP, Paris, 1985.-

Verón , Eliseo (1987) " El cuerpo reencontrado" , en " ***La semiosis social*** " .Buenos Aires : Gedisa.

Verón, Eliseo, (1983)"Il est là, je le vois, el me parle", en: **Communications, énonciation et cinéma, N° 38**. Paris,.

Verón, Eliseo, (1995) "Semiosis de lo ideológico y del poder", en: **Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización**. Fac. de Filosofía y Letras, U.B.A., Buenos Aires,.

ABSTRACT

El presente trabajo busca describir los mecanismos de puesta en discurso de los cuerpos, focalizando las diversas operaciones constructivas autentificantes en dos exponentes textuales, "*Bolivia*" y "*Mundo Grúa*.

El proyecto se encuadra en las conceptualizaciones de la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón, enfoque sociosemiótico que concibe el entramado social como un sistema en el que las prácticas y las instituciones conllevan una dimensión significante. En este sentido, el cuerpo constituye una materia significante fundamental, porque conforma hoy el pivote sobre el que se sustenta la construcción de identidades sociales.

Como se adelantó, la ponencia dará cuenta del modo de funcionamiento de distintas operaciones autentificantes que contribuyen a la generación de dos manifestaciones del discurso ficcional en lo que se denomina el NCA. Se considerará como central la "naturaleza" de los cuerpos mediatizados, en tanto capa metonímica de producción de sentido (Verón, 1987)[2] y en tanto cuerpos "testigo"/ "testimonio" (impronta indicial).

En consecuencia, se definirán los atributos de los cuerpos de los protagonistas y de los actores representados, así como también, las operaciones a partir de las cuales se construyen sus características. Se establecerá la relación que los cuerpos mantienen con los espacios y objetos, siempre teniendo en cuenta los tres niveles de la configuración significante (indicial,

[2] Verón, Eliseo, "El cuerpo reencontrado" en: **La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.** Gedisa, Barcelona, 1993.

icónico y simbólico).