

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores

10, 11 Y 12 de Noviembre de 2011

Nombre y apellido: Verónica Urbanitsch

Universidad de Buenos Aires ~ Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Cs. de la Comunicación Social ~ Semiótica de los Medios II (Cátedra del Coto)

Correo electrónico: [veurba@yahoo.com](mailto:veurba@yahoo.com)

Eje problemático: Eje 5. Política. Ideología. Discurso

Título de la ponencia: “La configuración de la figura del líder en el documental. Una mirada semiótica”.

## Introducción

---

El presente trabajo se inscribe en las investigaciones enmarcadas en el Proyecto UBACYT SO11 titulado: "Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales". Desde un enfoque sociosemiótico se presentan en este caso algunas observaciones sobre los modos de configuración de las figuras de líderes y/o ídolos, a partir del análisis enunciativo de un corpus de films documentales que los tiene por protagonistas: Evo Morales en *Cocalero* (A. Landes, 2007), y de Diego Maradona en *Amando a Maradona* (J.M. Vázquez, 2005). La perspectiva asumida para el análisis presta especial atención a la especificidad de los tipos discursivos y a las restricciones enunciativas que impone cada medio, en este caso, el cine documental, teniendo en consideración los tres niveles de la configuración significativa. (indicial, icónico y simbólico), con el objeto de recorrer un aspecto clave de la metodología propuesta por la sociosemiótica: los tres niveles de funcionamiento del sentido. Siguiendo a Charles S. Peirce, muchos de los desarrollos de la sociosemiótica han destacado en primer lugar a la teoría peirciana de la significación, partiendo de su concepción de signo triádico y, en segundo lugar, la segunda tricotomía peirciana de signos ( la que refiere a la relación entre el representamen y el objeto) ya que esta posibilita proponer una metodología para explicar el funcionamiento de los fenómenos discursivos en su relación con lo real, sin caer en concepciones basadas en las nociones de re-presentación o de reflejo. En efecto, para los enfoques semióticos enmarcados en las teorías discursivas, los discursos construyen lo real, y es en ellos en donde lo real se encuentra: en el lenguaje, tal como este lo presenta. Estas perspectivas descartan conceptos tales como connotación, representación o intención y proponen en su lugar los conceptos de construcción, configuración, operación.

La comunicación concebida en términos de sentido producido, es un núcleo teórico que excede a la comunicación mediática y sus lenguajes. Se trata de una reflexión que indaga sobre el lugar que el lenguaje tiene en el ser del hombre, en la relación que el mismo tiene con el mundo en el que vive. Así, preguntarnos por el lenguaje de los medios, o deconstruir alguna pieza mediática implica preguntarnos primero por el lenguaje y sobre cómo el mismo nos permite comprender qué es la

realidad . Luego será necesario problematizar el funcionamiento del sentido que la instituye como tal. En este sentido, en los discursos se realizan singulares configuraciones de los objetos, convocando relaciones indiciales, icónicas y simbólicas, en mayor o menor medida.

En su clasificación de los signos Peirce da cuenta tres tricotomías de signos: la primera es aquella que pone en correlato al signo consigo mismo, dando cuenta de las relaciones triádicas de comparación; la segunda es la que remite a los modos en los que el signo se relaciona con su objeto, que Peirce llama relaciones triádicas de ejecución (o performance) y la tercera es la que pone en relación al signo con su interpretante, dando cuenta de las relaciones triádicas de pensamiento (Peirce; 1987: 247). Justamente la segunda tricotomía de signos, es la que resulta pertinente en esta ocasión ya que es la que problematiza la relación del signo con su objeto, y a partir de la cual Eliseo Verón entre otros, postulará tres niveles de funcionamiento de la semiosis. Esta tricotomía pone en juego el carácter representativo del signo, empleando una característica presentativa (Marafioti , 2004: 91 ) para tomar el lugar de su objeto de tres maneras posibles (que resultan de las categorías peircianas de primeridad, segundidad y terceridad). Así, según la segunda tricotomía un Signo puede ser un ícono, un índice o un símbolo.

Para Peirce un ícono es un signo que remite a su objeto en virtud de rasgos que le son propios, sus características presentativas son similares al objeto. Un ícono es una imagen de su objeto, se le parece. Los dibujos, los diagramas, las imágenes (materiales o mentales) son signos que tienen una relación icónica con sus objetos, los representan, en tanto primeros, a partir de una cualidad. (Peirce, 1987:262) .El índice es definido por Peirce como un signo que refiere a su objeto “en virtud de que es realmente afectado por ese Objeto”. Los índices remiten a su objeto porque lo indican, tienen con él una relación coexistencial que reenvía necesariamente al objeto, porque éste debe ser un existente (ontológicamente un segundo). Los caracteres presentativos del signo son contiguos al objeto. “Cualquier cosa que concentra la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalta es un índice, en la medida en que marca la conjunción entre dos porciones de la experiencia” (Peirce, 1987:250-266). Entre los

ejemplos mencionados por el autor pueden destacarse el de la veleta como indicador de la dirección del viento, los pronombres personales, los síntomas médicos. Peirce define al símbolo como un signo que toma el lugar de su objeto por “medio de una ley, por lo común una asociación de ideas generales que hace que el Símbolo sea interpretado como referido a ese Objeto” (Peirce, 1987: 250). Esta clase de signos toman el lugar de su objeto en virtud de alguna convención, en tanto tercero, es una regla la que determinará su interpretante. El símbolo se constituye como signo, principalmente por el hecho de ser usado y comprendido como tal (Peirce, 1987: 276) es decir, pone en juego hábitos. Las palabras, las convenciones sociales, las imágenes que designan a sus objetos a través de una fuerte codificación, son ejemplos de símbolos.

Eliseo Verón, uno de los autores que más ha seguido la postura peirciana, ofrece una herramienta valiosa al estudio contemporáneo de la significación, siguiendo esta misma línea:

“estos tres órdenes del sentido son, como lo había entendido Peirce, no tipos de signo sino niveles de funcionamiento: los tres órdenes están presentes bajo diversas formas grados diversos en cualquier discurso.(...) La importancia de la articulación de los grandes órdenes se vuelve a fortiori crucial cuando consideramos “paquetes” significantes complejos (postura gestual y palabras en los intercambios interpersonales; texto e imagen los discursos mediáticos).” (Verón:

1998, 148-149, comillas y cursiva en el original)

En principio no hay en los discursos lugares en los que “buscar” a priori estas operaciones. Ella estarán presentes en el corpus y el trabajo de relevar operaciones que reposan sobre funcionamientos de tipo icónicos, indiciales o simbólicos requerirá de una mirada atenta y descriptiva en un comienzo, pero siempre guiada por la pregunta que orienta la investigación en el marco de la cual se realiza el relevamiento. Ninguna operación aislada y per se, explica la configuración discursiva que, en un corpus dado, pueda adquirir un actor social, un problema x. Sin embargo, algunas preguntas pueden resultar de ayuda en el momento del abordaje.

Este marco conceptual resulta muy pertinente para determinados tipos discursivos ya que en el aparato teórico de Peirce, los simbólico (y el correlato del argumento en la tercera tricotomía) constituye el grado más elevado de pensamiento. Eliseo Verón ha retomado esta cuestión en relación a la discursividad política (Cf Verón; 1998) . Este a trabajo intenta dar cuenta de la riqueza que la segunda triada de signos según Peirce tiene para un acercamiento a las configuraciones en el film documental especialmente a su contribución en las operaciones autenticantes y verosimilantes.

En tanto los medios masivos de comunicación resultan instituciones fundamentales para la construcción simbólica de identidades y colectivos sociales, se ejercitará la mirada en los films documentales “Amando a Maradona” y “Cocalero”.

### **Amando a Maradona**

---

“Amando a Maradona”<sup>1</sup> es un film documental acerca del futbolista argentino Diego Armando Maradona quien se destacó a nivel mundial como uno de los más reconocidos deportistas de los últimos 100 años. Maradona es un futbolista idolatrado y ha despertado admiración de hinchas y periodistas en cada una de sus hazañas deportivas. Es, además, una figura pública polémica que suele hacer declaraciones provocadoras. Justamente su figura en tanto ídolo es la que se pone en relieve en este documental, dejando los aspectos estrictamente deportivos fuera del foco.

En un nivel de funcionamiento simbólico , pero actuando también como índice para la lectura de o que seguirá, el título del film propone un acercamiento al ídolo: amor.

La película comienza con una placa, en la que parece el menú, donde puede verse la foto que se suele tomar de un equipo de fútbol (funcionamiento de tipo icónico ya que la imagen es análoga a la fotografía) compuesto de diferentes *Maradonas* : vemos que cada “jugador” es él mismo, Diego Maradona, en diferentes épocas de su

---

<sup>1</sup> Dirigida por Javier Vazquez )

vida y sosteniendo diferentes posturas: cuando comenzó en su adolescencia, de joven, flaco, gordo, enojado, sonriente, con bigotes, etc. Aquí la dimensión icónica permite la construcción de una metáfora en la cual Maradona es su propio equipo o bien equivale a 11 jugadores. Además, por estar la placa al principio del film, permite una operación de anclaje hacia adelante que, a través de un funcionamiento indicial (ya que es contiguo a), orientará una lectura del resto del film: las múltiples facetas del jugador, su versatilidad y su trayectoria, poniendo énfasis en su desempeño.

El primer testimonio que presenta la película es un hombre joven cuya fisionomía es muy similar a la de Diego Maradona, fundamentalmente el corte de pelo y los rasgos del rostro; esta es una operación icónica que se reitera varias veces en el film, que pone de manifiesto que la idolatría y la identificación que tienen los seguidores del jugador llega hasta el punto de la mimesis. El muchacho, en plano medio largo, contesta una pregunta que no se escucha y explica mirando a cámara, en qué consiste su admiración y sentimientos por Diego; su voz se quiebra de la emoción, la cámara realiza un acercamiento hacia el rostro del seguidor entrevistado y toma las lágrimas que caen por sus mejillas. Se encuentran aquí dos operaciones de tipo indiciales; por un lado, aspectos relacionados con la cámara: el zoom in al rostro y antes, la mirada a cámara del entrevistado. Por otro lado, la expresividad emotiva del muchacho, sus lágrimas y grano entrecortado de su voz, remiten al cuerpo significante, dimensión indicial según Verón.

El sonido del latido de un corazón es una constante en varias partes de la película y en este ejemplo pueden describirse un funcionamiento en los tres niveles: en el plano icónico, el sonido se parece al de un corazón o pulso, en el plano indicial del cuerpo significante y al cuerpo el sonido hace presente un cuerpo vivo que late, y desde lo simbólico, el latido del corazón funciona con remisión al amor. Ahora bien, desde una auricularización subjetiva (Gaudreault, A. y Jost, F.;1995), esta operación habilita la pregunta ¿de quién es el corazón que late? Probablemente de los seguidores que están muy cerca del film.

La alusión a su paso por Cuba (motivado por una rehabilitación por exceso de consumo de estupefacientes) se presenta a través de atributos positivos, todos: la música selecciona los géneros alegres del país insular, se ven extraordinarias imágenes de atardeceres en el malecón de la Habana, personas bailando en las calles, alegres...una calle de esa ciudad se funde a otra similar en Villa Fiorito, lugar de nacimiento y

crecimiento de Diego Maradona en el que se ve y oye el testimonio de un amigo y vecino de la infancia. Aquí, entre dos operaciones icónicas (dos calles que se parecen), una operación indicial (el fundido encadenado) sugiere la contigüidad de los espacios de humildad y por tanto esfuerzo, como efecto, alegría, bienestar : se añaden los espacios de origen y de recuperación.

La figura de Diego Maradona se humaniza a partir de un testimonio en el que, hablando a cámara, el jugador relata la pobreza en la que vivía cuando era pequeño, los esfuerzos de su familia, etc. También afirma, mirando a cámara que esa pobreza aún le duele. Este testimonio se construye exponiendo el cuerpo significativo de Maradona: un plano detalle de las manos que se aprietan entre sí mientras se escucha el relato de momentos duros de su historia. Las manos que se aprietan entre sí, adaptadores según los exponentes de la comunicación no verbal, son movimientos realizados con el cuerpo asociados al inconsciente, y por ello espontáneos y poco controlados. Aquí, doble operación indicial, por un lado el cuerpo significativo de sus manos, remiten de una emotividad incómoda que le provoca el relato que está sosteniendo y que no puede disimular, auténtico; por otro, justamente el movimiento de cámara que pone el foco sobre el mismo y provoca una humanización de la figura del líder a través de una operación que autentifica.

En otro testimonio en el que Diego se refiere al jugador brasilero Pelé, los movimientos de cámara acompañan la edición de su comentario enfocándolo en planos bien cerrados, primerísimos primer planos que permiten ver la expresividad de su rostro(sus ojos, sus labios, sus pómulos) y su perfil. El montaje se da con planos medios largos del jugador brasilero Pelé y termina con un remate en el que Maradona tiene la última palabra, donde hace una acusación (“chupamedias”) enmarcada en la discusión imperialismo-dependencia, aludiendo a una visita que Pelé había hecho al presidente de EEUU, vistiendo una corbata con los colores de ese país. Aquí, tanto el montaje, que cumple un rol argumentativo, como de tipo el tópico del remate que funciona sobre la ironía, son de funcionamiento simbólico.

También en relación a la comparación con Pelé, el film pone en pantalla testimonios de hombres y mujeres brasileros (todos trabajadores : vendedores, artesanos, músicos o veraneantes) a los que se los ve en las playa de Río de Janeiro. A estas personas, se les propone la comparación disyuntiva implícita y clásica, Maradona

o Pelé. En sus testimonios los comparan sin dar argumentos basados en cualidades deportivas (o si las mencionan son muy generales, por ejemplo “tiene la pelota y hace un gol”), o improvisan una bossa nova en verso como tributo al futbolista. Aquí hay un funcionamiento significativo en los niveles: por un lado, la aparición del testimonio en la playa de Brasil, remite a una intervención indicial de “lo brasilero” en pantalla, que funciona como una metonimia de la opinión de los brasileros en general, muchos de los cuales califican o designan a Maradona como el más grande de los futbolistas (por sobre el nativo Pele) autentificando la tesis. A su vez, si bien el soporte es lingüístico, por tanto, simbólico, los argumentos de las grandezas de cada uno se fundamentan en nociones relacionadas con la primeridad peirciana (sentimientos).

Una pantalla dividida en cuadrículas muestra a seguidores de Maradona que han tatuado en sus cuerpos imágenes de Diego en diferentes situaciones: pateando la pelota, su retrato de frente o de perfil, su firma, su nombre, su fecha de nacimiento, etc. Aquí entra nuevamente la dimensión significativa que implica el cuerpo como soporte, ya que si bien las imágenes de los tatuajes remiten al plano icónico, el dibujo es huella del trazo irrepetible de cada tatuaje y el hecho de que el ícono elegido sea llevado sobre el cuerpo funciona creando un colectivo de pertenencia: quienes están afectados por Diego, llevan la grabación sus cuerpos que se muestran sin pudor semidesnudos, revelando la dimensión indicial.

El padre de Diego Maradona brinda una entrevista a cámara en el marco de un evento nocturno de premiación en el que se lo puede ver en un plano americano vestido de traje: rápidamente entra el funcionamiento indicial al tomar la cámara, a través de primerísimos primeros planos, las arrugas visibles en el rostro. Una vez más un movimiento de cámara indicial pone el foco en otro aspecto significativo que también resulta funcionar sobre lo indicial: el rostro excesivamente curtido entre marcas y arrugas del padre del jugador, como huella de los múltiples esfuerzos realizados a lo largo de su ya referida vida: rusticidad, pobreza, etc. A continuación, también con un funcionamiento de refuerzo sobre una operación de tipo indicial, se ven en Villa Fiorito niños jugando al fútbol en una humilde canchita de tierra, un potrero, descalzos pero con evidente entusiasmo y destreza, quienes al final de la secuencia miran cámara interpelando al espectador: una operación indicial enunciativa de contacto. El audio, por su parte es una percusión de tambores editada en exacta sincronía con los contactos entre los pies y la pelota de los niños al jugar que acentúa una doble operación: la



certeza del golpe y el ritmo de juego, conectándolo con una dimensión artística y por lo tanto de goce estético. Como corolario, imágenes de archivo de Diego Maradona jugando en el mismo escenario cuando era pequeño, autentifican la importancia de su humilde extracción como un condicionamiento de posibilidad (lo fue para él como podría serlo para otros luego, o ahora).

El entrenador de su juventud, Francis Cornejo, presenta un testimonio que, en el mismo camino de plantear el juego de Maradona como un acto de sublime perfección, explica una destreza del deportista que caracteriza a través de un “tac-tac”, que a su vez es editado como pista adicional en un son. Esta operación, que resulta el fundamento de un argumento que a lo largo del film se sostiene sobre su juego como un arte, es por un lado de tipo icónica, el “tic- tac” y la base rítmica del son se parecen, y por otro toma su fuerza de argumento en la edición de las bandas sonoras, que hace coexistir ambos sonidos y las imágenes del jugador en su juego. A continuación, una seguidilla de goles emblemáticos de la carrera de Diego pueden leerse en el marco de esta comparación de valor positivo. En la misma línea, el testimonio del ya veterano entrenador explicando una técnica para patear penales es editada con música de tango, género cuyo baile supone una destreza importante con las piernas.

También por medio de una combinación de operaciones icónico- indiciales, (planos y movimientos de cámara) se autentifica la postura del líder en la escena en la que se da cuenta de su relación con la prensa: en un cuadro sutilmente picado y muy cerrado, apenas se vislumbra la cabeza de Maradona entre grabadores, micrófonos, focos de cámara. Desde esta operación de victimización, avasallado, acosado, su defensa (simbólica –lingüística), queda autentificada: “Si ustedes los periodistas tienen el derecho de decir que los deportistas somos malos, nosotros también tenemos el derecho de decir que los periodistas son malos” y “No, así no voy a hablar”, “yo soy popular, no público”.

Las diferencias que Maradona tiene con algunas personalidades públicas de enorme poder, como con Julio Grondona, se traen a colación porque varios entrevistados afirman que el jugador no tuvo apoyo de la AFA cuando fue separado del plantel argentino por doping en el Campeonato mundial de fútbol que tuvo lugar en EEUU en el año 1994. La postura de Diego se sostiene a través de testimonios en los que califica a Grondona negativamente como “un vende armas waterpolista”. Esta

operación sostenida desde lo lingüístico (simbólica), pone en escena la descalificación del funcionario al que Maradona le atribuye como entrada económica un negocio de mafia e ilegal (vender armas) y en el plano deportivo, lo asocia con deporte exclusivo de las clases pudientes (el waterpolo) de las que él viene siendo separado a lo largo del film a través de múltiples intervenciones. Por su parte, Grondona aparece luego en el entorno de su despacho como funcionario de la AFA, y la edición no excluye la interrupción de la entrevista por un llamado telefónico en el que se hace referencia a un Ministro de la Nación. Esta es una operación indicial por contigüidad entre figuras relevantes que funciona autentificando el poderío del dirigente de la AFA.

En la presentación de la Iglesia Maradoniana sucede otra operación de autentificación a través de lo que pareciera algo así como un directo televisivo. El evento consiste en un ritual en el que una iconografía de culto, constituido por una estatuilla del deportista, es llevado adelante por una procesión hasta un altar. La escena sucede en la fecha de nacimiento de Diego Maradona por lo que el rito se llama “Navidad”... Aquí se puede ver a una de las hijas de Maradona quien lo llama para saludarlo x el cumpleaños -ya que él no se encontraba en Buenos Aires-. Se observa una autentificación dada por lo simbólico ya que se pone a Diego en un lugar similar al de Dios, ergo es como un dios (a través, a su vez, de un procedimiento de iconicidad: el rito de la iglesia maradoniana se parece al del Jesús).

A raíz de esta escena se ve a Maradona explicando qué es para él, él mismo. Relativiza la escena anterior definiéndose como un jugador de fútbol...que hace cosas buenas, cosas, malas... “pero Dios es otra cosa”... De esta forma, el film le da la posibilidad de humanizarse a sí mismo, en un acto de humildad a través de una operación simbólica.

El documental refiere el momento en el que Maradona estuvo internado varios días en una clínica de la ciudad de Buenos Aires por abuso del consumo estupefacientes. Para cubrir este episodio, el film toma con detalle, ralentádola, imágenes originales de archivo que corresponden a las coberturas realizadas por los noticieros televisivos: esta es una operación indicial que hace foco sobre el objeto. Las imágenes, por su parte, son carteles de apoyo que los seguidores del futbolista habían pegado en los alrededores de la clínica en la que este estaba internado. Se ve, en el plano icónico, que los carteles fueron confeccionados a mano por sus hinchas, en

papeles afiches de colores disímiles pegados entre sí, en letra manuscrita, consignando teléfonos de contacto y mensajes de apoyo, firmados por personas individuales. Aquí hay indicios que remiten a la capa metonímica de producción sentido, ya que esos trazos, desprolijos, caseros, remiten, a escrituras individuales y únicas: las de sus fans. Esta operación, al ser indicial por partida doble (remite al cuerpo que escribe y se muestra con un paneo ralentado) deviene en una operación de autenticación esta vez sobre la espontaneidad del lazo entre Maradona y sus seguidores.

Un claro procedimiento de autenticación por presencia de la capa metonimia de producción de sentido se da al referirse el film a un tema sensible como lo fue la estadía de Diego en la isla de Cuba para recuperarse de su adicción a las drogas; en ese pasaje del film, Maradona responde a preguntas que le hace un realizador al que nunca se ve en cámara, ni se oye al preguntar. Las imágenes del futbolista cuando responde, desde el plano icónico remiten a emblemas fuertes de la isla: retaros del Che Guevara, el malecón de La Habana, música y músicos de salsa, Fidel Castro, la bandera de Cuba., etc. Desde el montaje, mientras relata su estadía en relación a un asunto “serio”, la expresión de Maradona se vuelve extraña, al mismo tiempo relajada pero sombría, su mirada es hacia abajo y la cámara acompaña todos estos movimientos, muchos de ellos adaptadores. La velocidad de las palabras es más lenta que en otros testimonios ofrecidos a la cámara, su mirada se pierde en el contra campo sin focalizar en ningún lugar en concreto, duda, suspira, sus manos se rozan...Una vez más el tratamiento y la presencia que tiene el cuerpo en la pantalla, a través de operaciones de indicialidad, autentican el relato del futbolista, contribuyendo a configurar un atributo de vulnerabilidad, ya que se trata de una exposición y reflexión sobre la recuperación de su adicción.

### **“Cocalero”**

---

Comienza el film “Cocalero” con una placa que explica, desde operación propiamente simbólica, la situación en la que se encuentra Bolivia frente a los EE.UU. “Desde 1980, los EE.UU. han dirigido una guerra contra las drogas hacia el trópico de Cochabamba (...) los cultivadores de coca del Chapare han organizado un sindicato para detener la erradicación de coca. Su líder es el indígena Aymara Evo Morales”. Luego, de la placa desaparecen casi todas las palabras quedando en ella solo las que

estaban escritas en tipografía mayúscula: esta es una operación indicial que pone el acento en determinadas palabras: Bolivia, EEUU, Coca, Guerra...etc., y que funciona como una clave de lectura para el resto del film.

La primera vez que en el film *Cocalero* se ve a Evo Morales, su protagonista, éste mira a cámara y le propone al camarógrafo, que está trabajando, que corte la toma, porque van a desayunar. Este momento inaugural deja claro el procedimiento en todo el film: no habrá realizador que interrogue con lo cual, el plano indicial que instalando una escena enunciativa de discurso (Yo –Tu): todos los interrogantes parecen provenir de la cámara y los entrevistados, para responder, están obligados a mirarla, esto es, a mirar al espectador. Esto sucede, por ejemplo en la recién mencionada secuencia inicial durante la cual Evo Morales, buscado un lugar para desayunar, mira a la cámara y le dice al camarógrafo “ahora vamos a desayunar, por qué no dejas la cámara”. Hay allí un clima intimista que está presente en todo el documental y que funciona en el plano indicial: el enunciatario parece viajar e el asiento trasero de los viajes de los protagonistas, seguirlo en sus caminatas por la selva y la ciudad (que, en el nivel icónico son tomas a nivel de un plano medio), espiar la faena de los cocaleros. La cámara hace coexistir a quien mira en las bambalinas de la campaña de Evo Morales.

Contribuye a este efecto el uso cámara en mano, los encuadres imperfectos, el uso del plano único, los colores tenues, opacos y la escasa iluminación (que, por momentos, se pierde), recursos algunos icónico- indiciales que, apoyando la construcción de este punto de vista, permite acompañar Evo en su recorrido y enfatiza las características humildad y las limitaciones compartidas con sus posibles electores.

Cuando la película cubre las intervenciones de Evo ante el auditorio de sus futuros electores, en discursos etc., los recursos técnicos utilizados son primeros planos, rápidos zoom in y zoom out, movimientos espontáneos de cámara, búsquedas de foco, se trata de momentos improvisados, naturales, tal como se presentan en la vida cotidiana. Aquí, algunas operaciones del plano indicial como los movimientos de cámara que llaman la atención sobre el objeto, se conjugan con el plano icónico, para autenticar la espontaneidad de la escena.

La caminata larga y fugaz de Evo por las calles hacia el escenario del acto donde dará un importante discurso de cierre de campaña resulta interesante manifestación de

una operación indicial: Evo y su equipo se dirigen a una concentración céntrica en la que él mismo dará un discurso a la que no se puede llegar en auto; la cámara lo sigue en un plano medio corto que es a su vez un plano secuencia de casi un minuto que termina en el momento en el que llega al sitio destino, el pie del escenario en el que lo espera. El plano secuencia es un claro procedimiento indicial que obliga a concentrar la tensión sobre el objeto designado. Además se produce luego una elipsis en el relato y aparece Evo en la peluquería, en una escena en la que se comentan los pormenores del acto del día anterior. Aquí, el montaje del film ejemplifica la elección estratégica de desviar al espectador de lo central en una figura política –es decir, su discurso- y lo muestra en un ámbito más familiar a sus electores; este procedimiento es también una operación indicial, ya que al suspenderse secuencia lógicamente esperada (la escena del acto de campaña) se ve coercitivamente, otro asunto.

Hay en el film una escena en la que Evo habla frente a la cúpula militar sobre dos temas, por un lado el respeto a las Fuerzas Armadas y por otro, la despenalización de la coca, dos temas sensibles para el auditorio. Aquí, una operación que funciona en el nivel indicial del cuerpo significativo deja ver la incomodidad de una de los generales: sonrisa contenida, miradas hacia sus laterales, sus manos que se rozan y aprietan entre sí. Como contra parte, Morales da las respuestas de forma serena, poniendo en juego un lenguaje simple y claro, con un remate que, desde el plano simbólico deviene en una ridicularización por elevación: afirma que, de ganar las elecciones, él será el Comandante en Jefe de las FFAA, con lo cual ellos deberán respetar la jerarquía según lo señala la constitución de Bolivia.

En la última escena del film, Evo Morales se traslada en una avioneta hacia La Paz al término de la jornada de votación y antes de que se conozcan los resultados de los comicios: desde lo icónico la cámara toma planos detalle de sus ojos, su rostro serio y las manos de Evo, un primerísimo primer plano de su perfil permite ver la expresión en su mirada, dando lugar al nivel indicial del cuerpo significativo. El montaje vuelve a operación de tipo icónica, en la que a través de una cámara subjetiva se ven las panorámicas desde las alturas: bisques, ríos, montes, sierras y altas montañas: los recursos naturales de Bolivia a que reiteradamente en el film se habían mencionado (desde el plano simbólico) como los principales recursos económicos del país, que deben ser nacionales y que construyen la base programática del gobierno de Morales.

El mencionado es un recurso autenticante que brinda solidez al discurso económico de Evo Moarles sostenido en la película. Pero el tratamiento que desde el plano icónico se da a todos los escenarios tanto naturales como ciudadanos resulta otro procedimiento que autentifico por el camino del goce estético a un país del que se predica fundamentalmente pobreza: reiteradas veces en Cocalero se observan: planos generales de amaneceres en el horizonte, sobre las ciudades, escenas nocturnas viradas al sepia, anocheceres en los que aun hay algo de claridad en el cielo y ya se encuentran encendidas los faros coloniales de la iluminación pública; estas últimas recuerdan al los cuadros de Magritte.

## Conclusiones

---

Si se organiza el resultado de la observación y análisis del funcionamiento de los tres órdenes del sentido, podemos sistematizar algunas invariantes que a su vez orientan la configuración discursiva de los líderes en ambos films.

En “Amando a Maradona” el nivel icónico acentúa atributos positivos de fortaleza, versatilidad y trascendencia: equivale a once jugadores, sus seguidores se le parecen e, incluso se sugiere cierta analogía con Jesús. Por su parte, en “Cocalero”, la dimensión icónica también realiza operaciones autenticantes positivas: detalles de trabajo y esfuerzo, exposición de recursos naturales, estetización de paisajes bolivianos.

El nivel indicial cumple en el film sobre Diego Maradona funciones didáctica orientando como vimos, desde el principio una lectura del film y a través de la sugerencia de parábolas.. Una interpelación permanente a los espectadores de en este plano con las frecuentes miradas a cámara: al ser en momentos de remate, quiebre emocional, autentican la relación entre enunciador y enunciatario, construyendo la confianza (Verón; Esta ahí...). La presencia en este eje del cuerpo significante y de los testimonios propone configuraciones de tipo positivas, espontáneas y legítimas, además de cercanas por afectación. Por último, como indicamos, un goce estético de asociación entre el juego y la música, también es construido por medio de operaciones indiciales.

En Cocalero, del nivel indicial resulta la relación entre el candidato y sus electores: simetría, cercanía, identidad compartida, diálogo directo. Hay aquí también cierta argumentación de tipo política que autentifica: Evo Morales comparte los espacios de sus representados.

Para concluir, el nivel simbólico de la significación en Amando a Maradona resulta en la postulación del vínculo amoroso (título del film y latido). También los atributos positivos sobre el futbolista se sostienen en este plano: supra humano; víctima y por ello con derecho a defensa, defensor de lo latino, artista. En la película sobre Morales, el nivel simbólico contribuye desde los espacios explicativos y descriptivos que contextualizan al plano icónico y, fundamentalmente en la autenticidad de su voz en todos los testimonios.

## **Bibliografía**

---

CASETTI, F. (1983). *Los ojos en los ojos*. Communications 38, Paris.

GAUDREAULT, A. y JOST, F. (1995). *El punto de vista en el relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós, Buenos Aires.

MARAFIOTI, R. (2004). *Charles S. Peirce. El éxtasis de los signos*. Biblos, Buenos Aires.

PEIRCE, CH. S. (1987) *Obra lógico-semiótica*. Taurus, Madrid.

VERÓN, E. (1998). *La semiosis social*. Gedisa, Barcelona.

VERÓN, E. (1991). "Entre Peirce y Bateson: cierta idea del sentido". En Winkin, I. (Comp): *Coloquio Bateson*, Herder. Buenos Aires.

VERÓN, E.; (2002). *Construir el acontecimiento*. Gedisa. Barcelona.

VERÓN, E. ;(2004). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Buenos Aires.