

LOS LIBROS DE TEXTOS DEL NIVEL INICIAL: REFLEXIONES SOBRE EL DISCURSO DE LAS IMÁGENES QUE COMPLEMENTAN LOS RELATOS LITERARIOS

María Ofelia Cassini⁷⁵

RESUMEN

A través de este artículo nos aproximamos a la comprensión de los posibles sentidos ideológicos vinculados a la cultura infantil que circulan en los discursos icónicos y plásticos de algunos cuentos insertos en libros de textos para los niños de 5 años del Nivel Inicial. Tal elección se debe a que, la narración de cuentos y la lectura de imágenes ocupa un importante lugar en la agenda de las prácticas pedagógicas del mencionado nivel educativo. El recorrido por los datos nos permitió abstraer como ejes de análisis: las variadas formas de vivir atribuido a los actantes animales, los roles de los adultos y de las nuevas generaciones, el tiempo libre, el ocio, los procesos educativos y de construcción social de los más pequeños, el consumo familiar y, los lugares donde habitan. En consonancia, la construcción del proceso de comprensión de los posibles sentidos culturales que permean los discursos visuales, significó considerar que la territorialización, desterritorialización, ritualización, fragmentación, hibridación, reiteración, el entretenimiento y lo fragmentado, entre otros rasgos culturales, operan a modo de currículum oculto.

Palabras-Claves: Libros de texto. Imágenes de cuentos. Ideología. Cultura infantil.

⁷⁵ Profesora y Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de Córdoba. E-mail: mocassini@arnet.com.ar

LIVROS DIDÁTICOS O NÍVEL INICIAL: REFLEXÕES SOBRE A FALA DE IMAGENS EM CONTAS ADIÇÃO LITERÁRIAS

RESUMO

Neste artigo abordamos a compreensão de possíveis significados ideológicos ligados a cultura infantil nos discursos que circulam insere icônico e plástico algumas histórias em livros didáticos destinados ao jardim de infância. Tal escolha é porque, contação de histórias e leitura de imagens ocupam um lugar importante na agenda das práticas pedagógicas de que a educação. A pesquisa permitiu-nos dados abstratos como eixos de análise: as diversas formas de animais vivos actantes atribuído aos papéis de adultos e as novas gerações, tempo livre, lazer, processos educacionais e de construção social Younger consumo das famílias e locais de moradia. Consistentemente, a construção do processo de compreensão de potenciais significados culturais que permeiam os discursos visuais significava que a localização de considerar, desterritorialização, ritualização, a fragmentação, hibridização, reiteração, entretenimento e fragmentado, entre outras características culturais, operando na textos como um currículo oculto.

Palavras-chave: Livros didáticos. Imagens de histórias. Ideologia. Cultura criança.

KINDERGARTEN TEXTBOOKS. CONSIDERATIONS ON THE DISCOURSE OF IMAGES THAT SUPPLEMENT LITERARY ACCOUNTS

ABSTRACT

Through this article we approach the understanding of potential ideological meanings attached to children's culture in the discourses circulating iconic and plastic inserts some stories in textbooks intended to Kindergarten. Such a choice is because, storytelling and reading images occupy an important place in the agenda of the pedagogical practices of that education. The tour allowed us to abstract data as axes of analysis: the various forms of live animals actants attributed to the roles of adults and new generations, free time, leisure, educational processes and social construction younger household consumption and dwelling places. Consistently, the construction of the process of understanding potential cultural meanings that permeate the visual discourses meant that localizing consider, deterritorialization, ritualization, fragmentation, hybridization, reiteration, entertainment and fragmented, among other cultural features, operating in the texts as a hidden curriculum.

Keywords: Textbooks. Images of stories. Ideology. Child Culture.

I. INTRODUCCIÓN⁷⁶

Iniciamos el artículo presentando algunas referencias contextuales y teóricas que nos derivarán, luego, a la exposición de las variadas significaciones que circulan en las producciones discursivas de diseñadores y/o autores en relación a las imágenes de los textos narrativos.

El objeto de estudio seleccionado contó con el propósito de comenzar a reflexionar sobre “La Cultura Infantil y El Currículum Real de los Textos Escolares” e intentó generar una contribución a los trabajos que se realizan en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad mencionada y, en las del resto del país, por desarrollar el campo de investigación de los libros de texto.

La investigación coincide, a la vez, con las nuevas necesidades del conocimiento, especialmente, con el proceso de acompañamiento de un cambio curricular fundado en la elección de los materiales curriculares que intervienen en el proceso de prácticas pedagógicas innovadoras.

Tratando de integrar los aportes provenientes del diseño gráfico, de la teoría del currículum, de la comunicación, de la sociología y de la cultura, analizamos el discurso de editores, diseñadores y autores respecto a la materialidad física, a los

signos plásticos, gráficos y lingüísticos⁷⁷, o sea, nos ocupamos de las dimensiones del paratexto editorial y autoral de cada libro escolar. Para comprender los discursos seleccionamos cuatro fuentes documentales libros de textos destinados a niños de 5 años del Nivel Inicial, dos publicados en el año 1997 y los dos restantes en 2004, considerando, en simultáneo, que pertenecieran a distintas editoriales.

En consonancia, apreciamos que la construcción de las significaciones de cada una de las dimensiones o lenguajes no se excluye, por el contrario, se relevan, se complementan y se realzan creando un contrapunto entre los elementos de expresión y de contenido; de ahí que, relato, dibujo y componentes plásticos sean, en sí mismos, portadores de significación.

Si bien reconocemos que, en las obras escolares, existe una variada composición de elementos, ligados entre sí, en este trabajo, intentamos proporcionar sólo algunas reflexiones sobre el discurso de diseñadores y autores que en los diferentes libros crean y recrean los contextos en que existen, adoptando y reestructurando los sentidos que circulan socialmente sobre la cultura infantil en tanto tradición selectiva de la cultura adulta.

⁷⁶ Este artículo presenta algunos resultados de una investigación realizada como tesis de Maestría en “Educación y Universidad”, realizada en la Universidad Nacional de Río Cuarto, Provincia de Córdoba. República Argentina.

⁷⁷ Al considerar que las fronteras del quehacer de uno y otro actor social son dúctiles, no podemos soslayar que ciertos significados parecen dar cuenta, principalmente, del quehacer del editor y del diseñador de la información, esto es, la tipografía, el esquematismo y la iconografía como piezas gráficas ensambladas a la materialidad física de las obras.

De otro modo, nos abocaremos a descubrir los sentidos que invisten los dibujos de los protagonistas de los textos literarios incorporados en cada volumen; o sea, de las imágenes con rasgos figurativos que rodean y acompañan a ocho cuentos contemporáneos y a una leyenda, aunque en algunos párrafos aludiremos también al discurso lingüístico. A propósito, las imágenes, forman parte del paratexto y se constituyen en un discurso relacionado con el texto escrito, pues, se encuentran junto a, o sea, al lado del mismo. (GENETTE, 1987).

El eje de reflexión que adoptamos describe: quiénes son los actantes representados, los modos de vida que adoptan, los lugares que habitan, los espacios domésticos y las vestimentas que utilizan. En concreto, nos ocupamos de los mecanismos del discurso vinculados con la inclusión, omisión, distinción, diferenciación y naturalización de ciertos sentidos, que operan a modo de currículum oculto, preservando el afianzamiento y la legitimación de ciertas maneras de aprender y las “[...] condiciones estéticas y simbólicas más allá de las epistémicas”⁷⁸ (CRUDER, 2008, p 15).

Enseguida, con el fin de situar el campo y la descripción de los datos presentaremos algunas especificaciones teóricas que consideramos de utilidad para la

⁷⁸ La función informativa o referencial, a veces predominante en las ilustraciones o fotografías, puede ampliarse y transformarse en función epistémica debido a que brinda información sobre objetos, personas o lugares, tornándose de este modo en dispositivo de conocimiento.

comprensión del análisis de las representaciones figurativas.

En primer lugar, precisamos que al discurso lo comprendimos, como una fusión de prácticas lingüísticas y no lingüísticas que suponen y atribuyen sentidos en un territorio que implica el desarrollo del poder. Mejor dicho, como la totalidad que integra los enunciados –orales, gráficos o escritos - y los actos de sentido a los que está articulado, por eso, da cuenta de la estructuración misma del discurso social.

Toda significación es ideológica y sociocultural, por ende, no surge de manera explícita y tampoco se puede deducir siempre con claridad debido a que, además, de manifestarse en determinadas estrategias verbales (nivel estrictamente lingüístico), presupone estructuras de significación social, cultural y política que se combinan en la producción discursiva.

Los textos gráficos y escritos, nos dicen Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls, no son neutros sino que están atravesados por la posición pública que se adquiere en el “[...] orden del pensamiento y de los valores” (2004, p 89).

De hecho, la ideología, como “dimensión susceptible de indicarse en todo discurso marcado por sus condiciones sociales de producción”⁷⁹, atraviesa los campos semánticos ubicando a los actores so-

⁷⁹ Verón, E. 1987: p. 27 En Cruder, G. La educación de la mirada. Sobre los sentidos de la imagen en los libros de texto. Buenos Aires. Stella; La Crujía. 2008.

ciales en una posición dentro de la cadena de significaciones que construyen.

Otro aspecto que es necesario recordar es que el signo favorece el vínculo de tres elementos: un significante sensible o perceptible, un referente como realidad física o conceptual y un significado, en resumen, el concepto o representación.

Al respecto, Martine Joly, en una de sus obras, dice que Charles Sanders Peirce define al signo como “[...] algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter”, y en cuanto a dicha conceptualización precisa que más allá de “[...] integrar todo tipo de materialidades del signo (“algo” puede ser un objeto, un sonido o un olor) abarca la dinámica (“para alguien”), y la relatividad de la interpretación (“en algún aspecto o carácter”). (2003, p. 37).

En los escritos de Peirce (1986), notamos que no solo convalida la relación existente entre el significante y el referente, sino que, a la par, argumenta que es viable dividir los signos agrupándolos en íconos, índices y símbolos.

A los índices los ubica dentro de los signos que sostienen una relación de contigüidad física con aquello representado; estos signos pueden tener una dimensión icónica cuando se asemejan a lo que representan, por ejemplo, la nube para la lluvia.

A los símbolos los describe como signos que poseen una relación convencional con el referente; pongamos por casos, la paloma para la paz, las banderas de los

distintos países, etc. Por último, concibe a los íconos como los signos cuyos significantes tienen una relación de similitud con lo que representa; en síntesis: un dibujo figurativo, una fotografía, etc.

De ahí que, las propiedades de un ícono corresponden a la del objeto aunque este exista o no realmente. El referente no es un objeto extraído de lo real, al contrario, es un objeto culturalizado; si se copia algo, siempre es un aspecto culturalmente escogido al cual se le hace sobrellevar ciertas transformaciones, también, culturalmente codificadas, para ocasionar el efecto de iconicidad y semejanza.

En nuestro estudio, empleamos el concepto de ícono e imagen como equivalentes, debido a que, en ambos, el significante guarda una relación de similitud con lo que representa, el significado.

Toda imagen es un texto visual heterogéneo que teje distintos tipos de signos en virtud de que ninguno de ellos es puro y toma ciertas cualidades del objeto que permiten reconocerlo, aunque no se limita a la representación puntual y unidireccional del mismo o de un concepto.

En otras palabras, en un discurso visual se exponen rasgos predominantes cuyo desciframiento implica la construcción de una composición de distintas significaciones e interpretaciones según la contextualización o descontextualización.

En este sentido, Malosetti Costa, dice que:

“[...] la presencia física de la imagen en uno u otro contexto, su materialidad: el soporte, la técnica, el tamaño, el lugar donde se exhibe o la cantidad de veces que es reproducida y se ofrece a la atención de un observador distraído o interesado, todo eso construye los significados de una imagen” (2006, p. 157).

Por cierto, en cada circunstancia, la imagen abandona algunos significados y conquista otros que aportan, a cada espectador, nuevas miradas. La idea es que, se pueden elaborar variadas significaciones, pues “[...] un verdadero proyecto gráfico va más allá de lo estrictamente gráfico generando por sí mismo nuevos sentidos y nuevas lecturas” (SCHIRITTER; ISTVAN, 2005, p. 69).

Completamos este recorrido conceptual agregando que Martine Joly, en relación a la construcción de las interpretaciones, subraya que para Barthes no sólo se trata de explorar los primeros sentidos pues, una imagen siempre “quiere decir otra cosa que lo que representa [...] en el plano de la denotación” (1999, p. 75).

La misma autora expresa que “[...] la imagen no se significa a ella misma como objeto del mundo sino que se apoya en un primer nivel de significación al que llamamos denotativo descriptivo o referencial, para significar otra cosa en un segundo nivel” (2003:154).

A propósito, prolonga las explicaciones manifestando que a la polisemia denotativa la entiende “[...] como sinónimo de “referencial”, con todo lo que este térmi-

no implica como construcción cultural [...] y no como copia descripción del mundo” (2003, p. 156), en particular, cuando el reconocimiento de los objetos representados no genera imprecisión y se los puede nombrar o identificar inmediatamente, por ejemplo las imágenes fijas de un gato, un gallo, un lápiz, etc.

Al mismo tiempo comenta que Barthes reconoce en la imagen la especificidad de la connotación, o sea, la facultad de componer una segunda significación a partir de una primera.

Precisamente aclara que “La interpretación consiste precisamente en descifrar [...] su “discurso secreto [...]” Sin ir más lejos “[...] la fotografía⁸⁰ [significante] de un caballo [referente, significado primero] se vuelve el significante de un significado segundo [libertad, evasión, virilidad]” (2003, p. 156).

El quehacer comunicativo de un mensaje visual, implícito o explícito suscita significaciones, lo cual supone decir que la imagen es polisémica debido a la complejidad del enunciado icónico, aunque no es su especificidad pues, todo enunciado verbal o no verbal cuenta con dicha peculiaridad.

De los aportes teóricos antes señalados logramos sintetizar que, en cada expresión de un signo, se diseminan enunciados explícitos e implícitos, lo dicho y lo no dicho; se

⁸⁰ La imagen icónica indicial (fotografía) puede ser “(...) leída como real (casi perceptiva) como representación que da cuenta en mayor grado, casi plenamente de lo representado. Carlón, M. 1994. p.39.

pone de manifiesto así una demostración de presencias y ausencias, de lo manifiesto y latente, en el sentido de que constantemente hay algo presente posible de percibir; o algo que proporciona información sobre lo no perceptible. Los signos son tales, en tanto su aspecto sensible pone en juego un proceso de significación o de interpretación, según el contexto de comunicación y los usos culturales de los grupos sociales.

Establecidas estas precisiones, nos introducimos en el análisis de los datos.

II. EL DISCURSO DE LAS IMÁGENES DE LOS ACTANTES

Los actantes representados y el eventual motivo de sus elecciones

Damos comienzo a este párrafo señalando que, desde el punto de vista metodológico, agrupamos las representaciones gráficas en relación al concepto de actante ya que, el mismo, según lo expresa Gabriela Cruder -al citar a Lorenzo Vílchez, se manifiesta como:

“[...] el más apropiado porque comprende a personas, animales y cosas y, en general, se refiere a términos que por cualquier razón participan en el proceso narrativo sea que realizan el acto o que lo sufran” (2008, p. 102).

Justamente, en los datos adquieren una mayor visibilidad los actantes animales y los objetos que se reconocen por su valor simbólico intrínseco y de pertenencia

al mundo de las vivencias personales, mientras que en pocas oportunidades, las personas son las que desempeñan diferentes roles.

En referencia a los animales protagonistas del mundo de la ficción podemos decir que, una de sus particularidades, es la que se relaciona con el tropo⁸¹ de la antropomorfización, dado que, el antropomorfismo alude a la representación de un concepto a través de individuos o grupos sociales que se presentan como animales humanizados que desarrollan diferentes acciones; desde luego, tienen incorporados ciertos rasgos humanos corporales, expresivos, estéticos y afectivos, acordes a su actuación.

La creación del “como sí” de la ficción literaria involucra un pacto ficcional con el autor, de este modo, los dibujos de los cuentos forman parte del mundo imaginario, de la simulación y de la evocación de una cierta realidad; por cierto, las peculiaridades de los acontecimientos y de los personajes se mezclan con los de la vida real.

En el encadenamiento iconográfico, la mayor parte de los protagonistas remite al mundo de los dibujos de Walt Disney, es decir, se presentan como caricaturas que evidencian un tratamiento transformador de sus apariencias. Igualmente, este modo

⁸¹ Los tropos son figuras retóricas que varían el significado (en el sentido saussureano) de las expresiones. Vinelli, C. La comunicación global: el caso de una campaña de UNICEF” En La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping. Carli, S. (compiladora). Buenos Aires. Paidós. 2006. p.197.

de representación, parece guardar consonancias con el repertorio de libros de cuentos y manuales de los primeros grados del nivel primario, como sí, el ideario gráfico se tuviera que configurar con determinados íconos cuando los destinatarios son niños en edad escolar.

Justamente, las homogeneidades y repeticiones se vigorizan cimentando y solidificando así una simplificación del universo de lo visible.

Un matiz destacable es la mezcla de especies o de grupos, o sea, los acontecimientos se construyen junto a otros significantes ajenos a la misma clase biológica, encontrándose reunidos: ranas, patos y caracoles, un cordero, un caballo y un conejo o una rata y un gato. Sin embargo, en varias narraciones predomina el imaginario de las interacciones entre los que pertenecen a una misma especie, ya sean, loros, gallos y pollitos u osos.

Ahora bien, se rastreamos los motivos por los cuales se han seleccionado dichos protagonistas, podemos suponer que se debe a que muchos viven cerca de las personas, se encuentran vinculados a ellas, son solicitados y adoptados como guardianes, son proveedores de carne y de pelaje e incluso, algunos, se utilizan para ayudar al hombre en la realización de trabajos y para desplazarlo por las zonas rurales o urbanas, etc. Pero también, debemos conjeturar que son conocidos en el imaginario social por el simbolismo que remite a valores y creen-

cias como la domesticación, la fertilidad, la docilidad, la ternura, la humildad, la bondad y la compañía.

Hasta aquí hemos aludido a la dimensión sustantiva, o sea, a los personajes que fueron representados y que se incluyen en la acción; enseguida, esbozaremos sucintamente la dimensión adjetiva o adjetivación icónica, esto es, cómo se representa lo representado.

Por cierto, descubrimos que innegables recursos expresivos utilizados para mostrar a los actantes en el entorno circundante promueven la posición de pie y el plano entero notándose, en algunas escenas, disposiciones corporales diferentes, por ejemplo: aves empollando, arrodilladas o volando. Estas composiciones son axiales ya que, la decisión del diseño es acercar los actantes a los espectadores situándolos en el ángulo de la mirada, en el centro o en el borde inferior de las páginas para destacar las singularidades de especie, de generación y de agrupación.

Si nos valemos de los aportes de Martín Barbero, parecen no quedar dudas de que se abona un matiz de la expresión ciudadana actual, cual es, el de ser visto, el de contar y existir socialmente en los terrenos individuales y colectivos como demanda de reconocimiento (2003, p. 110-111). De manera semejante, si ahondamos en el discurso de las publicidades puede tratarse de un mensaje de lanzamiento o de presentación del producto, de seducción del

mercado, pues, la narrativa visual pretende “[...] acercarlo todo, ubicar las imágenes al alcance de la vista para su consumo fácil en la inmediatez de lo disponible y lo mostrable [...]” (RICHARD, 2006, p108).

En ciertas situaciones, en cambio, las composiciones focalizadas invitan a detener la mirada sobre cada dibujo de manera descentrada, aunque el sentido del campo perceptivo se configura a partir de lo global. Concisamente, la primacía de un todo aproximado a otro todo en una misma página o incluido en cuadros o viñetas parece intentar detener o interrumpir el paseo narrativo y captar al público, anclar su mirada y posibilitar el juego del asombro, de la variación, de la exclamación y la comprensión inmediata de las representaciones pictóricas.

De ello se deduce que, la presencia de más y menos protagonistas dibujados con planos enteros y posición de pie en una sucesión de acontecimientos, quizás, nos esté demostrando el empleo de lo redundante –y, el placer por disfrutar de lo conocido- como uno de los valores de la estética de la posmodernidad; en otras palabras, a la peculiaridad irreplicable de lo clásico se la confronta con la reiteración o insistencia de un modelo fijo para formar diferentes situaciones, secuencias o ritmos y con la diversidad de versiones que ofrecen lo mismo.

Avanzando vale señalar que, a pesar de no contar con la posibilidad de determi-

nar las edades cronológicas de los actantes, notamos que las apariencias individuales son semejantes en cuanto a tamaños, alturas, intereses y tipos de experiencias relacionadas con el presente histórico. Presente histórico posible de vincular con el conjunto de los más chicos ya que las definiciones gráficas indican atributos que se corresponden tanto con la infancia moderna, o sea, con la candidez y dependencia del adulto, como con la “la infancia postmoderna”,⁸² esto es, transformada en consumidora hedonista que no piensa o actúa como la niñez y tampoco necesita del adulto para desenvolverse.

En otras oportunidades, la redefinición de este mundo contemporáneo - traspasada por la mixtura de los universos materiales, culturales y de pertenencia - no nos permite diferenciar la vida de los pequeños de la vida de las generaciones mayores, como si, el fenómeno cultural que borra las distancias entre niños y adultos se correspondiera no sólo con el impacto del avance audiovisual, sino también con el universo social (CARLI; SANDRA, 2005).

No obstante, en muchas de las narraciones las diferencias generacionales se reproducen, por consiguiente, al adulto no se lo invisibiliza, se lo rescata y se lo restituye

⁸² Concepto empleado por Steinberg, Sh. R. y Kincheloe, J. L. Introducción: Basta de secretos Cultura Infantil, saturación de información e infancia postmoderna”, en Steinberg, Sh. R. y Kincheloe, J. L. (Comps.) “Cultura infantil y multinacionales”. Madrid. Morata.(2000).

reafirmandose los roles históricos de dicha generación.

Las formas de vivir

Si bien hasta aquí hemos considerado que las imágenes constituyen una representación de la realidad basada en una analogía de carácter perceptual o relacional, de donde sigue que la representación se vuelve en un símbolo de la realidad que interesa representar, en este momento, en cambio, comenzaremos a precisar lo sugerido o connotado por ellas.

Atendiendo a que el contexto sociocultural en el que están inmersas las familias humanas está atravesado por los procesos de transnacionalización y por la emergencia de sujetos sociales e identidades culturales nuevas, nos animamos a extrapolar estas realidades a nuestros datos para decir que, de igual forma, el vivir de muchos de los protagonistas está afectado por algunas de estas reorganizaciones. La cultura se coloca en el centro de las escenas para dibujar un horizonte de acontecimientos tradicionales mixturados - de tanto en tanto - a nuevas cuestiones en el que lo redefinido es el sentido de la vida.

En las estrategias discursivas el significativo vivir, como punto nodal da cuenta de los matices de las realidades y se divide en dos encadenamientos equivalentes. El primero, representa a las familias nucleares, o sea, que de manera cercana a las familias de los programas televisivos como

los Simpsons y los Picapiedras, garantizan la reproducción del sistema social, la autoridad de los adultos, el crecimiento y el cuidado de los pequeños como parte de la construcción de la identidad junto a los otros significativos.

El segundo, comprende la existencia de unidades alternativas de convivencia, de hogares denominados particulares y extendidos. Mejor dicho, los sentidos del discurso esbozan la configuración de asociaciones psicosociales, no siempre biológicas, junto a otros significantes como los amigos o vecinos, etc.; uniones en las cuales suele encontrarse la satisfacción de las funciones familiares y afectivas.

En cuanto a las configuraciones de las tipologías familiares mencionadas primeramente, es conveniente decir que, están integradas por un papá, una mamá y un hijo/a percibiéndose, en dos situaciones, que en un mismo hogar conviven tres generaciones de una misma especie.

Los discursos sobre los roles femeninos se encuentran distanciados de las inserciones laborales fuera del entorno familiar, en consonancia, las aspiraciones, necesidades y realizaciones personales o familiares parecen estar ajustadas a la maternidad y al control de la natalidad, pues, todas las hembras tienen un solo descendiente y se dedican, principalmente, al cuidado del mismo. Por ello, a lo mejor, tampoco se visibilizan como reproductoras de las tareas del hogar, descubriéndose también, en

algunos relatos, que los abuelos, de forma habitual, colaboran en el cuidado del más pequeño.

A propósito, resulta interesante destacar el juego que opera entre las visibilizaciones e invisibilizaciones de los últimos actantes citados, puesto que, el lenguaje oral y el lenguaje visual, los nombra y los muestra cumpliendo el papel de sostén afectivo cuando conviven en la misma casa, mientras que, cuando no lo hacen y van a visitar a sus hijos, simplemente se exhiben sentados, mirando con alegría a sus descendientes.

En estos grupos tradicionales, las figuras masculinas – al igual que las femeninas- no son las principales proveedoras económicas, sin embargo, se construyen en torno a la manifestación de sus afectos hacia los pequeños y, a la complacencia de sus necesidades, al punto que su autoridad aparenta no quedar debilitada.

En los relatos muchos sentidos sociales se clausuran, de allí que podamos presuponer que se trata de una estrategia elegida para suprimir la fragmentación del mundo de la casa y del trabajo, o porque no, para omitir la realidad del desempleo.

Del imaginario familiar que se les ofrece a los alumnos podemos inferir que se trata de un marco familiar atravesado por situaciones y escenarios abiertos a sentidos relativos al tiempo libre y al ocio.

De hecho, los actantes adultos desarrollan trabajos -no remunerados- de

carácter vital ligados al tiempo libre más, algunas experiencias vinculadas al ocio, como tiempo dedicado a actividades destinadas a alimentarse, higienizarse, preparar té, fabricar una cuna para el hijo que va nacer, así como, dedicarse a mirar u otras más placenteras como practicar acrobacia o canto.

....En síntesis, en todos los dibujos donde figuran familias nucleares seacentúan las representaciones sociales de la modernidad. De este modo, tal vez, se sugiere una visión moderna fundamentalista que daría respuestas, en el orden privado, al cumplimiento de las tareas que, más allá de las transformaciones sociales, son legitimadas socialmente; mejor dicho, como si se tratara de una institución - entre otras - cuya función es “[...] la socialización del niño y la de ofrecer estabilidad y apoyo emocional a los miembros [...] de ésta” (LEZCANO; ALICIA 2005, p. 47).

De donde se sigue que, las imágenes invisten, simultáneamente, significados relacionados con infancias visualizadas como sujetos de derecho, pues, tienen un nombre, una vivienda, interactúan con los padres, son acompañados por ellos, desarrollan capacidades cognitivas y, la mayor parte de ellos, al no estar inserta en los procesos de aprendizaje formal construyen su historia personal dentro del hogar.

Pero, en la cadena de enunciados se distingue una experiencia que redundante en la transformación de la subjetividad, en la descentración hacia la construcción de la autonomía personal. Precisamente, los discursos visuales y lingüísticos del más chi-

co de los integrantes de la familia de los osos, fusionan atributos que son propios de la cultura instituida en el mundo de la contemporaneidad – aunque opuestos al sentido de la vida de los otros de la misma generación- pongamos por caso: explorar distintas sensaciones, satisfacciones, impresiones, creaciones musicales, lograr la fama y viajar por el mundo.

En fin, en la casi totalidad de los discursos visuales lo recurrente es, por un lado, la vigencia de un universo simbólico de rasgos cristalizadores de homogeneidad, esto es, de apelaciones a la autoridad, al control y, a la reproducción del orden social y, por otro, la ausencia de distancias significativas entre las generaciones de actantes en cuanto unas y otras se encuentran atravesadas por la reiteración de un tópico común sustentado en el cumplimiento de las obligaciones y en la construcción del sentido responsable de la vida.

Como ya lo adelantamos, los otros modos de vivir, son comprendidos - desde el punto de vista sociológico -, como hogares extendidos y hogares particulares, aunque, a veces, las interacciones sociales con los otros significantes se desarrollan en el hábitat de pertenencia, o sea, en entornos rurales, naturales o urbanos.

Ciertos autores, parecen haber querido imaginar para el nivel inicial, narrativas que reflejan tímidamente los temas que escuchan o leen los chicos en los libros de literatura contemporáneos, mostrando, de

manera tenue porque todo se resuelve rápidamente, experiencias asociadas al conflicto, al rechazo de unos hacia otros, a la insatisfacción de necesidades básicas, a las situaciones de soledad y, a la revalorización de las creencias del pasado

Debido a las diferencias existentes en estas nuevas tramas seguidamente presentaremos, de manera breve, ciertas características distintivas.

En una de las historias cuyos protagonistas son aves domésticas, sobresale un modo de organización relacionado con lo que se entiende como familia extendida, pues, se preserva “[...] una red de apoyo y solidaridad basado en lazos de parentesco, dentro de los límites de una vivienda común” (WAINERMAN; GOLDSTEIN, 1994, p. 213). En concreto, en las escenas gráficas, además, de los gallos y pollitos que son los actantes principales, se muestran otros de la misma especie, aunque se desprenden dos cuestiones de interés. Una, refleja las relaciones existentes entre los que pertenecen a la misma generación y, la otra, entre miembros de dos generaciones opuestas.

La primera, nos lleva a decir que en el propio hábitat uno de los gallos, Rosendo, es particularizado y, a lo sumo, apenas tolerado por otro de la misma subclase, quien de manera frecuente lo censura porque no sabe cantar sino ladrar. En relación al racismo hogareño, es interesante tomar como referencia la cita

que David Morley (2005, p. 138) extrae de Phil Cohen:

[...] si el "Home Boy" ("alguien que pertenece al barrio") es el "nacionalista del barrio" por excelencia, su agresividad de macho en relación con el microterritorio de su barrio debe comprenderse precisamente en el contexto de la pobreza de opciones respecto de horizontes más amplios. (1993, p. 21).

Efectivamente, el discurso visual y escrito acerca de esta generación modela un panorama de acción reducido al lugar de pertenencia, por lo tanto, alejado de las posibilidades de elección y apropiación de bienes culturales externos a los límites de las prácticas cotidianas que ofrece el entorno.

La segunda cuestión, trasluce el quiebre del discurso de la alteridad como causante de intimidación y de conflictos en la vida cotidiana ya que, la imagen de Rosendo se transforma a partir del momento en que, con sus ladridos – porque el gallo que lo rechazaba se fue corriendo- logra alejar a unos hombres que querían atrapar a los pollitos.

A partir de este suceso, comienza a debilitarse el sentido íntimo de adversidad y a inaugurarse otros sentidos que lo sitúan como otro significativo, como agente socializador, decidido y audaz para brindar ayuda y resguardo a los demás. Al transformarse en un héroe querido por todos se diluye el simbolismo de lo suave y frágil en torno a su figura, pareciendo cobrar un sólido lugar la idea de que lo fundamental en

la vida es la vivencia de la notoriedad, de la popularidad y el efecto de estar en shock.

El discurso escrito de otro de los cuentos nos proporciona la posibilidad de descubrir que tres actantes no parientes entre sí, y que residen solos en distintos hogares se ven afectados por un idéntico problema: la sequía y la consecuente falta de alimentación en un espacio rural.

Cada uno, de manera independiente, decide buscar provisiones y se constituye en un referente significativo al decidir evitar la satisfacción individual y compartir el alimento encontrado con los otros significantes. Las capacidades estratégicas interactivas y los afectos recíprocos - entre otros rasgos-, les permiten, a los amigos, construir un marco de referencia social de protección para satisfacer una de sus necesidades básicas; de otro modo, las formas de interacción entre

los personajes se abren desde el significativo hambre, congregándose como si pertenecieran al mismo hogar, al menos en cuanto a provisión de alimentos refiere.

Por su lado, el trabajo del diseño gráfico define a los dibujos de los animales como si estuvieran volados, a lo mejor como influencia de las pinturas de Chagall. Al mismo tiempo, manifiesta una cierta tensión entre la presentación de la escasa alimentación que comparten los amigos con sus apariencias fuertes y vigorosas, si bien, parece operar con ciertos rasgos de la estética contemporánea al circunscribir

sólo una parte de las figuras o encuadradas hasta la mitad. (Ver Figura correspondiente al cuento adaptado del libro “Piso Mi Suelo”. Santillana. Año: 2004.

De hecho, como lo explica Omar Rincón, en la actualidad, las representaciones icónicas se definen por “[...] la pérdida de la integridad, de la globalidad de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mutabilidad” (2006, p. 33).

Una nueva decisión la pudimos notar en la historia que refiere a una rata que compra a un gato, porque, de los argumentos escritos pudimos inferir que a la rata la libertad la llama, la convoca desde afuera del hogar, del exterior. De allí que ante su situación de soledad y, por ser la única de todos los protagonistas que utiliza dinero, tiene la posibilidad de transformarse en una ciudadana consumidora y entre las ofertas tentadoras del mercado elige comprar un gato.

Se trata de una mirada que ensaya romper con la certeza del sentido social `se llevan como gato y ratón` y, a través del dibujo de los dos protagonistas (sentados en el suelo mientras comen una merienda), apuestan a otra forma de construir vínculos, a una identidad que pretende emanciparse de los mandatos previos, a no postergar la gratificación del ahora y, a relacionarse con otros lenguajes, códigos y costumbres.

Podemos conjeturar que, al mostrar una relación estética con el mundo, se es-

taría constatando la vigencia de uno de los valores postmodernos, en esta situación, la resonancia de lo distinto que impacta en cada una de las certezas, expectativas y hábitos del espectador.

No obstante, como la estética es un discurso sobre las sensaciones es útil señalar además que, quizás, intenta mostrar como placenteras e inquietantes las experiencias a corto plazo, las miradas transitorias sobre el futuro, las proximidades y los contactos fugaces porque el tiempo volátil dura lo necesario, “[...] mejor dicho, el tiempo suficiente para que se desvanezca la deseabilidad de ese objeto” (BAUMAN, 1998, p. 108); de allí que, los amigos, ya no tienen expectativas de permanecer mucho tiempo juntos; la flexibilidad es el tiempo presente.

Por último, nos restaría sintetizar las interacciones sociales que ocurren en otra de las familias extendidas, esta vez, integrada por guaraníes de distintas generaciones que, desde luego, habitan en la selva. En este caso, la figura de un adulto mayor posiblemente desconocida, realimenta los sentidos de fuerza, coraje arrojo y templanza ante los desafíos impuestos por el entorno.

Su imagen se torna visible en distintas escenas, dado que, los trazos de la cabeza, de las manos y de los pies son realizados notablemente, acaso, como definición de una marca de la estética actual, como es, lo deforme, lo sobresaliente, por qué no lo

monstruoso, pues “[...] el término monstruo va unido a la idea de olvidar la proporción (Rincón, O. *Ibíd.* 36). (Ver Figura. seleccionada de la leyenda que se encuentra en el libro “Historias en la Selva... y algo más”. ESTRADA, 1997).

A un tiempo, se lo identifica también, cumpliendo los códigos preexistentes junto a las nuevas generaciones.

En consonancia, el conjunto de los dibujos oculta las pocas estrategias de subsistencia que les queda a los pueblos originarios en el entorno y la falta de oportunidades para acceder a las prestaciones de salud, educación, alimentación y protección social. Los enunciados se liberan de los impactos de los procesos de transnacionalización económica y de las innovaciones tecnológicas como si las creencias, las formas de pensar y proyectar la vida no tuvieran necesidad de reorganizarse.

Para finalizar con las organizaciones de los modos de vivir antes descriptos, sintéticamente, destacamos que unos y otros actantes, desempeñan roles estratégicos de transmisión cultural, de contención y de apoyo no sólo a las nuevas generaciones sino a los demás, co-produciendo nuevos sentidos a través de las prácticas de socialización.

Por cierto, no todas las vidas transcurren en los núcleos primarios de socialización, sino en diferentes lugares donde las interacciones sociales se desarrollan en función de temas específicos como si, se

intentara mostrar a la audiencia infantil renovados espectáculos.

En las distintas historias las vidas simbolizan los estilos de situar las identidades, la reproducción de las subjetividades según los códigos preexistentes, la emancipación vulnerando lo prescrito y lo preestablecido; aunque no podemos dejar de reconocer que el discurso, igualmente, encubre la afirmación al propio espacio o la localización, insinuando la polarización de la población y la bifurcación de experiencias.

Lo que para sólo uno de los actantes -que forma parte de una familia nuclear- se trata de globalización, de movilidad, de nomadismo, de aventura, de presente liviano y fugaz, de alejamiento de lo conocido, de valores extraterritoriales, para la mayoría, todo es local, interior, conocido, habitual, distribución no igualitaria, falta de oportunidades, detención, aislamiento, disminución del poder político y cultural; por eso viven un tiempo presente perdurable donde pasa poco y lo que pasa no necesita controlarse, sólo expresarse.

Los entornos donde habitan

El conjunto de los datos nos permite ver claramente que las viviendas de los actantes se ubican en entornos urbanos, ecológicos y rurales, entre ellos: la ciudad, la selva, la laguna y el campo completándose cada ecosistema con cascadas o ríos, aves del lugar y, unas pocas veces, integrantes de la fauna.

En relación a la representación de la selva podemos señalar que, en ciertas historias, es trabajada sutilmente con toques netamente visuales, predominando múltiples especies arbóreas con troncos, hojas y flores de distinto tamaño y grosor. Así, en ocasiones, la heterogeneidad de imágenes selváticas como fondos o marcos de las páginas se constituye en puntos de referencia donde prevalece el volumen, lo reiterativo, lo excesivo, lo desproporcionado, lo exuberante y lo superabundante como elementos gráficos de la estética del entretenimiento.

Por su parte, las imágenes de los paisajes rurales, demuestran que, acaso, haya habido un cierto grado de transformación procurada por la actividad humana, como lo es la construcción de un gallinero y, de manera contrastante, la ausencia de señales de actividades de repoblación forestal y de preservación del ambiente intentadas por los hombres.

Al cotejar las ilustraciones de los cuentos advertimos que casi todos los protagonistas -excepto tres de ellos que viven en ciudades no perceptibles -, se muestran en su medio, adaptados a los espacios abiertos, a la vida verde, al aire libre, a la preservación de una mayor seguridad. Por lo tanto, lo palpable es que las imágenes imprimen, generalmente, una especie de obligatoriedad en sus distribuciones geográficas, valiéndose de significaciones vinculadas a las políticas de la representación que se encargan de prescribir quién tiene y

a quién le corresponde tal lugar, como si el discurso hegemónico reelaborara en la ficción el sentido del disciplinamiento social.

La función discursiva aparenta remitir, de nuevo, a la naturalización aunque, esta vez, de los espacios aglutinantes y convocantes de cada asociación reinstalando, reuniendo y uniendo repetidamente a los actantes en un mismo lugar; como ya lo adelantáramos, desde una mirada ideológica sus vidas y sus identidades se van modelando sin opciones para ejercer ciertos derechos básicos como el acceso a las experiencias de circulación local y, por supuesto, ni siquiera imaginar las formas híbridas y fluidas de las localizaciones y deslocalizaciones territoriales de la globalidad actual.

La decoración de las viviendas

Luego de haber caracterizado los ámbitos donde se modelan las vidas de los protagonistas, nos trasladamos a los espacios domésticos, a los marcos o círculos en que, igualmente, se despliegan sus pertenencias, anhelos y aspiraciones.

En tal sentido tomamos en consideración los planteos elaborados por el profesor en Comunicación David Morley (1995): y que son presentados en una de las obras de Augé:

“Cuando hablo de hogar, me refiero tanto al lugar físico- el espacio doméstico- como a las ideas simbólicas del Heimat- los “espacios de pertenencia” (e identidad)- a distintas escalas geográficas [...]. Así, la casa no es simplemente un lugar físico sino también [...]: el es-

pacio en que, según Vincent Descombes, una persona “se siente cómoda con la retórica de aquellos con los que comparte la vida. (2005, p. 131 - 132).

Lo citado nos lleva a tener presente, por ahora, únicamente el espacio físico o doméstico, es decir, el diseño de las unidades habitacionales.

En nuestro estudio, lo idealizado por los protagonistas parece responder a un perfil de clase media que ha buscado y busca un buen vivir ya que, la mayoría, posee una vivienda, o sea, un nido, una casa, una cueva, mientras que otros habitan en el propio entorno natural

Arquitectónicamente, en la vista exterior de las mismas se notan mejoras o cambios relacionados con la prevención de la seguridad, la recepción de correspondencias y, la calefacción, por ejemplo, la colocación de una ventana con rejas y de una chimenea (Dibujo observado en el capítulo 1 del libro “Historias en la Selva... y algo más”. Estrada. 1997).

Asimismo, se distinguen, entradas de acceso a las propiedades que, al estar abiertas delinean la flexibilidad entre los límites de lo público y lo privado, posibilitando la visión de adentro hacia el verde de afuera e, inversamente, de afuera hacia adentro; aunque las imágenes de la interioridad de las viviendas se muestran fragmentadas según el uso familiar o individual.

A veces el buen vivir da cuenta, también, de la autenticidad y ligazón a la

recuperación del pasado, es decir, que la representación de lo interior nos remite al diseño de lo legendario, de lo perdurable o autóctono. Las pocas ambientaciones observadas son acogedoras, localizándose adentro de un nido y de una guarida objetos ornamentales y de uso compartido con indicios de un antiguo pasado, por ejemplo, cántaros etnográficos, sillas y mesas con ataduras en los extremos, alfombras, un sillón hamaca, un escritorio, etc.

En las viviendas conviven el consumo de objetos del pasado hibridados con utensilios domésticos y mobiliarios con decoraciones estéticas del mercado actual que, más allá, de ser adoptados por su valor de uso, incluso, pueden dar cabida a una señal de la postmodernidad: la deslocalización de los productos y el consumo que se justifica por su “inutilidad.”⁸³

Pero además de los consumos familiares compartidos existen otras apropiaciones y usos individuales de productos en los que prevalece el valor simbólico.

Sin ir más lejos en otra de las narraciones visibilizamos como espacio cultural (Giroux. 1996) o formativo el living de una casa, dado que, allí se encuentra una bi-

⁸³ Renato Ortiz, acentúa que en el mundo tradicional de la sociedad industrial que se forma hasta finales del siglo XIX, los productos se percibían fundamentalmente por su utilidad, por ejemplo, lavar ropa, cocinar, etc., mientras que, la sociedad emergente implica que las cosas deben entenderse de manera distinta, produciéndose un choque de valores porque la “ética del consumo privilegia su inutilidad.1997,. p 163.

biblioteca con muchos libros, juguetes y un álbum de fotografías que le permiten a una nena observar y reflexionar.

A causa de ello, podemos deducir que los discursos estarían aportando, al mismo tiempo, sentidos acoplados a la construcción de una identidad de género con oportunidades de conocer e investigar variados objetos culturales y de una infancia individualista contemporánea; en consonancia, poseer bienes y estar rodeado nada más que de las pertenencias personales es suficiente como valor y, por ello, no siempre es necesario contar con la presencia de otros.

En nuevas escenas los objetos privilegiados son otros, por ejemplo, la figura de un pequeño oso, utilizando su guitarra para componer, cantar y lograr fama como significado simbólico de distinción infantil. De allí que, en esta oportunidad, podemos reconocer la manifestación de una construcción subjetiva infantil postmoderna, hedonista y jerárquica donde el atributo del poder se hace oír y desear; de hecho, las actuaciones y la notoriedad tienen un sentido estético adherido a las sensaciones, a la colección de experiencias y a la movilización por el mundo, como know-how de quién tiene el control sobre su movilidad : (DOREEN, M, 1994).

Ahora bien, si pensamos en los cambios manifestados por el mercado, desbordado de tecnologías, de electrodomésticos, de juguetes, etc., que potencian la demanda, conjuntamente con los ofrecimientos

promocionados por la información del marketing, alcanzamos a deducir que casi todos las viviendas y los protagonistas poseen, nada más que los objetos esenciales.

En general, el consumo parece afin a las decisiones que se vinculan con: la alimentación, la protección, la educación, la vocación y el entretenimiento de las generaciones de los más chicos,

Los modos de vestir

Enseguida nos detendremos en el vestuario y en los adornos de la mayor parte de una u otra generación y que son utilizados de manera individual en la vida cotidiana.

Primero queremos señalar que las imágenes de los más pequeños, de los más grandes y de los adultos legitiman, por un lado, la construcción de una estética personal hegemónica que exterioriza cabellos bien peinados y cortados, preferentemente de color rubio (aunque la diferencia se establece con el azabache de las cabelleras y el tono de la piel de los aborígenes) y, por otro lado, el estar en forma, la aspiración a ser - o parecer- saludables, vigorosos, enérgicos, agradables y actuales.

Algunas de las estrategias discursivas, de manera similar a varias publicidades, dejan un mensaje persuasivo, convincente y revelador en relación a una vida atravesada por las estéticas del entretenimiento como modo simbólico de pensar y construir las imágenes personales.

Del mismo modo notamos que la actitud de estar en formacuidando el cuerpo, cultivando hábitos de higiene y comer sanose complementa con los modos de vestir para destacar la imagen personal.

Susana Saulquin, señala que cada época de la historia y cada agrupación social:

“[...] al reorganizar la jerarquía de sus valores y configurar su propia realidad por reestructuración de su mundo perceptual, desarrolla una tipología de prendas que la representa y define.[...] La configuración de un sistema visual, que deja de ser patrimonio de culturas nacionales para pasar a ser compartido por grandes áreas regionales o bien por toda la humanidad, es muy probable que promueva la superposición y fusión de todas las tipología empleadas hasta ahora” (1999, p. 88).

Del lenguaje visual hemos podido descubrir un marcado conformismo debido a que, las reproducciones de los modos de vestir siguen vigentes, aunque redefinidas y trasladadas hacia los estereotipos de género. El conjunto de los personajes se ajusta a la tipología de los ciudadanos propensos a cumplir con el deber de persistir con las prendas de generaciones anteriores, a adoptar las del momento y, a gozar de una cierta autonomía en la elección de otros signos de subjetividad individual.

Las elecciones estéticas incluyen ropas informales, prácticas, cómodas y funcionales, por consiguiente, el vestuario responde a la producción industrial del presente en el sentido de estar relacionado con

las circunstancias y el entorno: ambientes familiares, naturales o urbanos.

En el cuidado personal de las protagonistas operan significados vinculados a las subjetividades e identidades femeninas, a los modos de ser, de hacer y de pertenecer, observándose que las especies jóvenes o mayores de edad visten polleras, vestidos, chalecos, pantalones, remeras y zapatos.

El razonamiento del diseño parece vincularse con el conocimiento biológico y con las miradas sociales, destacándose principalmente los rasgos que armonizan con una feminidad conservadora.

En todas las actantes hay un individualismo estético (LIPOVETSKY, 2009), porque la moda, a más de imponer una norma de conjunto, le otorga un lugar al gusto personal, de ahí que, los adornos o elementos decorativos se tornan en signos estéticos fusionados con el vestuario.

Cada una apela a detalles y accesorios que tienden a trascender la homogeneidad para lograr la personalización. A modo de inspiración de pequeñas diferencias e ingeniosidades, los arreglos personales, se completan con aros, collares, pulseras, sombreros, bufandas, gorras moños y pétalos de flores en la cabeza o en la ropa, y, si bien, no se visualizan marcas de moda como en las publicidades, todos se distinguen por tener un touch en su presentación personal.

El género masculino, por su lado, también se representa como protagonista

de su cuidado personal, por eso, se ven a varios de los adultos vestidos con pantalón, saco, remeras, chaleco, camisas, medias, botas y zapatos, en tanto que los más pequeños, llevan puesto chalecos, remeras y pantalones que probablemente se identifiquen con el jeans.

En otros casos, el acento, tal como nos explica Susana Saulquin, no se pone en el vestido sino en el cuerpo:

“En las épocas en que la supremacía del vestido es evidente se tiende a desconocer el cuerpo, por el contrario, cuando la importancia del vestido tiende a ser menor, adquiere el cuerpo un mayor protagonismo [...]. (1999, p. 19).

Las ideas de la autora nos llevan a distinguir la división existente en el campo discursivo, pues al sentido de practicidad y funcionalidad, se opone, un significado que pone énfasis en una naturalización que “[...] no implica ni legitimación ni aprobación de ciertas pautas sociales, sino – en principio – su reconocimiento como constitutivas de una “normalidad” (RIBEIRO, 1986).

De esta manera advertimos que los dibujos de las personas originarias sólo llevan el taparrabos como prenda, mientras que los cuerpos de distintos animales son liberados de las ataduras de las vestimentas humanas, en consonancia, se realzan plumas, vellores, crines y pelos. Sin embargo, excepto los protagonistas con mayores niveles de iconicidad, la mayoría de los que no llevan ropas o solamente tienen un atuendo como

los aborígenes, igualmente, revelan la estetización de sus apariencias físicas a través del decorado de sus figuras para atraer las miradas de los otros, destacándose: pulseras, bufandas, moños con cascabel, sombreros con flores, antiparras etc.

En el recorrido por los dibujos reconocimos que los diseñadores, inspirados en el mercado de la moda, enfatizan en soluciones de estilización y de embellecimiento que invitan al incremento del deleite producido por el ver; por eso, tal vez, se tornen en difusores y legitimadores de determinados puntos de vista sobre la producción de las imágenes individuales, de los vestuarios y adornos del cuerpo, dejando trasver a los niños que los aspectos atribuidos al self se encuentran atravesados por fruiciones, sensaciones de estar, modos colectivos de pertenecer y de compartir con los demás.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este primer recorrido por nuestro tema, pudimos comprender que los libros escolares para el nivel inicial se vinculan con la “industria cultural”⁸⁴ debido a que, son el resultado de un proceso productivo en el cual existen relaciones de elaboración, tecnología, circulación y ganancias

El lifting que sufren las identidades de las distintas publicaciones y, por ende, las imágenes en ellas incorporadas, está ligado a la recomposición gráfica y estética

⁸⁴ El concepto y las tildes corresponden a Margulis Mario (2009, p. 47).

de la narrativa provista por el mercado del consumo, por las culturas masivas y por los medios de comunicación. De hecho, se vigorizan muchos de los rasgos culturales de esta época; sin ir más lejos: lo exuberante, lo alegre, lo flexible, lo entretenido, la reiteración, la fragmentación, las modificaciones simples, la mezcla, la porosidad, la brevedad, la versatilidad, la hibridación, la desterritorialización y la relocalización de las iconografías.

Cada producción muestra el tratamiento efectuado por el diseño en cuanto a la representación de planos, encuadres, tamaños, tramas, colores, composiciones, poses, etc.; es decir, las narrativas visuales están mediadas por signos, símbolos y componentes plásticos que enriquecen los significados.

De allí es que al relato de la visualidad lo podemos sintetizar con las siguientes reflexiones.

Algunos de los discursos de los cuentos de los volúmenes de 1997, de manera inconfundible emplean sentidos más canónicos, repetidos, poco variables, siendo dichos atributos los que intentan cobrar posición y jerarquía.

En una obra, las notas distintivas son: lo abundante, monumental y excesivo y los dispositivos de seducción que parecen vulnerar, de modo insistente, los límites del mostrar. La organización del texto visual es de larga duración, por lo tanto, se apoya en episodios continuos que aportan suficiente información para impactar emocionalmen-

te y componer la apertura al deseo de mirar hasta finalizar, posibilitando así la recreación de las significaciones.

En la otra edición, las imágenes de tamaños medianos y, a veces, pequeños de los protagonistas, de los objetos y del entorno se concretan, preferentemente, sobre fondos blancos y muchos espacios vacíos. Suelos o asociados en secuencias -mucho más breves que las anteriores-, los dibujos están ubicadas en distintas páginas para orientar la mirada y la comprensión del relato en función de la construcción de la temporalidad, esto es, orden, frecuencia y duración; en esta propuesta, el diseño no arriesga, todo se representa con mesura, armonía, sencillez, proporción, alineación, equilibrio y convencionalidad.

En el tercer volumen -editado en 2004- el orden sucesivo convencional de una escena tras otra en páginas seguidas, se hibrida con la ruptura del orden de los acontecimientos; de esta manera, comienza a manifestarse un discurso visual similar al de las publicidades del presente cuyas narrativas operan con las escenas puntuales para estremecer fugazmente y asegurar el movimiento expresivo.

La tarea del diseño de la cuarta obra -también publicada en 2004-, de modo diferente a la primera edición de 1997, ofrece variadas definiciones de una estética que legitima, por un lado, los dibujos de detalles y fragmentos, y, por otro lado, los dibujos únicos y yuxtapuestos.

Estas formas de contar nos invitan a pensar en un relato visual más cambiante, próximo al estilo de la narrativa clip; por ende, la unidad de cada historia se sintetiza en una imagen clave, en la labilidad, en la fragmentación, en la <seducción-segundo>⁸⁵, en el efecto emotivo y categórico; estas imágenes que hablan poco y no dicen todo, tal vez, aporten una mayor posibilidad de evocación y recreación personal o grupal sobre lo no dicho por ellas.

Así pues, las imágenes analizadas nos estarían acercando a la presencia de un rasgo fundamental de la exigencia cultural contemporánea, en concreto, a la tensión estilística que resulta de “(...) la relación manifiesta en la producción gráfica de época, entre componentes de distintos momentos plásticos y gráficos” (Steimberg y Traversa 1997:16)⁸⁶.

Para terminar, no dejamos de reconocer que los discursos visuales traducen, de distinta manera, representaciones hegemónicas que operan como currículum oculto, naturalizando y controlando los sentidos del mundo bajo un halo de neutralidad.

Recibido em: Maio de 2013

Aceito em: Agosto de 2013

⁸⁵ Expresión empleada por Omar Rincón (2006).

⁸⁶ Steimberg O y Traversa O “Para un pequeña historia del lenguaje gráfico argentino”, Buenos Aires, Catálogo de las Segundas Jornadas de Arte Impreso, Fundación Argentina. 1981. Citado por Steimberg O y Traversa O, en “Estilo de época y comunicación mediática”. Tomo 1. Pág. 16. Ed. Atuel. 1997

REFERÊNCIAS

ARFUCH, L. (Comp.) **Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias.** Buenos Aires. Paidós.2005.

BAUMAN, Z. **La modernidad líquida.** Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.2000.

CARBONE, G. M. **Escuela, medios de comunicación social y transposiciones.** Buenos Aires. Miño y Dávila. 2004.

CARLI, S. (Dirección/Compilación). **Estudios sobre educación, comunicación y cultura. Una mirada a las transformaciones recientes de la Argentina.** Buenos Aires. Crujía.2003.

CARLÓN, M. **Imagen de arte, imagen de información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios.** Buenos Aires. Atuel.1994.

CRUDER, G.**La educación de la mirada. Sobre los sentidos de las imágenes en los libros de texto.** Buenos Aires. Stella. La Crujía.2008.

GIUNTA, M. F; MANDRÁ, A. H; RUIZ, L. S.; VERZA, A. A.: **Mauro y Emilia (Áreas Integradas a partir de un eje temático).** Buenos Aires. Puerto de Palos. 2004.

LEZCANO, A. Las miradas sociológicas sobre los procesos de socialización. En-Carli, S. **De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad.** Buenos Aires. Santillana. Saberes Claves para los educadores.2005. p. 48-75.

- LÓPEZ, M. E. **Historias en la Selva... y algo más..** Buenos Aires. Estrada. 1997.
- MALOSETTI COSTA, L. Algunas reflexiones sobre el lugar de las imágenes en el ámbito escolar. En: Dussel, I. y Gutiérrez, D. **Educación la mirada. Políticas y pedagogía de la imagen.** Buenos Aires. Manantial. Flacso, OSDE. 2006. P,155-163.
- MÉREGA, H. (Directora) TAPIA CARVAJAL, J; QUEZADA VALENZUELA, M.E. STOISA S. B. **Piso Mi Suelo.** Buenos Aires. Santillana. 2004 (3° Reimpresión)
- MARGULIS; M. URRESTI M. (Comps) **La cultura en la Argentina de fin de siglo. Ensayos sobre la dimensión cultural.** Buenos Aires. Oficina de publicación del CBC. Universidad de Buenos Aires.1997.
- MARTÍN BARBERO, J. **La educación desde la comunicación.** Bogotá. Norma.2003.
- MARTINE J .**La imagen fija.** Buenos Aires. La Marca.2003.
- MINZI, V. Los chicos según la publicidad. Representaciones de la infancia en el discurso del mercado de productos para niños. En Carli, S. (Comp.). **La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping.** Buenos Aires. Ed. Paidós.2006. p, 209-240.
- MORLEY, D. Pertenencia. Lugar, espacio, identidad. En: Arfuch L (Comp). **Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias.** Buenos Aires Paidós.2005. p, 101-127.
- RICHARD, N. Estudios visuales y políticas de la mirada. En: Dussel, I. y Gutiérrez, D. **Educación la mirada. Políticas y pedagogía de la imagen.** Buenos Aires. Manantial. Flacso. OSDE.2006.p, 97-109.
- RINCÓN, O.**Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento-** Barcelona. Gedisa.2006.
- ROLLIÉ, R. BRANDA, M. **La enseñanza del diseño en comunicación visual. Conceptos básicos y reflexiones pedagógicas.** Buenos Aires. Nobuko. 2004.
- SAULQUIN, S.**La moda después.** Buenos Aires. ISM: Instituto de Sociología de la Moda.1999.
- SCHIRITTER, I. **La otra lectura. La ilustración en los libros para niños.** Universidad Nacional del Litoral. Buenos Aires. Lugar. Colección Relecturas. 2005.
- STEIMBERG, O; TRAVERSA, O. **Estilo de época y comunicación mediática..**Buenos Aires. Atuel. Colección del círculo. 1997.
- STEINBERG, S. R. Y KINCHELOE, J. L. (Comps.) **Cultura infantil y multinacionales.** Madrid. Morata. 2000.
- ZAMUDIO, M. C., ALMADA D. E, LÓPEZ, P. S; CALOS, M; BONNATERRE D.E. **El viaje de 5. Áreas articuladas para la sala de cinco años .**Buenos Aires: a-Z editora. 1997.