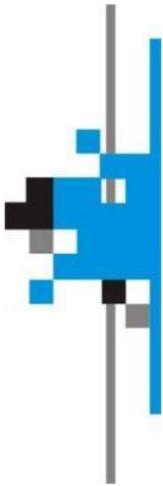

ARTÍCULO

Bianca De Marchi Moyano

QUISIERA SER CHOFERCITO DEL CARRO DE ESA SEÑORA. REPRESENTACIONES AUDIOVISUALES DE LA MOVILIDAD

Revista Transporte y Territorio N° 6, Universidad de Buenos Aires, 2012.



Revista Transporte y Territorio

ISSN 1852-7175

www.rtt.filo.uba.ar

Programa Transporte y Territorio

Instituto de Geografía

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires



Cómo citar este artículo:

DE MARCHI MOYANO, Bianca. 2012. Quisiera ser chofercito del carro de esa señora. Representaciones audiovisuales de la movilidad. *Revista Transporte y Territorio N° 6, Universidad de Buenos Aires*. pp. 106 a 127. <<http://www.rtt.filo.uba.ar/RTT00606106.pdf>>

*Recibido: 28 de febrero de 2012
Aceptado: 22 de mayo de 2012*



Quisiera ser chofercito del carro de esa señora. Representaciones audiovisuales de la movilidad

Bianca De Marchi Moyano¹

RESUMEN

El artículo muestra el análisis de tres videoclips producidos en la región valluna de Cochabamba (Bolivia) y relacionados con un actor clave de sus caminos: "el chofer". Su interpretación se sostiene en la aplicación de una grilla creada para el análisis textual de productos audiovisuales, donde se incorporan elementos de lectura del paisaje y de la movilidad. La lectura sistemática de los tres videos permite abordar duplas discursivas (rural/urbano, mujer/hombre, quietud/movilidad) y a través de su discusión comprender la dimensión paisajística de los videoclips como representaciones territoriales. Así, se desarrolla la hipótesis de que el análisis de la producción audiovisual local es capaz de dar cuenta de la movilidad, de contextualizarla social y territorialmente, desde sus actores sociales y desde sus relaciones en y con el espacio.

ABSTRACT

The paper shows the analysis of three videos produced in the valley region of Cochabamba (Bolivia) and related to a key player in its ways, "the driver". Its interpretation is supported in the implementation of a grid created for the textual analysis of audiovisual products, which incorporates elements of landscape reading and mobility. The systematic reading of the three videos can address discursive pairs (rural / urban, male / female, quiet / mobility) and through discussion it is possible to understand the landscape dimension of video clips and territorial representation. Thus, we developed the hypothesis that analysis of local audiovisual production can account for the mobility, socially and territorially contextualized from its social actors and from social relationships in the space and with the space.

Palabras Claves: Representación de la movilidad; Análisis textual audiovisual; Paisaje; Choferes; Región andina de Cochabamba.

Palavras-chave: Representação de mobilidade; Análise textual audiovisual; Paisagem; Motoristas; Região andina de Cochabamba.

Keywords: Representation of mobility; Textual audiovisual analysis; Landscape; Drivers; Andean region of Cochabamba.

1. INTRODUCCIÓN

Los análisis sobre la movilidad desde la academia han partido generalmente del dominio disciplinario de la ingeniería de la circulación y de otras ramas técnicas afines que han comprendido su dinámica a partir de la fluidificación, la medición y el control de los flujos entre dos puntos geográficos más o menos separados, apostando por la velocidad y la eficiencia de la comunicación (Montulet et Kaufman, 2004). Una de las consecuencias de ese dominio disciplinario es un discurso social que asume como lógico - y a veces indispensable - que las representaciones científicas de la movilidad pasen por la cartografía, homogénea y geométrica:

"...la cartografía homogeneiza el espacio en función de su escala. Transforma las rutas prácticas en espacios geomáticos, los espacios discontinuos en espacios continuos, los conjuntos de lugares sin

¹ Seminario URBA12, Universidad Católica de Lovaina, Bélgica y Programa integral de Rehabilitación Áreas Históricas Cochabamba, Universidad Mayor de San Simón, Bolivia – biancadmm@yahoo.es



unidad en conjuntos homogéneos. La cartografía cosifica los itinerarios espaciales y las narrativas de la historia² (Montulet, 1998:35).

El empobrecimiento que ha supuesto la hegemonía de ese tipo de análisis y representaciones, en términos sociales y políticos, ha sido ya analizado por autores como Kaufman y Montulet (2004)³. Ambos autores, a través de sus estudios, no sólo muestran la diversidad y el espesor de las construcciones espaciotemporales desde y en la movilidad, sino además su relación con las “trayectorias sociales” de los individuos dentro de los sistemas socioculturales contemporáneos, en los cuales la potencialidad y capacidad de transportarse - la motilidad - puede ser considerada como una fuente de desigualdad y de acumulación de capital.

Junto a esa crítica, se plantea un reto importante: incorporar formas –alternativas a la cartografía técnica– como representación de la movilidad. Este desafío supone recuperar la riqueza cualitativa y sociocultural del fenómeno, pero también generar representaciones que faciliten la proyección de transformaciones socioespaciales, en el territorio y en la movilidad, en función a una lectura crítica de los requerimientos y los procesos de cambio de las sociedades.

Una tendencia que se ha ocupado desde otra perspectiva de representar el territorio es la teoría de paisaje. Si bien en esa rama existen diferentes aproximaciones, desde las más técnicas/objetivas hasta las más estéticas/subjetivas, es posible tomar como sustento de algunas de ellas la recuperación del “punto de vista”, de la “mirada” sobre el espacio percibido socialmente (Bertrand, 1995).

El origen de la palabra “paisaje” tiene como precedente la incorporación de la naturaleza, de las vistas panorámicas y de la ruralidad en los cuadros y en la pintura renacentista occidental, que lleva al “país” a convertirse en “paisaje” (Roger, 1995). Esa perspectiva, más allá de su énfasis estético, nos permite comprender al paisaje como una posibilidad de valoración de la experiencia humana y horizontal frente al espacio.

Pero además, esa “mirada” tiene que ver con la selección y la organización de los elementos visibles para producir un sentido y una valoración colectiva, a través de la intervención de dispositivos técnicos, tal es el caso de la pintura y de la fotografía. Por eso, la producción de un paisaje ha sido generalmente abordada “...como un proceso tripolar dentro del cual intervienen un observador, un mecanismo de recepción y un objeto” (Bertrand, 1995:106).

En principio, es posible asumir que la mediación técnica generaba una distancia entre el “país” transitado por sus habitantes y el pintor o fotógrafo quien –a través de la composición y del encuadre– construía el paisaje (Cueca, 1995). Sin embargo, la aparición de la tecnología audiovisual, la accesibilidad de los medios técnicos y su vigencia contemporánea como lenguaje social, permiten abrir nuevos escenarios de trabajo con el paisaje como representación territorial (Bertrand, 1995:106). En ese contexto, la incorporación de la movilidad como génesis de la construcción espaciotemporal y su representación se hacen relevantes.

² Traducción propia del texto original en francés. Varios de los documentos acá citados (cuya bibliografía original es francófona) han sido manejados con este mismo criterio, a fin de facilitar la lectura continua en español del texto.

³ Asimismo, diversas líneas de pensamiento de las ciencias sociales han profundizado el análisis de las migraciones y de la movilización de poblaciones, que establecen dinámicas territoriales específicas y de nomadismos contemporáneos continuos, como lo planteó Alain Tarrus al acuñar el término “territorio circulatorio” (1989). Sin embargo, la dificultad del diálogo interdisciplinario efectivo entre las ramas técnicas y las sociales al momento de abordar problemáticas territoriales, pocas veces ha permitido incorporar y/o cuestionar las formas de comprensión e intervención técnica sobre la movilidad y su representación cartográfica dominante.



De hecho, en Sudamérica se cuenta con experiencias que asumen retos de esa naturaleza y que proponen a la fotografía o al audiovisual como medios idóneos para leer el espacio y comprender su transformación y proyección⁴. Pero además, la experiencia de los usuarios de las vías y de los medios de transporte forman parte del consumo de mensajes audiovisuales en la mayor parte de las sociedades contemporáneas, tal es el caso de la población de la región andina de Cochabamba⁵.

El audiovisual, desde las primeras construcciones cinematográficas, ha tenido como característica central su capacidad de producir una sensación de “movimiento”, aspecto cuyo análisis ha sido ampliamente profundizado por los teóricos del cine:

“...reaccionamos frente a esta imagen plana como si lo que viéramos fuera – de hecho– una porción de espacio en tres dimensiones, análoga al espacio real dentro del que vivimos. Pese a sus limitaciones (presencia del cuadro, ausencia de la tercera dimensión, carácter artificial o ausencia del color, etc.) esta analogía es vivida fuertemente y entraña una ‘impresión de realidad’ específica del cine, que se manifiesta principalmente dentro de la ilusión de movimiento.” (Aumont et. al., 1983:12).

Esa particularidad común a todos los documentos audiovisuales, ha permitido comprenderlos como testimonios claves para el análisis de las sociedades. Así por ejemplo, ya a fines de la década del 70, Pierre Sorlin planteó que “[l]as imágenes de una película contienen eso que es ‘visible’ para sus contemporáneos o eso que, hasta ese momento, era ‘invisible’, y se hace visible” (1977:72). Asimismo, la antropología desde diferentes vertientes se ha propuesto el trabajo con materiales audiovisuales, tanto producidos por los grupos estudiados como por los y las investigadores/as en el proceso de estudio (Relieu, 1999 y – para tomar un caso sudamericano- Corzo, 2007), considerándolos fuentes clave de análisis sociocultural.

Esas posiciones y experiencias teórico-metodológicas justifican iniciar el abordaje de una pregunta clave de trabajo “¿Cuáles son las representaciones y los discursos construidos sobre los operadores del camino y sobre su movilidad?” (comprendiéndolos como actores que gestionan redes territoriales –desde diferentes niveles e intereses⁶- y que por tanto generan estrategias de dominio que intervienen en la configuración del territorio y de la movilidad). Si la producción audiovisual es un soporte de tales representaciones, tanto por su capacidad por portar discursos visibles en un momento histórico como por su posibilidad de incorporar la movilidad y el paisaje, su abordaje metodológico se plantea como un paso relevante para su interpretación académica.

Así, el presente artículo busca poner en marcha un análisis sobre tres productos audiovisuales, tres videoclips de música “popular”⁷, que se han creado y distribuido desde la región andina de Cochabamba y que hacen de su temática central a “los choferes”. Su estudio se ha considerado relevante por dos motivos. El primero porque los choferes –

⁴ La relatoría de Walter Cenci de la propuesta: “Por la memoria visual de la ciudad. Reconstrucciones multimedia de la transformación urbana” de Graciela Raponi y Alberto Boselli presentada en el “Seminario de crítica” del IIAE (2004), o las ideas expuestas por Ana María Palacio Molina en “Paisaje en espacio, paisaje en tiempo, paisaje en movimiento...” (2011), son una muestra de este tipo de iniciativas para el subcontinente sudamericano.

⁵ El Departamento de Cochabamba tiene una extensión de 55.631 km² y una población de 1,110.205 habitantes (de acuerdo a los datos del último censo nacional del 2001). Su geografía va desde picos y altiplanicies sobre los 4000 m.s.n.m., hasta llanuras amazónicas de menos de 100 m.s.n.m. Precisamente esa característica de zona de transición geográfica, entre las alturas andinas y la región tropical, además de la vocación cerealera de sus valles, dieron origen al desarrollo del área metropolitana de Cochabamba, la tercera en importancia del país, que concentra un total de 752.613 habitantes urbanos, distribuidos en 5 municipios (Blanes, 2010:29).

⁶ Dupuy (1991:113) propone una clasificación de tres niveles de operadores de las redes técnicas territoriales, a partir de sus posibilidades de obtener control y beneficios en favor de sus intereses.

⁷ Las direcciones web revisadas el año 2011 de los tres videoclips son: Grupo Arawi, tema “Chofercito”: <http://www.youtube.com/watch?v=7Wkd9aGvarc&feature=related>, E.Pacheco, tema: “Chofer adultero”: <http://www.youtube.com/watch?v=yfDlw-MCALY&feature=related> y El Katamañaso y el Gallo, tema “Soy chofer”: <http://www.youtube.com/watch?v=9o2aXNFX2Zs>



particularmente en Cochabamba– pueden considerarse como actores que controlan y gestionan parte de las redes comerciales más importantes de la región, dominando la movilidad y sus intercambios (De Marchi, 2010), por lo que los discursos y las representaciones que giran en torno a ellos son pautas relevantes para comprender la dinámica socioespacial cochabambina. El segundo motivo se refiere a que la producción de estos videoclips responde a una lógica comercial y –por lo tanto– ratificadora de elementos audiovisuales empáticos y de “fácil” consumo (como se mostrará al analizar su posicionamiento contextual en el título 3), lo que permite asumir que su valor como parte del régimen discursivo dominante en la región y en sus actores es significativo.

En ese marco y con los precedentes conceptuales que se han citado, se plantea como hipótesis de trabajo que *el análisis de la producción audiovisual local es capaz de dar cuenta de la movilidad, de contextualizarla social y territorialmente, desde sus actores sociales y desde sus relaciones en y con el espacio*. El texto se desarrolla principalmente como una exploración metodológica, que no construye un andamiaje teórico cerrado⁸, sino que trata de alimentarse de múltiples tendencias disciplinarias y de una adaptación de sus herramientas para alimentar la apertura de nuevos espacios de discusión y trabajo.

2. LA APUESTA METODOLÓGICA

El análisis de los tres videoclips se ha desarrollado a partir de un análisis “textual”. Por eso se ha puesto el acento sobre la forma y la metodología de realización del producto audiovisual como conjunto de señales que producen sentidos. Los clips han sido observados con una mirada minuciosa, aplicando: “...ir y volver, la cámara lenta, la imagen congelada, en resumen una estrategia de visualización radicalmente diferente a la proyección continua” (Aumont et. al., 1983:153) pero que permite observar en detalle los elementos que normalmente son comprendidos en su conjunto y en la interacción dinámica del mensaje con su interpretador, decodificando su discurso.

Esta metodología ha implicado descomponer la multiplicidad de códigos⁹ que hacen al “texto” de cada producto audiovisual y poner atención en los aspectos paisajísticos y de movilidad que interesan al estudio. Así se ha construido una grilla que facilita la descripción de los códigos específicos del lenguaje fílmico (movimientos de cámara y tipo de empalmes), la composición del encuadre y de los planos, los textos lingüísticos (cantados y escritos) y la música instrumental de cada uno de los videoclips. Su estructura se muestra en la tabla 1 y un ejemplo de su aplicación se incluye en el anexo.

La grilla desarrolla cuatro sectores diferentes. El primero tiene que ver con los elementos de composición básica del audiovisual: las tomas, anotando su duración y estableciendo su continuidad en el texto global. El segundo sector está dedicado a los códigos visuales y audiovisuales y, en ese sentido, ha sido el que más ha concentrado al análisis desarrollado. En este segundo sector, se han tomado en cuenta cuatro columnas: la primera descriptiva, dedicada a los movimientos de cámara y al tipo de planos, y la cuarta destinada a la exposición de los encuadres en imagen estática (fotografía).

Las columnas segunda y tercera están dedicadas a una interpretación específica para el estudio. Así se responde a dos preguntas, por un lado: *¿cuál es la relación entre los sujetos que protagonizan el video y los objetos vinculados a la movilidad (el camino, el camión, el auto, etc.)?*; y por otro lado, *¿cuál es el rol del paisaje dentro del mensaje audiovisual*

⁸ De hecho, la base conceptual mostrada corre el riesgo de cierto “eclecticismo”, pero se “edita” con una relativa coherencia en la medida que permite enfrentar metodológicamente un desafío innovador.

⁹ El “...código sirve para designar un sistema de correspondencias y de diferencias [...] El código es un campo asociativo construido por el analista” (Aumont, 1983:139-140).



(*percepción de la geografía, de la infraestructura y los equipamientos, etc.*)? El tipo de análisis pone énfasis en la forma en que se ha construido el producto audiovisual y por lo tanto no alcanza a analizar cuál es su posible consumo. Sin embargo, toda edición fílmica (como todo conjunto de códigos que generan comunicación) implica ya en su edición la suposición de su receptor. Por eso, se ha tratado de denotar la posición de la mirada de los sujetos en la escena y la configuración del encuadre como “punto de vista” exterior, como señal de la perspectiva que el director del video otorga a su espectador hipotético¹⁰.

Tabla 1. Estructura base de la grilla de análisis textual de videoclips

Nº t	Min. seg.	Planos/mov. cámara/acción	Relación objetos/sujetos/ espectador	Escenografía, profundidad y fondo	Encuadres	Texto escrito	Sonido	Líneas sintagmáticas	Relevancia paisajística
Sector 1: descomposición de tomas y continuidad									
			Sector 2: descomposición de códigos fílmicos						
						Sector 3: descomposición de códigos sonoros y literales			
								Sector 4; valoración del mensaje y de los elementos clave de paisaje	

Fuente: Elaboración propia

El tercer sector de la grilla se refiere a los códigos literales y musicales. La primera columna señala los textos escritos que aparecen en el encuadre y que en general tienen un rol de “firma” o de “marca” de la productora que ha realizado el audiovisual. En la siguiente columna se ha descrito la música instrumental y se ha transcrito la letra de las canciones, atribuidas al intérprete musical que protagoniza el video. Así, ambas columnas permiten comprender dos niveles de enunciación del texto audiovisual: el grupo musical (el “yo” que enuncia dentro del video) y el director/productor del audiovisual (como enunciador fuera del encuadre).

Finalmente, se ha creado un cuarto sector, dedicado a la lectura horizontal de las tomas empalmadas y a la valoración de los contenidos producidos. Así en la primera columna se las clasifica por líneas sintagmáticas (Metz en Amigo, 2001), es decir, por tener un conjunto de códigos que logran crear un universo relativamente coherente y con cierta unidad de sentido, particulares e independientes y que componen cada audiovisual. Cada una de esas líneas permite establecer unidades básicas de análisis, en la medida en que muestran elementos discursivos visuales distinguibles, a partir de la creación de una coherencia particular y de la contextualización de los elementos paisajísticos.

La última columna ha establecido una clasificación de 1 a 3, a partir de la capacidad expresiva de las tomas y de los planos de mostrar la relación entre los sujetos, el espacio y los objetos de la movilidad en el encuadre, asignando 1 a los elementos más expresivos y 3 a los menos relevantes. Esto permite analizar específicamente la fotografía propuesta por el director valorando la utilización de objetos de la movilidad y el paisaje dentro de las líneas sintagmáticas propuestas.

De esa manera, se ha logrado una lectura sistemática de los tres videoclips, desde una descomposición rigurosa pero además permitiendo la selección de los elementos más relevantes (en sí mismos) en términos de movilidad y de análisis paisajístico.

¹⁰ Es decir, se ha tratado de poner en evidencia el límite complejo entre fuera y dentro del encuadre: “Podemos considerar al interlocutor como un socio que un texto que el texto encuentra en sus bordes, [...] como una silueta que la película dibuja al interior de sus propios límites, sobre la página, sobre el lienzo o sobre la pantalla” (Cassetti, 1990:26).



3. APUNTES REFERENCIALES DEL CONTEXTO DE LOS VIDEOCLIPS

Antes de iniciar cualquier trabajo de lectura de los textos audiovisuales, es indispensable posicionar el tipo de producto sobre el que se está trabajando dentro de un género específico, ya que se trata de un ejercicio que facilita identificar su discurso y su interpretación dentro de las expectativas y las convenciones sociales de su producción, intercambio y consumo. Cabe aclarar que el análisis propuesto se concentra en la producción audiovisual. El consumo y la distribución se toman en cuenta sólo para “contextualizar” el tipo de discurso generado, pero su comprensión –sistemática y específica- excede las intenciones del presente artículo.

En ese sentido, es posible mencionar que el videoclip es originalmente un género televisivo¹¹ y de carácter comercial que “...no busca otra cosa que la certeza de la sensibilidad del cantor o del grupo” (Amigo, 2001:13). Así, la función de la música y la lírica de la canción, generalmente provocan que la enunciación esté realizada desde un “Yo-Lírico”, como sostiene Bernardo Amigo:

“...La secuencialidad de la imagen funciona, en el clip, como una ilustración de la canción pero no por la vía de la representación icónica directa de los contenidos verbales, sino por el camino de la representación del contenido sensible de las palabras de la canción. [Por eso el sujeto de enunciación]...no es `teórico` sino un sujeto `lírico`”. (188-190).

En ese marco, las características del género cuentan con una serie de especificidades que se pueden resumir en dos principales puntos:

- El videoclip va a tratar de establecer una identidad distinguible y publicitaria del grupo o del autor musical. Así, tiende a establecer códigos y señales reconocibles y aprehensibles por el público, como potencial consumidor, a fin de facilitar la comercialización del producto musical (Amigo, 2001:27).
- Se trata de un género en el que se permiten licencias y juegos de sentido mucho más flexibles que otros ligados a la ficción o a la información. Así por ejemplo, la mirada hacia la cámara, como una interpelación hacia la complicidad del espectador hipotético fuera del encuadre (Cassetti 1990:40-43) es utilizada con frecuencia como sistema de relación y de expresión hacia el público potencial.

Frente a dichas características genéricas del videoclip, se deben señalar las particularidades de los tres productos que ocupan este artículo, ya que ellos bien podrían pertenecer en un “subgénero”, relacionado efectivamente con las características del consumo “local” de música en los valles de Cochabamba. Pero también su particularidad deviene del canal por el cual se ha accedido a ellos: la internet. El siguiente punteo muestra brevemente esos aspectos:

- Como se mencionó, Amigo (2001) sostiene que la enunciación dentro del videoclip tiene su origen en el “Yo Lírico”, que permite al grupo o al músico expresar un mensaje subjetivo y particular, pero socialmente aceptado e intercambiado. Sin embargo, en el caso de los tres videos analizados, la literatura de las canciones implica una alusión menos ligada a la subjetividad de “un sujeto” y más bien se vincula a la “tradicción” de coplas criollas y populares. De esa manera, los textos, la puesta en escena y las actuaciones ponen en evidencia una serie de códigos locales, específicos de la región andina y de sus procesos de mestizaje, desde una perspectiva caricaturesca y lúdica, que juega con los estereotipos y con las relaciones cotidianas de los actores sociales.

¹¹ Como menciona Amigo, los géneros son: “...configuraciones textuales características que se construyen a partir del proceso de serialización de la producción televisiva y de la ritualización de la comunicación mediática...” (2001:47).



- La libertad característica del videoclip para la creación de universos altamente imaginativos es relativamente limitada en el caso de los tres videos, puesto que los escenarios en los que se ruedan los productos analizados no son “montados” y corresponden a lugares y objetos que efectivamente existen y se usan, más allá de la filmación (a lo que colabora el presupuesto poco elevado de su producción). Entonces, los elementos filmados (denominados profílmicos) producen lo que se conoce como “efecto real”¹² y en consecuencia permiten una particular relación de identidad territorial local y con el espacio representado.
- Si bien el videoclip tiene un origen televisivo, los tres productos han sido obtenidos y visualizados en el sitio web “youtube”. Eso va a dotar a los productos de una dinámica contextual específica¹³.

Ese contexto genérico para los tres productos audiovisuales, permite emplazar el análisis textual desarrollado y las interpretaciones de los audiovisuales citados como representaciones relevantes, como testimonios de una dinámica socioterritorial y discursiva compleja. Así, efectivamente se trata de sentidos que –como en todo mensaje– son construidos socialmente con una multiplicidad de códigos y que implican el valor de documentar aquello que puede ser visto y comprendido en un contexto social e histórico específico. No se registra la “realidad” de los choferes en la región andina de Cochabamba, sino una versión escrita, coherente y vendible, que nos remite a ella.

4. EL TEXTO DE LOS VIDEOS

Los tres documentos con los que se va a trabajar cuentan con particularidades importantes y diversas en su mensaje, que vale la pena describir y especificar:

4.1. Chofercito

El primer videoclip se desarrolla sobre la música de un huayño peruano interpretado por el grupo Arawi, conjunto folklórico de importante trayectoria en Cochabamba. A ese emisor colectivo se suma la realización de “Video Movil [sic] Edgar Terrazas”, “JC producciones” y “DJ Lito”, a partir de las marcas escritas que aparecen tanto al inicio, como a lo largo del video. La música está desarrollada con un despliegue de instrumentos de cuerda (charango, guitarra y mandolina) y vientos (quenas). El canto, a dos voces, se intercala con frases

¹² Para aclarar la noción de “efecto real”, B. Amigo menciona: “La analogía entre los elementos profílmicos y los elementos de la realidad es la que Christian Metz (1972) y posteriormente Dominique Château (1986; 1997) llaman ‘efecto real’ por oposición al ‘efecto de realidad’ o ‘veracidad’. Estas nociones designan los aspectos de la película que buscan, más que connotar el contenido como real, significar de manera connotativa lo real en sí mismo. Así, mientras el ‘efecto real’ se apoya sobre la analogía icónica que existe entre nuestro mundo y su representación mediático-audiovisual, el ‘efecto de realidad’ es la mimesis relacional y cualitativa entre los elementos que se configuran en la ficción audiovisual” (2001:110).

¹³ Sobre el tema, tres aspectos pueden ser señalados: 1) Junto con la enunciación colectiva del director/productor y del grupo musical, se articula la acción de otro enunciador, aquel que “carga” en el internet el producto a partir de su recuperación de un soporte previo (DVD, CD, VHS, etc.) para compartirlo en red desde su “cuenta” personal. 2) La exhibición del producto obtiene un impulso interactivo a favor de los usuarios del sitio web, que buscan y observan el videoclip, ya que pueden retroceder, parar y adelantar la visualización “libremente”, pueden opinar y calificar registrando sus aportes, como parte de un “textiel” web (término diferente a “hipertexto” ya que no sólo los lectores actualizan sus “...elecciones dentro de un dispositivo de significaciones diferentes de un monitor a otro, de un lector a otro” sino que se trata de una reescritura, a partir del acceso a los mensajes desde cada sujeto frente a la pantalla (Jeannert, Le Marec y Souchier, 2003)). Así su lectura “supone objetos portadores de signos, captados por intérpretes y no simplemente instrumentos dotados de un marco operativo y aplicación” (Davallon, 2003:34). 3) Los tres clips, si bien contienen una estética aparentemente local, pueden exhibirse y comentarse desde cualquier ordenador de la red global, dotando a la “espectacularización” del mensaje de una dinámica de desterritorialización y reterritorialización particular, reflejada en los comentarios de migrantes bolivianos y latinoamericanos sobre el sitio donde se exhiben los videos, con opiniones de nostalgia, aprecio, pero también burla.



instrumentales, donde se registran también onomatopeyas o con exclamaciones que llaman a la fiesta y aluden dedicatorias.

El video muestra dos líneas sintagmáticas desarrolladas a lo largo de 72 tomas y 4,09 minutos. La primera línea muestra a uno de los músicos (el que interpreta la mandolina) representando el rol de un chofer de un camión Volvo. El video inicia con este personaje manejando el camión y posteriormente, en la toma 3, se une a él un personaje femenino. Se trata de una mujer joven, vestida de “cholata”, con el sombrero tradicional del valle de Cochabamba (cuyo uso actual es más bien escaso en la región). Esta línea sintagmática va a mostrar al chofer paseando por una feria de pueblo en el valle de Cochabamba, asistiendo con la pareja a los puestos de venta y tomando chicha. También se muestran escenas dentro del camión, fuera de él y sobre el camino, donde el coqueteo y las miradas se cruzan principalmente entre ambos personajes. La segunda línea sintagmática muestra a los músicos interpretando sus instrumentos y cantando, en pareja o individualmente. Sin embargo, esta línea cuenta con un grupo de tomas en contraluz, donde los músicos son mostrados como siluetas y el encuadre se cubre con filtros azules, violetas y amarillos. Ellas expresan un tipo de secuencia “onírica”, donde ninguna alusión icónica al territorio puede percibirse. Las demás tomas, aun cuando tengan filtros sepia se sitúan sobre el fondo de un camino y de las pendientes en las serranías del valle. En la segunda línea sintagmática no existen momentos de mirada de los personajes hacia la cámara; en cambio en la primera, las miradas a la cámara se relacionan con momentos en que los personajes (la mujer o el hombre) aluden a la cámara, en juegos de plano y contra-plano, permitiendo que el espectador se sitúe como el interlocutor aludido en la escena.

Recuadro 1. Chofercito

(Huayño tradicional peruano)

Quisiera ser chofercito
Del carro de esa señora
Porque el motor está bueno
Corre a 500 por hora

No hay otra cosa más linda
Ser chofercito y soltero
Chiquillas, viudas, casadas
Todas me dicen te quiero

De mi amor te olvidarás,
de mi cariño te olvidarás
Pero sí, puedo jurar
Lo que hicimos, eso jamás.

4.2. Soy Chofer

El segundo clip está realizado sobre una cueca, interpretada por el dúo “El Katamanaso y el Gallo” y de autoría de Juan Carlos Iraizos. Cuenta con 41 tomas y una duración de 2,25 minutos, producidas por “Fluido Producciones” y “Buho Digital”, según los textos escritos en el audiovisual que señalan a los enunciadores de la realización. Los dos músicos, con acordeón y guitarra, son acompañados por un fondo de instrumentos electrónicos que no se ven en escena a lo largo del video, pese a que el desarrollo instrumental sin canto ocupa gran parte de la banda sonora. El video inicia con palabras de los dos músicos que dedican la cueca a “los amigos del volante”. La música comienza con un despliegue de percusión digital, punteo de dos guitarras y con la melodía llevada adelante por el acordeón. La primera parte cantada por el guitarrista es la quimba, seguida por una frase instrumental (zapateo). En la pausa, entre las dos coplas de la cueca, uno de los músicos dice un “aro”, es decir un juego de palabras cómico, usual de la interpretación de las cuecas bolivianas y que alude a elementos mecánicos (rodamiento). La segunda parte de la canción es cantada, repite dos veces la segunda copla cambiando la letra de la quimba y acompañando el zapateo con: “lara lara”.

Recuadro 2. Soy Chofer

(Cueca de Juan Carlos Iraizos)

Cada día en el volante
El sol fuerte y muy radiante
Y mi renta está faltando Ni un
pasajero está parando.

Ay, no sé qué hacer con esta vida
Esclavo de mi destino
Esclavo de mi destino.

Este micro y mi mujer Me
explotan demasiado
Ya creen que soy un esclavo
Yo sólo soy un chofer.



Figura 1. Videoclip “Soy Chofer” en el sitio web www.youtube.com



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=yfDIw-MCALY&feature=related>

El audiovisual, en las imágenes, muestra tres líneas sintagmáticas principales. La primera corresponde a los músicos interpretando sus instrumentos en diferentes escenarios, ya sea solos, sentados frente a una mesa, en el fondo de una construcción de un edificio de dos o tres plantas, en un canchón rodeado de árboles (toma 11) o en una fiesta donde un grupo de hombres adultos toman y brindan con cerveza. La segunda línea sintagmática está compuesta por una serie de imágenes que pintan, con objetos y situaciones de movilidad, la música y su ritmo (micro-buses estacionados o en movimiento, una carretera recorrida - en las tomas en las tomas 10 y 32 -, un hombre cambiando una rueda - en la toma 31-). La última línea, muestra a ambos músicos en una situación de usuarios de un bus de transporte público (micro), haciendo parar el auto en una calle y subiendo en él (tomas 6, 7 8 y 39). Es interesante notar que los músicos y los personajes en la mayoría de las tomas no miran hacia la cámara.

4.3. Chofer adultero

El último video muestra una realización más simple, de tomas largas (en general de más de 8 segundos). Así está compuesto por 19 tomas distribuidas en 2,29 segundos. Su base musical es un huayño valluno de Esteban Pacheco, cantado inicialmente en español y posteriormente en quechua. La enunciación se comparte con la realización audiovisual de “Producciones Roby” y “Video producciones JF”. El canto ocupa la mayor parte del documento, interpretado por el charanguista. La música es exclusivamente de cuerdas; así junto al

Recuadro 3. Chofer adultero

(Huayño de Esteban Pacheco)

Yo soy chofer adultero
 Es mi destino
 En esta equina o en la otra
 Tengo la muerte segura.

Tengo hijos en seis mujeres
 Dos de vestido
 Tres cholitas y una viuda
 Yo soy chofer adultero

Mi ayudante es soltero
 Concubinado
 Divorciado, adultero
 Yo soy chofer adultero

Sonqoy kitaj pasaj tiychu
 (por tu corazón voy a pasar)
 Suegra maldita
 Uj jinaya khawawanki
 (Ahí me verás)
 Yo soy chofer adultero

K'aya mincha huañupusaj
 (mañana en la mañana voy a morir)
 Suegra maldita
 Jallpaj sonqonman ripusaj
 (iré a la tierra de mi corazón)
 Yo soy chofer adultero

Tal vez condenakamusaj
 (tal vez me condene)
 Suegra maldita
 punkuy kita takamusaj
 (voy a tocar tu puerta)
 Yo soy chofer adultero



charango, se incluye el acompañamiento de una guitarra, ejecutada por el otro músico que participa en el audiovisual. A ambos hombres, y en casi todas las tomas, se une una mujer, de “pollera” (“cholata”) que baila al ritmo de la música.

Dos líneas sintagmáticas componen el video, la primera (tomas 1, 3, 6 y 7) muestra al hombre y la mujer dirigiéndose hacia un “trufi”, abrazados, suben en él y posteriormente parten en él. La otra se desarrolla en un prado verde, con flores amarillas y con una arboleda en segundo plano, con construcciones y cableado de alumbrado público al fondo; en este escenario los dos músicos interpretan los instrumentos y bailan junto a la mujer. El charanguista canta, a veces con su charango en la mano, mirando por momentos a la cámara y haciendo gestos a partir de lo que dice el texto de la canción (por ejemplo en las tomas 10 y 12). Así, lo que se muestra al espectador es un concierto del charanguista/cantor, que concentra el desarrollo del video en él y en su capacidad interpretativa.

5. NÚCLEOS DE TEMÁTICOS DE ANÁLISIS

Como se ha mostrado, los tres videoclips tienen características diversas, pese a corresponder a un mismo “subgénero”, a estar relacionados con una región específica (los valles andinos de Cochabamba) y a abordar una temática en particular (la caracterización lúdica de los choferes). Desde esa heterogeneidad es posible identificar algunos núcleos temáticos clave, particularmente porque sugieren aspectos socialmente relevantes de las relaciones entre los sujetos (desde sus cuerpos), los objetos, la movilidad y el paisaje, que es importante dejar claramente identificados en la lectura de las líneas sintagmáticas de cada videoclip y cuyo análisis discursivo retomaremos posteriormente.

5.1. Cholas y choferes

Los documentos que se han analizado pasan por un eje constante y evidente: entrelazar los objetos de la movilidad (autos, buses, camiones, caminos, etc.) y la figura de la mujer “chola”, más o menos cosificada y caricaturizada, tanto en sus construcciones icónicas como en la literatura de sus canciones.

Por ejemplo, la letra del huayño “chofercito”, pone varios elementos en una relación tensa: seducción/control y camión/mujer. Esta mirada satírica evidencia la posibilidad de que la mujer como “dueña” de un auto, contrate y –de alguna manera– subordine al chofer. Así las tomas 25 y 35 (figura 2) muestran, por un lado, la relación de las piernas de la mujer que sube al camión filmadas en contrapicado mientras el canto dice “porque el motor está bueno...”, pero por otro lado, exponen al chofer limpiando el retrovisor ante la mirada de la “dueña” del camión que lo controla.

En cambio, el texto literal del huayño “Chofer adultero”, propone una “pícaro” cosificación de la mujer en su juego de palabras (ya sea cholita, viuda, casada o suegra). Así, el rol “decorativo” de la bailarina o su intervención con “empujón coqueto” en la toma 10 (figura 3) es coherente con ese espíritu. El carácter de movilidad que la letra de la canción denota sobre del chofer (y también sobre su ayudante) posiciona una suerte de posibilidad de peregrinación por diferentes mujeres emplazadas en distintos “puertos” y espacios, como aventuras confrontadas y opuestas a la “suegra maldita”, personaje femenino antagónico frente a la mujer “deseable”.



Figura 2. Tomas 25 y 35, Chofercito



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=7Wkd9aGvarc&feature=related>

Figura 3. Toma 10, Chofer adultero



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=yfDIw-MCALY&feature=related>

Finalmente, el caso del video “Soy chofer” no incluye personajes femeninos filmados, pese a que en la letra de la cueca la alusión a la mujer está presente y de nuevo en su rol “subordinador”. Cuando el canto dice: “este micro y mi mujer me explotan demasiado...”, mientras la imagen incorpora la toma de un hombre realizando el mantenimiento de un micro (figura 4), de nuevo se evoca la figura femenina vinculada con el control sobre el chofer y el automóvil.

5.2. La participación del autotransporte en el texto

Otra constante de los videos es el uso de objetos clave de la movilidad y de la existencia misma de los choferes: los automóviles.

Así, en el videoclip “Chofer adultero”, en la toma 1 (figura 5) aparece el charanguista, en el rol de chofer, ayudando a una mujer a subir al “trufi” (ella después va a acompañarlo por el resto del audiovisual). El trufi, medio de transporte público tanto dentro de la ciudad como hacia las provincias y los pueblos del departamento de Cochabamba, juega un rol que supera su carácter de un medio de transporte que puede generar situaciones de riesgo (como dice la primera estrofa de la canción: “en esta esquina o la otra tengo la muerte segura”). En el video este objeto busca evocar las oportunidades de poner en marcha el “adulterio”, el carácter “mujeriego” que se refleja en la segunda y tercera estrofa del huayño.



Figura 4. Toma 31, Soy chofer



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=9o2aXNFX2Zs>

Figura 5. Toma 1, Chofer adúltero



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=yfDlw-MCALY&feature=related>

En el caso del video “Chofercito”, la presencia del camión va a introducirse no solamente como parte del fondo, sino efectivamente como un “lugar” que puede localizar una serie de sucesos durante el trayecto. Así, en las tomas 27, 28 y 29 (figura 6), el chofer (músico) coquetea y mira a la mujer que va a su lado en la cabina, mientras por la ventana, en el plano de fondo, se ven el campo abierto y las montañas. La cabina se vuelve un espacio propicio para enamorar, para intercambiar miradas y risas.

En el video “Soy Chofer”, el medio de transporte dominante es el “micro” (bus), que también alude a un tipo de transporte de pasajeros hacia las provincias, pero principalmente concentrado en la ciudad. Así, las tomas 7, 8 y 9 (figura 7) que muestran a los músicos como pasajeros, permiten evocar una situación de movilidad clásica de la ciudad de Cochabamba y de las ciudades vecinas.

Figura 6. Tomas 26, 27 y 28, Chofercito



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=7Wkd9aGvarc&feature=related>



Figura 7. Tomas 7, 8 y 9, Soy chofer



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=9o2aXNFX2Zs>

5.3. Pistas de las transiciones urbano/rurales

Si bien los tres videos mantienen como constancia la evocación de los automóviles y de las mujeres, la forma en que estos elementos se emplazan y componen permiten interpretar mensajes diversos en lo referido a la lectura de un paisaje que “transita” entre lo urbano y/o lo rural.

El clip “Chofercito” ofrece varias secuencias de tomas con situaciones “intencionalmente” rurales, en el sentido de que los personajes, particularmente la mujer, parece estar “vestida cuidadosamente” con elementos de representación mestiza y campesina del valle: la pollera, las trenzas y –sobre todo– el sombrero (en la figura 6). Esa misma idea de “estampa rural” se refleja en el juego de contra-planos de las tomas 12 a 17 (figura 8), donde la mujer desde el retrovisor del camión observa al chofer, quien a su vez pelea a empujones con otro hombre por ocupar su espacio visual, al lado del camino. En esa escena, como parte del fondo de campos cultivados y montañas, pasa una niña pastora con un rebaño de ovejas, quien no “actúa” para el film, pero que es incorporada como elemento profílmico pertinente, dentro del aire de “ruralidad” que intencionalmente desea mostrarse en el paisaje.

La mujer coprotagonista del video “Chofer adultero” (figura 9), pese a compartir ciertos rasgos de la vestimenta de “chola”, contrasta ampliamente con la del anterior clip. El menor “montaje” en torno a la apariencia de los personajes y al ámbito rural que ofrece el texto, tiene como correlato la elaboración de la música (exclusivamente de charango y guitarra), el uso del quechua en la letra y la menor complejidad del lenguaje audiovisual utilizado. Se trata de un producto cuyo consumo no se dirige hacia un público que desea ver “ruralidad”, sino a uno empático que busca divertirse con la “picardía” del canto y la interpretación expresiva del cantante.

El videoclip “Soy chofer”, a lo largo de sus escenas, muestra un mayor arraigo en ámbitos densificados, en la medida en que gran parte de sus escenarios se concentran en las calles de la ciudad de Cochabamba y en los “micros” que la recorren. Sin embargo, en ese mismo contexto llaman la atención algunas tomas que representan espacios abiertos y despoblados, donde la calle es remplazada por la carretera (figura 10). Así, el carácter del chofer, relacionado con una movilidad amplia y con un enlace hacia las zonas rurales, queda evocado aun cuando el resto del mensaje se mantenga en un entorno urbano.



Figura 8. Tomas 12 a 17, Chofercito



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=7Wkd9aGvarc&feature=related>

Figura 9. Tomas 17 y 18, Chofer adultero



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=yfDIw-MCALY&feature=related>

Figura 10. Tomas 10 y 11, Soy chofer



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=9o2aXNFX2Zs>

5.4. Entre la movilidad y la quietud

Finalmente, otro elemento que varía entre un producto audiovisual y otro, es la sensación de movimiento y su utilización en la composición de los encuadres y del mismo mensaje.



Figura 11. Toma 15, Soy Chofer



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=9o2aXNFX2Zs>

Como se ha mencionado, la figura 10 del video que se acaba de abordar, muestra en la toma 10 el registro del movimiento sobre la carretera desde la cabina. Asimismo, en ese video, las demás tomas que revelan el movimiento de automóviles se concentran en el transporte público urbano, principalmente relacionado con los micros en las calles y con su circulación. Esa evocación se complementa en la toma 15 (figura 11) con el movimiento de plegado dinámico del mismo plano sobre el encuadre, logrado a través de un empalme de edición digital. No solo se mueven los objetos sino también la misma imagen.

Figura 12. Toma 67, Chofercito



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=9o2aXNFX2Zs>

La dinámica de esa toma es similar a la que se encuentra en diferentes movimientos de cámara y tomas del video "Chofercito". Llama por ejemplo la atención la sobreposición de tomas con filtro sepia que se propone al final del video (figura 12). En él, una toma muestra a un camión cargado que se acerca por una ruta de frente, mientras la otra muestra a los músicos tocando sobre un camino, con movimientos de cámara importantes.

Esa sensación de movimiento y de dinámica no está presente en el caso del video "Chofer adultero". En él, las tomas muestran movimientos que no implican un cambio del eje de la cámara (principalmente zoom in y out) y que además se concentran en los personajes, moviéndose sin cambiar de lugar en el espacio. Las tomas que rompen esa "quietud" son las del eje sintagmático 1, tal es el caso de la toma de cierre (figura 13), en la que el "trufi" arranca, con el chofer y la mujer, en la cabina.



Figura 13. Toma 19, Chofer adultero



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=yfDlw-MCALY&feature=related>

6. CHOFERES Y CHOLAS EN EL DISCURSO SOCIOESPACIAL

Los núcleos temáticos identificados a través del análisis textual propuesto permiten revisar duplas clásicas de nociones, relacionadas asimétricamente, que hacen parte substancial de la organización del discurso lineal de la modernidad¹⁴: rural/urbano, mujer/hombre, quietud/movilidad. Ellas se manifiestan no sólo en los actores, sino además en la forma de transitar y producir el espacio que denotan los tres audiovisuales. Si bien, los mismos videos proponen “transiciones” aparentes, como se han señalado, su relativización como parte de un régimen -más o menos coherente y dominante- se comprende al plantear una lectura “cruzada” que explicita sus fronteras y sus relaciones, para el caso específico de Cochabamba.

Así, si iniciamos el análisis por la dupla rural/urbano, se puede asumir que la “transición”, la falta de una “frontera” entre una espacialidad de vocación agrícola, de funciones, población y servicios dispersos, y otra densa en los mismos términos¹⁵, alude a la “ciudad difusa” extendida y posmoderna (Peemans, 2005). Pero ese tipo de forma urbana supone para Latinoamérica características que pasan tanto por el origen colonial y arbitrario de sus ciudades, como por su crecimiento desmedido de las últimas décadas y el asentamiento espontáneo y precario de miles de migrantes rurales (Díaz, Martínez y Rodríguez, 1995:254 y 255). Esa migración que no ha cesado y diferentes estudios que la han analizado, ponen en evidencia que la aspiración del/la migrante generalmente es mejorar su forma de vida aparentemente decadente en lo rural, buscando las mayores oportunidades que ofrece lo urbano (PNUD, 2009:30). Lo mencionado confirma una linealidad modernista profundamente internalizada, donde paradójicamente “...la recreación de la modernidad se sustenta de forma precaria sobre la pobreza rural y no sobre la modernización urbana...” (Calla, Molina y Salazar, 1999:30).

Para Cochabamba esa dicotomía que asume la subordinación de lo rural frente a lo urbano tiene connotaciones específicas, ya que su historia y conformación están fuertemente ligadas a la producción agrícola y a la concentración de los flujos comerciales que ella supuso (Solares, 2011). Por eso es que los choferes –pese a que mayormente son migrantes recientes- no son actores neutros, sino una élite poderosa (Gordillo, Rivera y

¹⁴ La noción se toma de Wallestein (2006), en su explicación del sistema mundo. A su vez, ellas han sido usadas para el análisis urbano por Peemans cuando analiza la “forma urbana” criticando el discurso que la supone “universal e inevitable” (2005).

¹⁵ Cuando Bassand definía el proceso de urbanización, lo hacía relacionándolo directamente con la “modernización” en un sentido multidimensional: “espacial, social, económico, demográfico, cultural y político de una sociedad dada”, permitiendo la construcción de centro y periferia (1982:122). Actualizando y reposicionando esa discusión, Peemans analiza la aparición de “regiones urbanas”, sobre todo estudiadas en las lecturas posmodernistas, pero que no logran rebatir la inevitable urbanización esencial en el discurso moderno dominante, de acuerdo al autor (2005:79-82).



Sulcata, 2007:138-141) cuyas capacidades de contactar nodos productivos y consumidores y de controlar los flujos rurales aluden precisamente a esa subordinación.

Una flexibilidad menos aparente y más asumida como indiscutible en los videos es la de la dupla mujer/hombre. De hecho ellas, al ser identificadas, nombradas y personificadas como “cholas” aluden a lo “rural” y a una forma de corporalizar “lo campesino” a través de la vestimenta (De Marchi, 2008:105-107 y Rivera, 2001:19). Si se toma en cuenta el análisis que antes se ha realizado sobre la asimetría de lo rural frente lo urbano, la condición de las mujeres “de pollera”¹⁶ en los videos queda también en una relación similar de subordinación frente a la masculinidad de los choferes.

Sin embargo, tal asimetría parece estar reñida con la alusión de las canciones respecto al control económico que las mujeres (dueñas del camión o del micro) ejercerían frente a los hombres (choferes contratados). Esa noción se halla particularmente asentada en Cochabamba, pues se asume que las mujeres cholas históricamente desarrollan un rol preponderante, casi dominante, en el comercio y la economía “informal”. Ahora bien, ese ideario ha sido discutido por diferentes autoras¹⁷, ya que se enraíza en la idea de madre pródiga, que distribuye y administra, que castiga, pero que se queda “en su lugar”, en el centro del hogar y de la familia, aunque esta última se halle ampliamente extendida, social y territorialmente.

Lo mencionado se consolida si se analiza la última dupla: quietud/movilidad. Los choferes, por principio, se movilizan y transitan con una relativa “libertad” porque saben “manejar el carro” y dominan su mecánica, una motilidad clave que marca también su mayor opción de diálogo y negociación con la “urbanidad moderna”; mientras las cholas se quedan quietas o son transportadas gracias a ellos. Esa noción no sólo se refleja en la masculinización extrema del autotransporte cochabambino, sino además en los análisis de la historia de migración de las mujeres rurales en Cochabamba y a su forma de ingresar en lo urbano. Las cholas llegarían casi destinadas al trabajo doméstico y a través de sus redes familiares (Farah y Sánchez, 2008:25), ellas van a un “lugar” que las recibe, aunque en una asimetría y explotación extrema. En cambio sus compañeros no necesitan un lugar “seguro de arribo” y pueden “correr riesgos” (de acuerdo a lo que los discursos y los videos permiten interpretar) ya que sus posibilidades laborales –entre ellas el autotransporte– no implican la misma carga de inseguridad ni vulnerabilidad.

Las dicotomías discursivas, transversales a los tres audiovisuales y que permiten comprender el sentido de los paisajes representados, recontextualizan las relaciones cuerpo/espacio/objetos en un momento histórico y geográfico particular, pero además permiten comprender las características que cada una de esas representaciones aporta sobre el estudio de los choferes, como actores clave en el caso del valle de Cochabamba.

¹⁶ Moreno, sobre la vestimenta y su relevancia demarcadora de fronteras, sociales y de poder, menciona: “...la vestimenta y los usos indumentarios no funcionan solamente como un agregado que cubre el cuerpo, sino que en cierta medida lo determina: como marcadores de género, constriñen la movilidad a partir de la identificación – masculino/femenino- que se integra a la especificación de espacios y donde la relación del cuerpo con el espacio adquiere connotaciones de género” (2009:138-139).

¹⁷ En ese contexto, cabe recordar las aproximaciones historiográficas de Silvia Rivera respecto a las mujeres chicheras del valle de Cochabamba ya desde la etapa republicana, donde: “La chichería es el lugar privilegiado de interacción entre los señoritos de la oligarquía y el “cholaje” [...]. Pero esta relación estaba mediada y presidida por la chichera: empresaria y productora a la que todos preferían ver como una suerte de madre simbólica, pues su actividad y afecto brindaban el contexto donde tal fraternidad entre desiguales se hacía posible. El proceso histórico que da lugar a esta singular exaltación y negación de la mujer, a través de su confinamiento en la imagen maternal, se traduce en el reforzamiento de lo público como mundo masculino, anclado en la cultura mestiza ilustrada, donde las mujeres incursionan tan sólo a condición de prolongar la figura dominante de hembras pródigas y abundantes.” (2001: 15). Las denominadas “cholas”, en las etapas de formación republicana de la ciudad de Cochabamba, se transformarían “...en un símbolo multivalente de intensa lucha en torno a la autenticidad y representación regional” (Larson, 2000:57).



7. RETOMANDO HIPÓTESIS Y PREGUNTAS

Como se ha podido apreciar a lo largo del análisis desarrollado, los tres videoclips no tienen el objetivo de mostrar la movilidad y el paisaje como fenómenos, sino generar un ambiente de fiesta y divertir a sus receptores, en tanto potenciales compradores/as y clientes. Ese carácter implica una relación particular con los códigos específicos de la región cochabambina, localización principal de su “público meta”.

Sin embargo, como la mayoría de los productos audiovisuales, ellos juegan con la posibilidad de generar sentidos desde el uso de diferentes códigos y componiendo con ellos una noción de espacio/tiempo a través del movimiento, en mayor o menor intensidad. Si a esto se suma que el “subgénero” de sus textos supone un “efecto real” importante, es posible afirmar que logran dar cuenta de ciertas características de los choferes, coherentes discursivamente y aceptados socialmente, como protagonistas de su lírica desde su dinámica social y desde las representaciones paisajísticas que se vinculan a ellos.

En ese sentido, si la hipótesis inicial del análisis fue: “la producción audiovisual local es capaz de dar cuenta de la movilidad, de contextualizarla social y territorialmente, desde sus actores sociales y desde sus relaciones en y con el espacio”, ella ha sido confirmada parcialmente. Si bien los documentos permiten recuperar sentidos, códigos e imágenes que sugieren un tipo de consumo específico, también requieren decodificarse (por ejemplo a través de un análisis textual y discursivo) para que su comprensión supere lo descriptivo y permita avanzar hacia la forma en que se construyen y se justifican históricamente los paisajes que dibujan. Desde ese proceso, el trabajo desarrollado permite establecer algunos elementos de análisis paisajístico de los tres videoclips:

“Chofer adultero” es el videoclip que se halla más ligado a un mundo rural. Por eso, tanto la mujer que acompaña al músico, el poco movimiento de cámara y de los personajes, como la letra en parte cantada en quechua, parecen responder más a la exposición de un “país” que de un “paisaje”. En ese contexto, no existe un trabajo elaborado de montaje ni se selecciona una escenografía, no se asume un personaje, sino que se interpreta la fiesta y la picardía de un concierto rural valluno desde una relativa cotidianidad. La quietud queda principalmente representada en este producto.

Al otro extremo se encuentra la evocación nostálgica de lo rural en el video “Chofercito”, que bien permite abordar la idea de pintar una “postal”, de recreación desde la “memoria”¹⁸ y por lo tanto de la construcción intencionada de paisaje a través de una serie de elementos profílmicos con “efecto real”. En este documento la pantalla va a retomar un rol de encuadre próxima a lo pintoresco, en el sentido plástico y visual que dio origen al término. Pero el hecho de que la chola esté “disfrazada” no hace más que confirmar su espíritu de urbanidad, a través del movimiento, que puede recrear la ruralidad como un arquetipo distante y superado.

Finalmente, el video: “Soy chofer” se encuentra precisamente en el tránsito, ya que a pesar de concentrarse en el transporte urbano, muestra la relación de los choferes de reciente migración rural con la circulación entre espacios abiertos y otros densificados. La evocación de un camino carretero, pero al mismo tiempo la presencia permanente de las infraestructuras típicas del contexto urbano son elementos que consolidan esa percepción. Al mismo tiempo es el que muestra menos mujeres, confirmando así la primacía masculina sobre la movilidad y sobre la libertad de transitar.

¹⁸ Sobre el tema, se puede citar: “Dos tipos de situación hacen emerger la noción muy clara de paisaje; 1. El paisaje de la memoria. [y 2. El paisaje a ausencia] ...del exilio, del que deja su país (...) Esta realidad perdida y su reconstitución en imagen producen un paisaje-recuerdo, que se convierte a veces en un verdadero arquetipo (...) del placer subjetivo de su evocación.” (Cueca, 1995:75).



A partir de lo mencionado, es posible retomar las dos preguntas que permitieron la construcción de la grilla de análisis. Ellas son: cuál es la relación entre los sujetos que protagonizan el video y los objetos vinculados a la movilidad; y cuál es el rol del paisaje dentro del mensaje audiovisual. Es interesante notar que la relación dinámica entre cuerpos/objetos/espacio es la que hace el paisaje, con una connotación específica emplazada en un régimen discursivo dominante. No es posible entonces pensar en esos dos elementos separadamente (por un lado paisaje y por otro objeto/cuerpo/espacio), como se planteó en las preguntas de trabajo. Es decir, no es sólo la vestimenta de los personajes ni sus roles, ni las letras de las canciones ni la música, no es la presencia de más o menos cultivos ni de calles asfaltadas, ni son los tipos de transporte los que permiten afirmar la mayor "ruralidad" o "urbanidad" en la percepción de cada video, sino es el conjunto de códigos y su lectura horizontal, global y contextualizada discursivamente la que permite construir tal sentido.

BIBLIOGRAFÍA

AMIGO, Bernardo. 2001. *Ni fiction, ni réalité. Le Je lyrique comme contribution à la théorie des genres télévisuels*, Bélgica, Academia bruyant.

AUMONT, Jacques et. al. 1983. *L'Esthétique du film*, Francia, Editions Fernand Nathan.

BASSAND, Michel. 1982. *Villes, régions et sociétés*, Suiza, Presses Polytechniques Romandes.

BERTRAND, Georges. 1995. Le paysage entre la Nature et la Societé. En ROGER, A. *La théorie du paysage en France*, Champ Vallon, Francia.

BLANES, José. 2007. Bolivia: las áreas metropolitanas en perspectiva de desarrollo regional. En *Villalibre Cuadernos de Estudios Sociales Urbanos*. N° 1, Cochabamba, CEDIB.

BOSELLI, Alberti. y RAPONI, Graciela. 2004. Por la memoria visual de la ciudad. Reconstrucciones multimedia de la transformación urbana en CENCI, W. En *Seminario de crítica*. N° 141, Argentina, IIAE.

CALLA, Ricardo. MOLINA, Ramiro. y SALAZAR, Cecilia. 1999. Movimientos Indígenas y Pactos de Género. En *Cuaderno de futuro*. N°5, Bolivia, PNUD.

CASSETTI, Francesco. 1990. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Francia, Presses Universitaires de Lyon.

CORZO, Daniel. 2007. La memoria de la ciudad en TAFOS: antropología visual cuando el otro tiene la cámara (portafolio fotográfico con breve prólogo). En *Anthropologica*. AÑO XXV - N° 25, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú.

CUECA, Henry. 1995. Approches du concept de paysage. En Roger, A. *La théorie du paysage en France*. Francia, Champ Vallon.

DAVALLON Jean et. al. 2003. Introduction. En Souchier, E. *Lire, écrire, récrire. Objet, signes et pratiques des médias informatisés*, France, Bibliothèque Centre d'Information.

DE MARCHI, Bianca. 2008. *Mujeres de Chimboata: relatos de Territorios y olvido* (Tesis de Maestría), Bolivia, PRAHC-UMSS.

DE MARCHI, Bianca. 2010. La centralidad del Camino. En *Regards sur les formes et les usages des centralités urbaines*. Bélgica, Séminaire Habitat et Développement-UCL.

DIAZ, María; MARTINEZ, Ana. y RODRÍGUEZ, Juana. 1995. *Mujeres, espacio y sociedad. Hacia una geografía del género*. España, Editorial Síntesis.

DUPUY, Gabriel. 1991. *L'urbanisme des réseaux. Théories et méthodes*, Francia, Armand Colin Éditeurs.

FARAH, Ivonne. y SÁNCHEZ, Carmen. 2008. *Perfil de género Bolivia*. Bolivia, Viceministerio de Género y Asuntos Generacionales / CIDES-UMSA / ASDI / JICA / UNIFEM.



GORDILLO, José. 2000. *Campesinos revolucionarios en Bolivia. Identidad, territorio y sexualidad en el Valle Alto de Cochabamba, 1952 - 1964*, Bolivia, Plural-PROMEC-UC-CEP/UMSS.

GORDILLO, José.; RIVERA, A. y SULCATA, Ana. 2007. *¿Pitaa kaypi kamachiq? Las estructuras de poder en Cochabamba, 1940-2006*. Bolivia, CESU-PIEB.

LARSON, Brooke. 2000. Cochabamba. (Re)construcción de una historia. Bolivia, CESUAGRUCO.

MONTULET, Bertrand. 1998. *Les enjeux spatio-temporels du social. Mobilités*. Francia, Editions L'Harmattan.

MONTULET, Bertrand y KAUFMAN, Vincent. 2004. *Mobilités, fluidités... libertés?* Francia, Editions L'Harmattan.

MORENO, Hortensia. 2009. El cuerpo atlético como frontera. En Moreno, H. y Slaughter, S. *Representaciones y fronteras. El performance en los límites del género*. México, PUEG-UNIFEM.

PALACIO, Ana. 2011. Paisaje en espacio, paisaje en tiempo, paisaje en movimiento... En *alarife*. No. 22, Colombia, Universidad Piloto de Colombia.

PEEMANS, Jean. 2005. Usages et paysages de la ville en mouvement : les enjeux de la réflexion. En Dècleve, B. y DE RIJK, K. *Ville en mouvement*. Bélgica, Presses Universitaires de Louvain.

RELIEU, Marc. 1999. Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales. En *Réseaux*, Francia volume 17 n°94.

RIVERA, Silvia. 2001. *Bircholas*. Bolivia, Editorial Mama huaco.

ROGER, Alain. 1995. Histoire d'une passion théorique ou comment on devient un raboliot du paysage. En Roger, A. *La théorie du paysage en France*. Francia, Champ Vallon.

SOLARES, Humberto. 2011. *La larga marcha de los cochabambinos. De la Villa de Oropesa a la metropolización*, Bolivia, Editorial Grafisol.

SORLIN, Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma*. Francia, Editions Aubier - Montaigne.

TARRIUS, Alain. 1989. *Anthropologie du mouvement*. Francia, Paradigme.

WALLERSTEIN, Immanuel. 2006. *Análisis de sistemas-mundo: Una introducción*. España, Siglo Veintiuno Editores.



ANEXO

tiempo	min. seg.	plano / mov. cámara / acción	relación objetos/sujetos/espectador	escenografía, profundidad y fondo	encuadres	texto escrito	sonido	LÍNEAS SINAGMÁTICAS	RELEVANCIA PAISAJÍSTICA
1	0,06	PM con filtro azul. Vocalista de perfil, sentado frente al volante dentro la cabina de un auto. BH hacia el parabrisas. PG del camino que se recorre	El vocalista del grupo, como chofer, dentro del auto. Después el camino ocupa el encuadre. Se muestra al sujeto de la acción y lo que él mira.	En el primer encuadre, se observa un fondo en movimiento, serranías, una laguna, árboles y una casa. Después un camino empedrado toma protagonismo, está rodeado de vegetación y en segundo plano se ven serranías.		En la esquina inferior izquierda se lee: "Aravi Chofercito VIDEO MOVIL Edgar Terrazas"	Introducción instrumental de cuerdas.	1	1
2	0,10	PM con filtro azul. Vocalista de perfil, sentado frente al volante dentro la cabina de un auto.	El vocalista del grupo, como chofer, dentro del auto.	Fondo en movimiento, serranías, una laguna, árboles		Texto al centro en la parte inferior "C.J. Producciones"	Introducción instrumental de cuerdas. Onomatopeyas rítmicas	1	2
3	0,12	PA. Vocalista y una mujer de espalda, caminando hacia el fondo. Juegan y ella le golpea en la espalda con un sombrero blanco que lleva en la mano.	Al fondo se ve un camión celeste, volvo modelo mas bien antiguo y con carga. La pareja camina hacia él.	La pareja y el camión están en un canchón de tierra. Atrás se ve, en segundo plano a personas y, al fondo, una cancha de básquet y una construcción blanca de una planta.		Texto al centro en la parte inferior "C.J. Producciones"	Introducción instrumental de cuerdas. Onomatopeyas rítmicas	1	2
4	0,16	Repite toma 2	Repite toma 2	Repite toma 2		Texto al centro en la parte inferior "C.J. Producciones"	Introducción instrumental de cuerdas.	1	2
5	0,26	PG. La mujer se acerca a la cabina del camión, que está con la puerta abierta, el hombre la sigue y la ayuda a subir.	La mujer y el hombre se acercan al camión, del cual sólo se ve la cabina. Parece ser un volvo moderno y grande, la mujer debe hacer un esfuerzo para subir a él.	En el fondo una serranía con lluvia y nubes oscuras, después una planicie con poca vegetación y en primer plano, sobre un camino empedrado, la cabina del camión y los dos personajes.		El texto "C.J. Producciones" Parte desde el centro en la parte inferior y se desplaza en espiral hacia la parte izquierda superior de la pantalla, disminuyendo su tamaño y desapareciendo.	Introducción instrumental de cuerdas. Voz que habla: "A la familia Moreira, con cariño, desde Cochabamba, Bolivia.	1	1
6	0,27	PM, con filtro azul. Guitarrista en contraluz.	El guitarrista toca su instrumento delante de una ventana, sugerida por los marcos y el ingreso de luz.	Fondo de marcos y luz detrás del músico.			Comienza segunda frase de introducción instrumental, esta vez incorporando instrumentos de viento.	2A	3
7	0,31	PG. Dos músicos, sentados en el suelo 3/4 a la cámara a la derecha y a la izquierda del encuadre, tocando quena.	Los protagonistas de la escena, los dos músicos, no se miran, sólo se concentran en sus instrumentos. La pendiente y las rocas del terreno les permite tener diferentes alturas, a la derecha más alto que a la izquierda.	Se trata de una pendiente, en primer plano, donde están los músicos, con varias piedras y en el fondo más plana. La vegetación es de pajonales.			Introducción musical de vientos y cuerdas.	2B	2
8	0,35	PM. La mujer y el vocalista (él de espalda y ella de frente) hablan con una vendedora de plátano. BH hacia la vendedora, quien les pasa una bolsa de fruta. BH hacia la pareja que toma la bolsa de fruta.	La pareja compra plátanos de una vendedora que está sentada en un camión. La fruta "yapada" pasa entre las manos de las mujeres. Atrás de la protagonista del video se ve otra mujer, cerca a unas frutas de muestra.	Al fondo unas construcciones de una y dos plantas, al frente un canchón donde hay autos (micro, trufi, camioneros) en primer plano la pareja y la mujer que vende también en un camión.			Introducción musical de vientos y cuerdas, voz que dice: "eso, dale, con todo cariño"	1	2
9	0,37	Repite toma 7	Repite toma 7	Repite toma 7			Introducción musical de vientos y cuerdas.	2B	2
10	0,40	PM con filtro azul. Guitarrista en contraluz (toma 6), en un segundo momento la luz de frente se enciende.	La luz de frente permite ver al sujeto, tocando la guitarra, sin mirar a la cámara y moviéndose al ritmo de la música.	Al fondo la ventana, primero como fuente de luz.			Introducción instrumental de cuerdas y vientos. Onomatopeyas rítmicas	2A	3
11	0,44	PG de los dos vientistas (toma 7) y BH hacia el camino que está al costado izquierdo de donde ellos tocan.	El movimiento de cámara permite ver que los músicos tocan al costado del camino y en una serranía por donde este atraviesa.	Al principio se ve la pendiente y los dos músicos, después al fondo (izquierda superior) se ve el cielo y en segundo plano un cerro cubierto de vegetación baja y verde, el camino está delante del cerro y en curva, desde el costado izquierdo hacia el lado derecho inferior del encuadre			Introducción instrumental de cuerdas y vientos.	2B	1
12	0,46	PM, ligeramente contrapicado, de la mujer mirando hacia atrás, sonriendo por la ventana de la cabina del camión.	La mujer está dentro del camión.	Por el parabrisas, al fondo, se ven nubes. La mujer en primer plano, se asoma por la ventana que la encuadra.			Introducción instrumental de cuerdas y vientos. Una onomatopeyas.	1	2
13	0,47	PM. El vocalista está junto a otro hombre y lo empuja.	El que acompaña al vocalista mira involuntariamente a la cámara y se ríe, mientras toca la espalda de su compañero. El vocalista se vuelve y lo empuja.	Al fondo se ven unas serranías en verde oscuro y el cielo luminoso y celeste. Frente, una planicie con árboles y después sembradíos de un verde más claro. Inmediatamente detrás de ellos se ve tierra y delante de ellos unas ramas, al costado izquierdo.			Introducción instrumental de cuerdas y vientos.	1	2
14	0,50	Repite toma 12, la mujer mirando el retrovisor, al frente y de nuevo el retrovisor	La ventana del camión tiene dos retrovisores, la mujer mira el más cercano	Repite toma 12			Introducción instrumental de cuerdas y vientos.	1	2



Bianca De Marchi Moyano

Licenciada en comunicación social y máster en gestión del patrimonio y desarrollo territorial. Doctorante en urbanismo y parte del Seminario URBA12 de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Investigadora Programa integral de Rehabilitación Áreas Históricas Cochabamba de la Universidad Mayor de San Simón (Bolivia).