

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

Los cuerpos de las imágenes; las imágenes de los cuerpos. El cine como productor y reproductor de representaciones sociales de la *discapacidad*¹

La discapacidad es el emergente de procesos complejos de asignación de identidad cuyo fundamento hunde sus raíces en la ideología de la normalidad². La propuesta de este apartado será recorrer analíticamente modos de producción y reproducción de imágenes de *discapacidad* que posibilitan la cristalización de representaciones estereotipadas de la *discapacidad* y los *discapacitados*.

Cotidianamente, participamos de millones de imágenes; cada lugar donde miramos se constituye en una imagen (y mirar es mucho más que ver en términos biológicos). La imagen, plantea Belting (2007)

“...es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen.”

Estas imágenes constituyen realidades vigentes, nos constituyen y van conformando un archivo a partir del cual nos desenvolvemos en el mundo y participamos de él. La realidad se organiza como sucesión desordenada de imágenes que pocas veces llevamos a un ámbito de reflexividad (que no sea meramente para resoluciones prácticas); nos conducen, están ahí, las vemos; están naturalizadas. Berger y Luckmann (1968) van a decir que aprendemos la realidad (sobretudo de la vida cotidiana) como ordenada de antemano; constituida por un orden de objetos designados antes que uno apareciera en escena. Pues algo similar sucede con las imágenes: la realidad consta de estas imágenes que nos preceden; de construcciones sociales que delimitan nuestras imágenes.

En este caso recorreremos tensiones que muestran al cine como medio y vehículo para producir y reproducir representaciones sociales de la *discapacidad*. En dicho proceso el papel de la ‘ideología de la normalidad’ como categoría teórica permite problematizar el objeto de estudio poniendo en escena mecanismos en la producción de imágenes de la *discapacidad*. Estos mecanismos convergen en los modos en que son ‘presentadas’ las *discapacidades*: el acento en

¹ El presente artículo expone análisis de la Tesina de Grado “*Discapacidad e ideología de la normalidad. El caso del cine en la producción y reproducción de representaciones sociales sobre la normalidad*”. Licenciatura en Trabajo Social –FTS- UNER

² Fundamentalmente en Rosato, A. – Angelino A (coord) 2009 *Discapacidad e ideología de la normalidad. Desnaturalizar el déficit*. Noveduc, Buenos Aires.

lo corporal, en lo psíquico, en las relaciones humanas, en los vínculos familiares y sociales, en las instituciones, en las políticas de Estado o de otras organizaciones.

Cámaras creadoras...

A partir de un análisis de filmes³ como textos se puso atención en el mensaje como enunciado; en la búsqueda de aquello que se busca transmitir, comunicar. Esto permite considerar al texto como un enunciado preformativo⁴. Es decir, el film como un texto que produce significados; que dice y produce -al decirse- sentidos en un contexto determinado; aceptando así la maquinaria de la normalidad y la producción y reproducción de imágenes estereotipadas de la *discapacidad*.

La producción cinematográfica e ideología de la normalidad nos enfrentan al desafío de la(s) mirada(s) (Larrosa, 2009). Las miradas llevan en sí; exponen y dan a rodar en cada proyección de un film una serie de representaciones sobre determinados temas. A la vez que se muestran como objetos a ser consumidos, generan un proceso complejo que va desde el legado transparente y transparentado sobre problemáticas sociales a la exposición ininterrumpida de escenas, cuadros, planos que, en su elaboración, no son más que la expresión de elementos representacionales sobre la realidad; ficciones de ficciones que no en el menor de los casos llevan consigo la pretensión de generar “efectos de verdad”. Cuando hablamos de estos efectos no nos situamos en un plano fácilmente planificable de la actividad humana sino en la trama densa e ideológica que sustenta las miradas.

Las imágenes, los conceptos y las representaciones que se imponen a los hombres conforman un “sistema de creencias” que no pasa necesariamente por la conciencia. Los hombres no “conocen” su ideología sino que la “viven”. Esto se traslada al cine como ámbito de la expresividad humana. De aquí que es posible inferir de qué está hecho el cine, qué no da a ver, qué habilita mirar, qué clausura.

³ Children of a lesser God (1986, EEUU), Rain man (1988, EEUU), Born on the fourth of July (1989, EEUU), My left foot (1989, Irlanda-Reino Unido), Awakenings (1990, EEUU), Scent of a woman (1992, EEUU), Lorenzo's oil (1992, EEUU), What's eating Gilbert Grape (1993, EEUU), Mr. Holland's Opus (1995, EEUU), Dancer in the dark (2000, Dinamarca-Suecia-Francia), I am Sam (2001, EEUU), Frida (2002, EEUU), Planta 4ª (2003, España), León y olvido (2004, España), Black (2005, India), Babel (2006, Mexico-EEUU-Francia), Kunsten a tenke negativt (2006, Noruega), Blindness (2008, Canadá-Brasil-Japón), El truco del manco (2008, España), Orphan (2009, EEUU-Canadá-Alemania-Francia).

⁴ Preformativo en el sentido que es trabajado por Judith Butler (2000) en tanto actuación reiterada y obligatoria en función de ciertas normas (normalidades), repetición que posibilita la inscripción de normas sociales que exceden al dimensión individual. Lo preformativo no sería un hecho aislado de su contexto social, es una práctica social, una reiteración continuada y constante. Excede este artículo profundizar sobre este punto que será retomado en el Informe Final

En términos de ideología, el cine forma parte del conjunto de lo que Althusser ha denominado aparatos ideológicos del estado. En este sentido cumple su función de reproducción ideológica a través de la construcción y consolidación de determinados imaginarios colectivos. Gomez Tarín, comentaba que Althusser

“...hablaba acertadamente del aparato ideológico del estado y ya desvelaba que su actuación permeabilizaba las capas sociales. Con el instrumental mediático a sus servicio, la reproducción de las concepciones y modos de vida se convierten en un hecho a escala planetaria y a un ritmo acelerado: es la violencia simbólica” (Gómez Tarín, 2003)

El mismo autor plantea cómo el *enmascaramiento*, como dinámica del sistema para invisibilizar los procesos de dominación, abre paso a un juego de poder basado en la construcción de un relato hegemónico, que no es más que una ficción que se mantiene gracias a su fuerte impresión de realidad (verdad); transmitidas en la actualidad de forma ininterrumpida; reproduciendo este movimiento.

Louis Marin (En Malosetti Costa, L. 2006) sostiene que la eficacia de una imagen, sus poderes, se encuentra en el ser de la imagen misma. Aún cuando sólo se perciban a partir de sus efectos, aunque esos poderes sólo se realicen plenamente en la palabra que las atraviesa.

Es precisamente en ese atravesamiento transformador de la palabra por la imagen y de la imagen por la palabra donde toma cuerpo ese poder. Y ¿qué es una imagen?, se pregunta. ¿Es sólo una sombra, una parodia, un doble disminuido de un referente real que está ausente? Es eso y también es presencia redoblada. La imagen, sobretodo, se presenta a sí misma, es aquello que funda. En este sentido, es posible pensar la imagen como autor: la imagen lo es en tanto dotada de eficacia que promueve, que funda y que garantiza. Poder de la imagen, eficacia de la imagen: en su manifestación, en su autoridad, ella determina un cambio en el mundo, crea una cosa.

“...las imágenes no muestran representaciones acabadas sino por el contrario posibilidades de significación bien localizadas, tanto desde el punto de vista de aquellos que las produjeron y pusieron en circulación, como desde el punto de vista de quienes las recibieron y, de alguna forma, interactuaron con ellas”. (Fischer, R. en Dussel, I; Gutiérrez, D. 2006)

El mismo cine en tanto imagen en movimiento es una ficción, pues crea la ilusión del movimiento a partir de imágenes estáticas. Y crea, además, ficciones con pretensión de realidad a partir de realidades ficcionales⁵. La imagen en movimiento reconfigura la manera de visualizar, percibir, analizar, imaginar, narrar el contenido de la imagen. Nuevo formato que con su movimiento transforma la experiencia visual porque produce y altera el imaginario. El cine

⁵ Éste es un tema abordado desde diferentes disciplinas en el que no se profundizará. El nudo central de las diferentes posturas pone en cuestión el sentido mismo de realidad, de realidad objetiva; de lo real como palpable por lo tanto posible de reproducirse tensionándose con lo real como ficción, como invención y producción social.

pone en movimiento sistemas y modos de comprender la realidad poblado de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener por efecto una orientación actitudinal positiva o negativa. Hace rodar, tanto en sus mensajes denotados como connotados retazos de sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, que definen la llamada conciencia colectiva, la cual se rige con fuerza normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades de la forma en que es posible actuar en el mundo.

“El filme posee una estructura narrativa sedimentada en el montaje, y sus unidades expresivas fundamentales son el plano y la escena. Una vez realizada la secuencia de montaje se observa que aparentemente desaparece la discontinuidad y ausencia presente entre los marcos de pantalla y entre montaje y montaje de la imagen fílmica, lográndose así la puesta en serie de los fotogramas que logran la continuidad entre la imagen que precede y la que le sucede (Sintaxis del Texto Fílmico), y es a través de ella que los espectadores "lectores" logran adquirir y formar la historia que le es mostrada con cierta intencionalidad, que bajo la perspectiva analítica de Todorov y Lanz el mensaje mostrado pudiera ser considerado instrumento de dominación ideológica.

En el mismo sentido Baudrillard plantea que “sea cual fuere su contenido político, pedagógico, cultural, el propósito es siempre el de incluir algún sentido, de atener a las masas bajo el sentido.”(Cruces, B. 2006)

Los cuerpos de las imágenes; las imágenes de los cuerpos⁶.

Poner el acento en la cuestión de los cuerpos significa reconocer una de las mayores producciones de la ideología de la normalidad. Conviven lo normal/anormal, el déficit y una serie de representaciones al respecto que nos dicen de algún modo que no es posible pensar la *discapacidad* si no hay cuerpo. Por ende, no es posible hablar de películas donde se trabaja el tema si no hay cuerpos que representen estas *discapacidades*. Podemos pensar que no existe aquello que se denomina como ‘cuerpo normal’ sino que forma parte del proceso ideológico instalado a partir de la modernidad; de una ficción que no encuentra referentes empíricos posibles para dar cuenta de ello.

La ideología de la normalidad crea una visión de un cuerpo normal que no existe; crea visiones hegemónicas que dejan latiendo algún tipo de representaciones de una imagen de un cuerpo normal que puede tener que ver con parámetros sostenidos en determinadas medidas y características como en ciertas funcionalidades sociales. En todo caso deberíamos preguntarnos si no hay una corporización de la imagen normal, es decir, aquello que refiere a la norma adquiere efectos en los cuerpos y emplaza no sólo lo establecido, lo estadístico sino también lo

⁶ La noción de cuerpo no refiere a una perspectiva orgánico funcional o biológica sino que condensa metafóricamente y pone en tensión aquella noción con la de corporalidad y con lo que podríamos llamar *corpus*, contenido y continente de las explicaciones.

estético, lo moral. Y cómo la aplicación de la idea de norma al cuerpo creó la idea de desvío o cuerpo desviado.

La idea de déficit nos indica la falta respecto de un patrón de medida. Así sostenemos que el déficit no es una realidad simple o una condición estática del cuerpo sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras lo materializan, tal como a la deficiencia y la anormalidad. Para concebir un cuerpo como deficitario hay que ponerlo en tensión con la noción de un cuerpo normal. (Kipen – Lipschitz 2009:118)

Por otro lado, podemos hablar de la representación del cuerpo-objeto; acerca de las implicancias de esa dicotomía entre un cuerpo que ocupa el lugar de lo material, de lo natural, susceptible de ser pensado en términos de propiedad y mercancía; y un ser que lo habita, que lo dirige y lo padece. En estos cruces es que planteamos el hecho de una *discapacidad* situada, ubicada en un cuerpo.

Podemos realizar algunas tensiones de las imágenes de películas con las nociones de cuerpo aislado, cuerpo máquina, cuerpo indócil desarrolladas por Kipen, E y Lipschitz, A (2009).

En cuanto al **cuerpo aislado** es planteado como el ascenso del individualismo como organización social, lo que permite la disociación ya no religiosa sino profana, entre el hombre y el cuerpo. El hombre y *su* cuerpo, podría decirse, introduciendo la noción de propiedad privada indispensable tanto para sostener el individualismo creciente como la disociación del cuerpo. Y podríamos pensar que se trata entonces del *discapacitado* y *su* *discapacidad*.

Pensar desde estas apreciaciones permite mostrar cómo en el desarrollo de las diferentes películas la *discapacidad* se torna como problemática individual donde se hace difícil marcar relaciones sociales que la configuran. En la totalidad de las películas no son menores los primeros planos a los *discapacitados* o las escenas que de imágenes generales producen un acercamiento a ellos, exclusivamente. Y estas situaciones ocurren generalmente en momentos conflictivos, de luchas internas, de broncas, de disputas o enojos con la sociedad, con sus propias condiciones de vida. Hay un punto en el que es posible la unidad de la imagen; pero hay un sinnúmero de puntos donde el enfoque no permite ver más que al propio *discapacitado* y *su* *discapacidad*.

En cuanto a los planos nos dan un mensaje difuso al principio pero posible de interpretar su mensaje cuando, además de individualizar la imagen producen acercamientos a esa parte exclusiva del cuerpo que falla, que es deficitaria. El cine va marcando el ritmo de lo que hay que ver; y en eso que hay que ver, su mensaje se deja leer demasiado claro. No es suficiente muchas veces mostrar la individualidad del discapacitado sino que pareciera ahondar en un proceso de remarcamiento de lugar en donde residen las fallas o los problemas del cuerpo. En cierto modo

hace posible lo imposible, la división de lo indiviso y la certeza que toda historia se reduce a eso que falta o falla.

También se despliegan una suerte de esfuerzos necesarios por parte de quienes “deben hacerse cargo” de los *discapacitados*. Y en este sentido quienes encarnan estos papeles son las propias familias. No es casual que en las películas no aparezcan cuestionamientos en términos de derechos de los *discapacitados* a pensiones, a políticas sociales de estado al respecto. Se refuerza la problemática al ámbito individual, como también a un similar indiviso, la familia.

En el caso del **cuerpo-máquina** se hace referencia a la aplicación del *mecanicismo* al estudio del cuerpo. Se compara, se homologan huesos a palancas, músculos a pistones. La única diferencia entre el cuerpo y los inventos de los hombres es la *complejidad*. Y se postula que es sólo cuestión de tiempo el logro de tan refinada técnica.

“Rápidamente la descripción deja lugar a la *prescripción*. No sólo existe un cuerpo *normal*, sino que los cuerpos son susceptibles de ser *vuelos normales*. Se desarrollan las *tecnologías del cuerpo*, las disciplinas. Esta descripción (del cuerpo normal) que se vuelve prescripción es, justamente, el proceso de instauración de la *ideología de la normalidad*, proceso descrito (aunque no bajo este nombre) por Canguilhem (1966).

Aquí se puede apreciar que es justamente desde la medicina, la anatomía y la fisiología donde se forja el concepto de *normal*, a partir de la conceptualización del *cuerpo normal* y su *funcionamiento normal*. Es este mismo discurso *médico hegemónico* el que instala la *noción de déficit* como presunta causa última de la *discapacidad*, ubicando al cuerpo tanto normal como deficitario en el lugar de la norma *natural*. Así, para repensar el *déficit* hay que repensar la noción de *cuerpo* y la de *normalidad*.” (Kipen, E. Lipschitz, 2009).

La mirada del cuerpo máquina es sin duda también mensaje de los filmes. Y aquí también adquieren protagonismo las escenas, los objetos de las escenas, los encuadres. La máquina de poner en movimiento imágenes del cuerpo máquina refuerza la potencia de la ideología de la normalidad.

Decía anteriormente cómo la cámara creadora perpetuaba imágenes de planos en aquellas partes –orgánicas, partes del cuerpo- dirigiendo un mensaje unívoco, recortando la mirada del espectador e indicando dirección. Y este proceso se desarrolla en doble filo; la centralidad de lo disfuncional o la centralidad de funcional. De plano a plano, o de planos solos.

Y una imagen repetida en todos los films. Aquellas que muestran la mayor exponencia del saber científico: quienes dicen qué es lo que no funciona, qué se debe hacer al respecto. Médicos, fonoaudiólogos, psicólogos, kinesiólogos, trabajadores sociales, entre otros.

El saber experto no está nunca ausente en los films. El saber que –de formas diferentes expone su normalidad; o expone la ideología de la normalidad.

Otro aspecto tiene que ver con el **cuerpo indócil**. En los mismos puntos de aplicación de las *redes disciplinares* el cuerpo disputa para subvertirlas. La normalidad en su movimiento de reproducción domina, condiciona pero genera, en cada aplicación, un movimiento singular de producción, de *normatividad*. El cuerpo, o la *corporalidad*, produce *verdad* a pesar de la *producción de cuerpos normales*. Se subjetiviza, se rompe la disociación dicotómica. Crawford, citado en Shakespeare (1996) sostiene:

“El cuerpo no es sólo un campo simbólico para la reproducción de los valores y concepciones; también es el sitio de resistencia y transformación de aquellos sistemas de significados. Las significaciones culturales no son sólo compartidas o dadas; son fragmentadas y disputadas” (Crawford 1996)

“La alternativa –entonces- tiene que ver con incluir o no al sujeto. Con leer la realidad del cuerpo como simple máquina, o complejizarla, como cuerpo alienado, marcado, pronto a la disgregación o integrado.

Pensarlo como bien de uso o de cambio (como puro objeto) o relacionarlo con variables inesperadas, singulares, personales, subjetivas” (Kipen, E. Lipschitz, A. 2009)

Lo que el cine reproduce tanto en el cuestionamiento de la normalidad –y en ella de la *discapacidad*- son finitas. El cine opera legitimando las miradas hegemónicas al respecto cristalizando la ideología de la normalidad. Pero necio sería no marcar algunas pequeñas fisuras; que en tanto abren la mirada y puedan nuevamente volver a ser filtradas de normalidad, no dejan de ser fisuras a pensar y retomar. Todas fisuras incrustadas, sin dudas, en un mensaje claramente normal en la industria cinematográfica estudiada. Partes de mensajes que quizás se presenten sólo como instancias para reafirmar la presencia indiscutible de la ideología de la normalidad. Sin embargo, en la generalidad no hay situación que ponga en el tapete algún vestigio de una producción social de la discapacidad, ni mucho menos el cuestionamiento de las nociones de déficit, normal, anormal.

Los cuerpos son cuerpos producidos, hechos visibles, medibles, explorados, invadidos; se exponen en las más diversas formas; se remarca la totalidad de las incompletudes dejando al sujeto invisible, subsumido en los problemas del ficcionado cuerpo. La normalidad está a flor de piel; en lo que encierra esa piel residen todas las explicaciones, todas las imágenes.

Amargura, destino, superación, coraje y mucho más. Reproducción de imágenes estereotipadas.

¿Qué es la imagen? ¿Qué implica ver? ¿Qué constituye la mirada? La imagen es una producción humana; es una creación mental que nos permite imaginar, y de este modo dar curso a nuestras propias vidas, a veces superando situaciones difíciles. La imagen, en tanto producción humana, hace suyo lo profundo, lo lejano y extenso para acercarlo a lo inmediato,

cercano y específico. La mirada es retícula intensa sobre una inconmensurable variedad de experiencias. Pero también, como señala Derrida, la mirada convoca a autoridades, instituciones, filiaciones. (Dussel, I, Gutiérrez, D. 2006)

Estas producciones humanas, imágenes, estereotipos que se reúnen en representaciones sociales continúan colonizando las producciones cinematográficas. Así, en estos filmes se pueden identificar imágenes que de algún modo intentan ubicar a la *discapacidad* en un espacio delimitado y bien custodiado por la voraz ideología de la normalidad. ¿Por qué delimitado? Porque parte de las operaciones de este proceso ideológico consiste en no dar lugar a la pregunta interpelativa sino por el contrario ofrecer una explicación tranquilizadora que no ponga en riesgo justamente aquellos límites que instala la delimitación asignada. Explicaciones que circundan y se sostienen desde los argumentos de los paradigmas que se han elaborado a propósito de la *discapacidad*; producidos y reproducidos a partir del proceso de normalización que supone:

“...elegir –arbitrariamente– una identidad específica como parámetro en relación a la cual otras identidades son evaluadas y jerarquizadas. Normalizar significa atribuir a esa identidad todas las características positivas posibles, en relación a las cuales las otras identidades solo pueden ser evaluadas de forma negativa. La identidad normal es natural, deseable, única. La fuerza de la identidad normal es de tal magnitud que ella ni siquiera es vista como una identidad, sino simplemente como la identidad” (Tomaz Tadeu da Silva en Skliar, 2002).

De estos filmes analizados y de numerosos trabajos de autores se presenta un intento de resumen donde se construyen⁷ una serie de estereotipos que históricamente han funcionado y construido las representaciones sociales de la *discapacidad* y que Norden (1997) sostiene, el cine se ha encargado no sólo de reproducir sino de producir. Nos encontramos con:

-El **inadaptado general o desventurado** como concepción generalizada a partir de la cual las personas con discapacidad tenderían a ser más inadaptables que las personas consideradas "normales" y acarrea problemas, si no a sí mismo, a otros o a ambos. Podemos reunir aquí *Te amaré en Silencio*, *Perfume de Mujer*, *Babel*, *León y Olvido*, *El truco del manco*.

-La **tragedia personal y el mito del pecado** versan sobre la vida cotidiana de las personas con discapacidad. Éstas, implicarían tender a la negatividad, determinándose así un paralelo entre tragedia y discapacidad. Es el caso de *El arte de pensar negativamente*, *Perfume de Mujer*, *Frida*, *Blindness*.

El pecado muestra una visión religiosa del tema que intenta determinar las causas que han generado la discapacidad en la persona, generalmente considerándose como un "castigo divino",

⁷ La enumeración que propongo es una construcción propia que retoma los planteos de Norden (1997); Míguez (2004); Skliar (2002); Allué (2002).

como un “regalo de los dioses”. Y en este sentido la mirada sobre la discapacidad contendrá mensajes religiosos. Podemos mencionar aquí *Un milagro para Lorenzo, León y Olvido*.

-El **dulce inocente** es un personaje lleno de inocencia, cargado de angelicalidad, que hace buenas obras, conmueve con su generosidad y algunas veces logra curarse milagrosamente como “premio” a su vida dulce. El hecho de “curarse” no significa únicamente perder su discapacidad sino lograr una “integración plena la sociedad”. En esta forma de presentar la temática podemos hablar de *Mi nombre es Sam, Rain Man, León y Olvido, Black, Planta 4ª*.

-El **vengador obsesivo** o **villano discapacitado** se caracteriza por ser un personaje despiadado que sólo piensa en vengarse y castigar a los responsables de su discapacidad. Es cruel, pervertido y amargado. Es reflejado como un “monstruo” a causa de su discapacidad que comete atrocidades. Aquí podemos encontrarnos con *La huérfana, Perfume de Mujer, Te amaré en silencio*

-El **noble guerrero** es la visión completamente sentimental del héroe de guerra discapacitado. Esta imagen fue esencial para desarrollar la llamada “era de las víctimas”, en la que los veteranos de la gran guerra volvían a casa con una discapacidad y progresivamente vencían los obstáculos mentales y sociales con los que se encontraban. La idea de los cineastas era utilizar a estos personajes para transmitir mensajes optimistas y para elevar la moral de una sociedad aturdida por la confrontación bélica. Pero utilizamos esta perspectiva, además, para remarcar la potencia de la perseverancia y la lucha ante lo que se significa como “adversidad”. En este punto podemos nombrar tanto *Nacido el 4 de Julio como El truco del manco, Frida*.

-El **santo sabio** es descrito como un ser sensible, caritativo y que dispensa sabiduría a los personajes protagonistas que le rodean. Este sabio tiene un alto grado de espiritualidad y una asociada falta de sexualidad. Normalmente son personajes mayores, y en ocasiones, son dotados de cualidades especiales para poder “percibir” acontecimientos futuros. Es el caso de *León y olvido, Mi nombre es Sam, Rain Man, Mi pie izquierdo, ¿A quién ama Gilbert Grape?, Planta 4ª, Black, Bailando en la oscuridad*.

-El **encierro corrector** se sumerge en los ámbitos tanto institucionales como de organizaciones de la sociedad que buscan la corrección de la discapacidad o el aislamiento de los considerados anormales. En este caso los filmes que podemos mencionar son: *Rain Man, Mi pie izquierdo, Bailando en la oscuridad, Planta 4ª, León y Olvido, La Huérfana*.

Haciendo (más) familiar lo exótico.

La búsqueda de hacer más familiar lo exótico es quizás una de las claves potentes del trabajo ideológico de la ideología de la normalidad. Es el trabajo incesable de atraer hacia las normales formas de entender y explicar la realidad para reforzar el proceso de demarcación y exclusión.

Si la ideología es lo que constituye al sujeto con relación a lo real, entonces el campo de la ideología no se limita a cierta "visión del mundo" sino abarca el conjunto de prácticas de significación social; es la condición de toda práctica social y en ese sentido toda práctica social es una práctica en una ideología. La ideología es material porque se inscribe en y es configurada por prácticas sociales, tiene efectos reales en cuerpos, espacios, relaciones, acciones y omisiones. Deviene efectiva y se materializa en sus intrincadas conexiones con las fuerzas sociales.

Las apariencias biológicas y los efectos tan reales que ha producido, en los cuerpos, un largo trabajo colectivo de socialización de lo biológico y de biologización de lo social se conjugan para trastornar la relación entre las causas y los efectos, y para hacer aparecer una construcción social naturalizada (lo normal/ la normalidad única) como el fundamento natural de la división arbitraria inicial de la realidad y de la representación de la misma.

El cine se constituye en reforzador de estas visiones del mundo en tanto representaciones y a la vez que despliega detalladamente el conocimiento del otro, en este caso *discapacitado*, devuelve certezas y modos de operatorias en lo social. Esas narraciones normales que produce dejan escasos espacios para la reflexividad sobre la construcción de lo real. Familiaridad y exotividad son formas ideológicas que velan otras posibles formas de acercarnos al conocimiento de las experiencias y quedamos atrapados en la exotividad familiar de algo que mostrado, presentado y representado es conocido y predecible. Es en este sentido que hablamos de la *discapacidad* narrada y los efectos que produce.

La normalidad podría ser analizada como el proceso ideológico de asumir la correspondencia entre discapacidad y déficit; y junto al déficit, ciertos comportamientos, características mentales, identidades que van conformando representaciones sociales que se "fijan" en lo social. A la vez, a los *discapacitados* (anormales) les cabe la sospecha de la propia humanidad, imagen representacional que opera inclusive en los propios *discapacitados*.

En este camino uno de los rasgos más importantes que el cine recupera sobre la *discapacidad* es el reconocimiento de la condición de humanidad de los *discapacitados*; o al menos el proceso de búsqueda de la misma.

A pesar de la connotación casi monstruosa de muchas de las imágenes del cuerpo, de los dolores, sufrimientos y visiones trágicas o angelicales, heroicas que muestra el cine, parece interesarse en encontrar y transmitir aquellas razones que le devuelvan a los discapacitados su condición de humanos, de sujetos, de ciudadanos. Y son, justamente, los vínculos sociales que las familias, las instituciones y el Estado entablan con esos cuerpos los que permiten restituirles su condición de humanos.

En estos entretejidos se muestra la humanidad y se pone en movimiento de diferentes formas: en el rescate del valor de la vida ante tanto sufrimiento y dolor, en las luchas individuales, familiares o colectivas ante la adversidad, en las expresiones de valentía, coraje, en las destrezas singulares que permiten a los discapacitados integrarse a la sociedad, en las organizaciones que trabajan o se ocupan del tema.

Pero debemos mencionar también que esta restitución o búsqueda de humanidad se sigue sosteniendo, además, en dispersas y difusas sospechas entre animalidad y genialidad (sobrenatural). Las tramas de las películas nos permiten mirar que la rareza, la exotividad, la genialidad, la angelicalidad de muchos de los personajes sintetizan la compleja operación de una duda no salvada; una duda que en muchas oportunidades se nos hace presente y reconoce una pertenencia que pierde de vista la condición de sujeto o ciudadano o humano y -escondida en estas visiones- nos remiten tanto al “grado cero de humanidad (animalidad)” como a lo excepcional por sobrenatural. Aquello que humanamente -normal- es imposible, pertenece a otro orden.

Una película: “historia narrada con imágenes”. De quienes narran la *discapacidad*.

“Los campos de las industrias mediáticas tienden a la estructuración en la medida en que poseen formas más o menos estables de reproducción del sentido, desplegando así un conjunto de normas y reglas no siempre explícitas que tienden a establecer lógicas de relación (no exentas de conflicto) entre personas y grupos. Los principios de funcionamiento de los campos son asimilados por los individuos a través de procesos complejos de socialización que hacen de estos espacios estructuras estructuradas y estructurantes. Es así como los sujetos (cineastas, productores, actores, escritores y guionistas, distribuidores, exhibidores, publicistas, empresarios, espectadores, críticos, investigadores y todos aquellos asociados de una u otra forma al universo cinematográfico) quedan implicados en una red multidimensional de relaciones desniveladas y desiguales, produciendo formas reconocibles de interacción social y contribuyendo a estructurar y reestructurar permanentemente los sentidos y las dinámicas del mundo fílmico. Bourdieu confirma, entonces, que los ‘agentes tienen una captación activa del mundo’. Sin duda construyen su visión del mundo. Pero esta construcción se opera bajo coacciones estructurales” (Vizcarra, F. 2005)

Es en este sentido que el cine opera produciendo y reproduciendo representaciones sociales de la *discapacidad* porque a la vez que forma parte del campo de lo social alimenta su mirada y proyecta al respecto.

El cine pone en movimiento miradas ya miradas, en tanto representaciones y crea, además, una particularidad a partir de sus armas fundamentales como el montaje. Aquí es donde el efecto productor del cine adquiere toda su potencia; la de crear realidades en movimiento a partir de imágenes fijas.

“...las películas mismas, ellas no son el fruto del azar, sino por el contrario son resultado de una práctica de planificación, de control sobre el “lenguaje” cinematográfico, que en su aspecto más básico es un doble montaje de imagen y sonido. Si la cámara son los ojos de los espectadores, entonces los realizadores imprimen en ellos su visión, modelando planos para luego estructurar escenas, secuencias y la película completa. El producto final adquiere una forma narrativa, una sucesión de eventos audiovisuales cuyo ritmo aparece ante los ojos del espectador como un relato. En este proceso de producción audiovisual, se ponen en juego numerosos dispositivos visuales y sonoros, todos al servicio de una retórica que hace de lo verosímil la base de este arte de la persuasión.” (Gallardo, F. 2008)

Los filmes se convierten en productos que entran y recorren un circuito donde se convida ideología, situando a los espectadores en viajes inmediatos a través del tiempo-espacio al encuentro no sólo de momentos que reactualizan emociones o historias propias sino como potencias rememorativas inmediatas a los propios (impropios) marcos de pensamiento sobre la realidad. Se presenta, sin embargo, un proceso de mediación mecánico, un punto de vista de los realizadores que en sí mismo constituyen una elección; una recreación de ficciones que se encuadran y comunican de acuerdo a los elementos de la ideología dominante.

“El discurso fílmico es más que la historia narrada, es la formación y transformación del esquema psíquico. Sin embargo, el lector del cine no se percata conscientemente de la intrincada red ideológica, semántica y textual del discurso ideológico propuesto en el discurso fílmico y cuya función en último caso, es afianzar y proponer esquemas conductuales y conceptuales que algunas veces vinculados con el desarrollo del sujeto desde el punto de vista cognitivo, de la adaptación social, incluyendo la posibilidad de una readaptación de sus esquemas mentales para dar paso a informaciones que, en un momento histórico determinado, sólo pueden ser aceptados a través del supuesto de su imposibilidad en un mundo completamente recensado, analizado y luego resucitado artificialmente disfrazándolo de realidad, en un mundo de las simulación, de alucinación, de chantaje a lo real, de asesinato de toda forma simbólica y de su retrospectión histérica e histórica que se ha extendido a todas las sociedades” (Cruces, B. 2006)

La tensión entre lo que se muestra y lo que se espera ver puede sugerirnos varios puntos de análisis. De algún modo los realizadores de cine reúnen este enunciado y hacen una (pro)puesta; ponen de antemano es escena un conjunto de representaciones sociales que sintetizan su mirada y lo que supuestamente los espectadores verán a partir de sus miradas; reconociendo que en microscópicas diferencias lo que se verá es lo mismo para ambos.

En lo que nos compete, el remarcamiento de las naturales evidencias de *discapacidad* y sus consecuentes comportamientos operan desde el cine generando la posibilidad de depositar y reconstruir aquellas representaciones sociales, ahora en modo de espectador.

“El concepto de ‘objeto de atribución’ de Hume resulta fundamental para comprender los mecanismos a través de los cuales las pasiones detonadas buscan un ‘objeto’ al cual atribuirle los motivos de la pasión. Entonces, la ‘anomalía’ es un objeto perfecto para dotar de sentido,

explicación, dirección y justificación a aquello que desestabiliza la comprensión históricamente situada y socialmente producida de lo que se entiende por normalidad. Quizás estos planteamientos autoricen a colocar la importancia central de los dispositivos mediáticos –la televisión, principalmente, el cine, la radio, las revistas- no sólo en la propagación de las pasiones, sino espacialmente su trabajo en la administración de éstas. Todos estos dispositivos ingresan, excluyen, califican, tematizan distintos registros de habla que, juntamente con las imágenes, tratan de producir un pacto o contrato de verosimilitud que indicaría que, al ‘mirar todos juntos’, miramos lo mismo.” (Reguillo, C. 2006)

Mirar todos juntos y mirar lo mismo es precisamente el efecto de verdad que procede de la ideología de la normalidad y que ha encontrado en el cine su posibilidad de reproducción. Eso que se mira se supone real; la efectividad del arte cinematográfico genera estímulos que logran sentirnos “en la realidad”. De este modo, constantemente de lo que se trata es de hacer del conocimiento del otro *discapacitado* una realidad conocida. Y en este punto el cine también genera otros aspectos productores de representaciones cuando en su simulación acude a generar la posibilidad de ser como el otro, de ponernos en situación de captar la experiencia de la *discapacidad*. Este proceso puede llevarlo a cabo de varios modos, desde la explicación exhaustiva de sus características hasta mostrar “cómo ve un ciego o cómo escucha un sordo”. Ficciones de ficciones que tienen mayor potencia cuando aquellas historias rodadas suponen casos reales. Esto recupera las bases del cine y su objetivo de intentar asemejarse lo más posible a la realidad. Aún cuando reconozcamos nuevamente lo ficcional del cine, el efecto que en su desarrollo histórico ha logrado cimentar “confunde” a los espectadores en una trampa ideológica que expone la verosimilitud de aquello que sólo se presenta en imágenes en movimiento. Verosimilitud que es realidad pura, puramente accesible, puramente posible de reproducir, incuestionable. Las imágenes contienen en sí mismas la información de la verdad y esas imágenes parecieran ser más valiosas que otras. La posibilidad de ver en la pantalla una reproducción de la realidad es uno de los aspectos más valiosos para los espectadores y ha sido una constante desde la creación del cine y objeto de numerosos análisis de la sociología, psicología, antropología.

A modo de cierre

A lo largo del trabajo se ha sostenido que el cine se presenta como vehículo y medio para producir y reproducir imágenes estereotipadas de la *discapacidad* y se indagó en algunos mecanismos y/o procesos utilizados para la creación de imágenes de la discapacidad. Algunos de esos mecanismos residen en su capacidad de representación y reproducción de imágenes en movimiento, en las tramas argumentativas presentadas como manifestación de lo real, de

imaginarios, y -en definitiva- en su contribución en el proceso de ‘identificación’ de los espectadores de aquello que ‘se ve’.

El ‘cuerpo’ o los cuerpos ocupan un lugar central en el modo de construcción de la imagen de la discapacidad, que aparece como situada en *su* cuerpo, su propiedad individual, una imagen que devuelve una mirada biologicista localizada en lo inevitable de esa discapacidad. No obstante, y a pesar de la connotación monstruosa de muchas de las imágenes del cuerpo que muestra el cine, este parece interesarse en encontrar y transmitir aquellas razones que le devuelvan a los discapacitados su condición de humanos, de sujetos, de ciudadanos. Y son, justamente, los vínculos sociales que las familias, las instituciones y el Estado entablan con esos cuerpos los que permiten restituirles su condición de humanos. Esos vínculos, que el cine muestra a través de la fuerza de lo emotivo, no dejan de estar cruzados por mensajes que contienen elementos normalizadores, rehabilitadores, correctores de esos cuerpos ‘anormales’.

Localizadas en la película (film), las imágenes se tornan tanto un producto y un vehículo de transmisión (donde el centro está puesto en la mirada del que produce, narra, su búsqueda de un ‘algo’ en los espectadores) como un dispositivo configurado por la ideología de la normalidad.

En estos films, entonces, la ‘discapacidad’ se construye clasificando y circunscribiendo ‘otros’ a partir de características que aparecen como naturales y evidentes y en cuya base se encuentra la ideología de la ‘normalidad’. Categoría construida dentro de un sistema de clasificación y producción de sujetos, donde el parámetro de una ‘normalidad única’ en que se basan las clasificaciones es ‘inventado’ en el marco de relaciones de asimetría y desigualdad entre quienes ejercen el poder de clasificar y quienes son clasificados, entre un nosotros y un otros. El hecho de que las distintas teorías de la discapacidad la homologuen al déficit, constituye un rasgo particular del trabajo ideológico de la ideología de la normalidad (Rosato y Angelino, 2009) que está en la base de la producción de discapacidad en tanto una normativa social. No obstante, los significados construidos en torno a la discapacidad son fruto de disputas y/o consensos, y constituyen, en este sentido, una invención o ficción y no algo dado, estático y ‘natural’.

Bibliografía

- ALMEIDA, M; ANGELINO, C.; PRIOLO, M.; SÁNCHEZ, C. (2009) “*Alteridad y discapacidad: las disputas por los significados*”. En: Rosato, A.; Angelino, M. “*Discapacidad e ideología de la normalidad. Desnaturalizar el déficit*”. Buenos Aires, Noveduc.
- ANGELINO, M. (2009) “*Ideología e ideología de la normalidad*” En: Rosato, A.; Angelino, M. “*Discapacidad e ideología de la normalidad. Desnaturalizar el déficit*”. Buenos Aires, Noveduc.

- ARDÈVOL, E. 1998 *Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC. Calvo, L. Perspectivas de la antropología visual. Madrid.
- BALAZS, Bela. 1957 *“El Film: evolución y esencia de un arte nuevo”*. Buenos Aires, Ediciones Losange.
- BARTHES, R. (2005) *“La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía”*. Paidós, Buenos Aires.
- BARTON, L (Compilador) 1998. *“Discapacidad y sociedad”*. Morata – Fundación Pandeia. Madrid.
- BAZIN, A. 2001. *¿Qué es el cine?*, España.
- BELTING, HANS. 2007. *“Antropología de la imagen”*. Edit. Katz, Madrid.
- BERGER, P; LUCKMANN, T. 1968. *“La construcción social de la realidad”* Amorrortu Editores, Buenos Aires, Decimoctava reimpresión, 2003
- BOIVIN, M.; A. ROSATO Y V. ARRIBAS (2004) *“Constructores de otredad”* Antropofagia, Buenos Aires.
- BUTLER, J. (2002). *“Cuerpos que importan”*. Serie género y cultura. Bs.As Ed .Paidos.
- CANGUILHEM, G. 1966 *“Lo normal y lo patológico”* Bs. As Siglo Veintiuno editores Argentina.
- CARLI, S. 2006 *Ver este tiempo. Las formas de lo real*. En: Dussel, I; Gutiérrez, D (comp.) *Educación la mirada. Políticas y Pedagogía de la imagen*. Manantial, FLACSO, OSDE. Buenos Aires, 2006.
- CRUCES, B. 2006. *“El filme como texto y contexto: la hiperrealidad”*. Revista Universitaria de Investigación y Diálogo Académico, Vol. 2, nº 1. Venezuela. En: www.conhisremi.iuttol.edu.ve
- DUSSEL, I; GUTIÉRREZ, D (comp.) (2006) *Introducción. Educación la mirada. Políticas y Pedagogía de la imagen*. Manantial, FLACSO, OSDE. Buenos Aires,
- GALLARDO, F. ELEMENTOS 2008. *Para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile*. Volumen 40 Número Especial, Chungara, Revista de Antropología Chilena
- GÓMEZ TARÍN, F. *“El cine como (re)productor de imaginarios: la doble trama de representación e imposición de un modelo genérico.”* Valencia, España. En:
- JODELET, D. 1986 *“La representación social: fenómeno, concepto y teoría”*. En: Moscovici, S. *“Psicología Social, II. Pensamiento y vida social”*. Buenos Aires, Paidós.
- KIPEN, E.; LIPSCHITZ, A. 2009 *“Demasiado cuerpo”* En: Rosato, A.; Angelino, M. *“Discapacidad e ideología de la normalidad. Desnaturalizar el déficit”*. Buenos Aires, Noveduc.
- LARROSA J. Y SKLIAR C. 2001. *“Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia”*. Laertes. Barcelona
- LE BRETON, D. 2002. *“Antropología del cuerpo y modernidad”*. Bs.As. Nueva Visión
- MALOSSETTI, L. 2006 *Algunas reflexiones sobre el lugar de las imágenes en el ámbito escolar*. En: Dussel, I; Gutiérrez, D (comp.) *Educación la mirada. Políticas y Pedagogía de la imagen*. Manantial, FLACSO, OSDE. Buenos Aires, 2006.
- NAJMANOVICH, D *“Del Cuerpo-Máquina al Cuerpo Entramado.”* paper.smd
- NORDEN, M. 1998. *“El cine del aislamiento”*. España
- ROSATO, A. – ANGELINO, A (coord.) 2009. *“Discapacidad e ideología de la normalidad. Desnaturalizar el déficit”*. Noveduc, Buenos Aires.
- SKLIAR, C. 2002. *¿Y si el otro no estuviera ahí? Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia*. Buenos Aires. Miño y Dávila.
- VEIGA NETO, A. 2001. *“Incluir para excluir”*. En: Larrosa Jorge y Skliar Carlos, *“Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia”*. LAERTES. España.
- www.terra.es/personal2/insularia/modelgen.PDF