

Publicado en: Adilson Cabral et alii. (eds.) (2017). *Nuevos Conceptos y Territorios en América Latina* (pp. 371-390). São José dos Pinhais: Editorial Página 42.

Resumen: El texto aborda el análisis de una nueva forma de representación del imaginario mediático en América Latina: la serie uruguaya *Tiranos Temblad* en YouTube. El interés de esta creación mediática se debe a que se trata de una forma inédita de expresión de la “comunidad imaginada”, la cual B. Anderson propone como el origen de las naciones post-coloniales en el siglo 19. El montaje de heterogéneos videos banales sobre Uruguay hechos por uruguayos y por extranjeros disponibles en esa red social crea una forma paródica de neo- o anti-nacionalismo. El análisis semiótico de esta curiosa forma del patrimonio virtual en YouTube nos permite comprender el proceso de significación construido por la suma de una creación colectiva y anónima en conjunción con el proyecto estético personal del creador de esta nueva manifestación de “los lugares de la memoria” (P. Nora). Los signos banales de cada día se transforman así en los signos de un tiempo redimido y memorable en el imaginario contemporáneo.

Palabras clave: imaginario mediático; serie de YouTube; patrimonio latinoamericano; análisis semiótico

Abstract: The text proposes the analysis of a new kind of representation of the media imaginary in Latin America: the Uruguayan series *Tiranos Temblad* on YouTube. The relevance of this media artifact comes from its being an unprecedented kind of expression of the “imagined community”, which B. Anderson claims to be the origin of the postcolonial nations in the 19th century. The montage of assorted banal videos about Uruguay made by both Uruguayans and foreigners available in that social media produces a parodic form of neo- or even anti-nationalism. The semiotic analysis of this odd kind of virtual patrimony from YouTube allows us to understand the production of a signification process made up of a collective and anonymous creation together with the personal esthetic project of the creator of this newfangled manifestation of “the places of memory” (P. Nora). The banal signs of everyday life become thus the signs of a redeemed and memorable time in the contemporary Latin American imaginary.

Key words: media imaginary; series on YouTube; Latin American patrimony; semiotic analysis

**Nuevos Signos del Imaginario Mediático Latinoamericano:
la serie uruguaya de YouTube *Tiranos Temblad***

Fernando Andacht

fernando.andacht@fic.edu.uy

*Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán
tenido los hombres desde que el mundo es mundo.
(...) Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz
de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es*

generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos. (Funes el Memorioso, J. L. Borges, 1942)

Se habla tanto de la memoria porque ella no existe más. (...) Hay lugares de memoria, porque no hay más entornos de memoria. (P. Nora, 1984, xvii)

Así como en la vitrina irrespetuosa
De los cambalaches, se ha mezclao la vida,
Y herido por una espada sin remaches
Ves llorar la Biblia contra um calefón
(*Cambalache*, tango de E. S. Discépolo, 1934)

El archivo de archivos YouTube como una *Wunderkammer* digital

Hay siempre un riesgo considerable para el investigador cuando su objeto coincide con su mundo cotidiano; en tales casos, la probabilidad de que la reflexión necesaria para emprender un estudio riguroso se confunda o se mezcle con la opinión, con la sensación de piel, es mucho mayor que cuando se analiza un objeto que ya ha cubierto con su progresiva pátina el tiempo extenso. Y pocas cosas parecen de mayor actualidad que ese inmenso espacio virtual donde se dan cita lo bueno, lo excelso, lo pésimo y lo irrisorio que es la red social de YouTube. Expresiones como “una especie de *Wunderkammer* digital” (Gehl, 2009) son comunes para intentar describir fenomenológicamente el inabarcable archivo audiovisual de esa red social, que según el autor citado, funcionaría más como un marco (*frame*), pues “no es una emisora (*broadcaster*). YouTube no produce ningún contenido propio, sólo el marco en el cual el contenido aparece; todo el contenido lo suministran terceras personas y es o creado para su uso en YouTube o es reciclado a partir de contenido mediático existente” (Gehl, 2009, p. 45).

En la obra colectiva *Dicionário de Expressões da Memória Social, dos Bens Culturais e da Cibercultura* (Bernd & Kayser, 2014) hay reunidas una serie de entradas que exponen la gestión cultural contemporánea, y cuyo campo describe mi abordaje de la serie uruguaya de YouTube *Tiranos Temblad. Resumen Semanal de Acontecimientos Uruguayos* (2012-2016 – de aquí en adelante **TT**). Dicho volumen, incluye la definición de nociones como ‘Memória Social’, ‘Patrimônio Cultural’ y ‘Cibercultura’, precisamente el objeto de mi estudio en este trabajo tiene que ver con la preservación de

la memoria colectiva, y para su gestión es vital la preservación del patrimonio, de los bienes culturales, una tarea vital en una época de constantes y acelerados cambios como la actual. Hay una suerte de matriz teórica de ese proyecto en el texto clásico de Pierre Nora (1984) sobre “los lugares de la memoria”: “Es la propia modalidad de la percepción histórica la cual, con la ayuda de los medios masivos, se ha dilatado prodigiosamente, y ha sustituido una memoria replegada sobre la herencia de su propia intimidad por el efímero film de la actualidad.” (p. xviii). Tres décadas más tarde, el diagnóstico del historiador francés Nora parece haberse confirmado de modo contundente, entre otras cosas, a través de la incontenible proliferación de videos domésticos o personales que son colocados de continuo en las redes sociales, especialmente en YouTube y que ofician como el sustituto de una memoria oral y que buscan crear un inventario del imaginario mediático epocal.

Hacia una nueva concepción de la Preservación de la Memoria Colectiva

Mi objetivo es estudiar en detalle uno de esos nuevos “lugares de la memoria”, la noción desarrollada originalmente por Pierre Nora para comprender los actuales rumbos de la historia y de su otro, de la memoria que, según su visión, estaba cambiando radicalmente en ese tramo final del siglo 20. Para lograr este fin, procuro analizar el significado de una nueva forma de representación mediática latinoamericana de actividades socioculturales que, por su naturaleza banal y frívola, parecen irremediablemente condenadas al total (y merecido) olvido. Me refiero a la constante filmación de la vida cotidiana, a esa ubicua práctica cultural que busca casi obsesivamente preservar la memoria individual y, de modo casi simultáneo, a compartirla y socializarla en las redes. Esa difundida costumbre contemporánea la transforma en una memoria colectiva, lo cual en cierto modo desestabiliza su flagrante trivialidad y su carácter efímero, olvidable. El acto de filmación individual de lo cotidiano en todas sus vertientes supone un primer proceso de enmarcado “metacomunicacional” (Bateson, 1972, p. 179; Goffman 1986, *passim*); me refiero a la decisión de registrar en video un hecho cualquiera de la vida cotidiana, un momento que ya no coincide necesaria ni siquiera frecuentemente con una ceremonia, tal como una boda, un cumpleaños o un viaje de vacaciones. Se trata de momentos muy diversos de la

experiencia diaria que son “enmarcados” (Goffman, 1986), es decir, mediante aparatos de filmación tan accesibles y ubicuos como el teléfono celular, las personas comunes le asignan un significado especial, destacado a un acto menor, trivial, cualquiera sea éste. Por cierto período de tiempo, y para un número usualmente reducido de personas que conforman su público primario, esa práctica mediática redime del olvido ese momento vivido, por ej. cuando se lo difunde a través de una red familiar o de amigos como la aplicación WhatsApp, omnipresente en los teléfonos celulares. Pero es cada vez más corriente dar aún otro paso representacional: se procede a compartir ese video casero en las redes sociales, particularmente en YouTube, luego de titularlo, y así incluirlo en una taxonomía folk, popular, no erudita. Este heredero lejano de la ‘*home movie*’¹ del siglo pasado cambia así su reducido público familiar por una potencialmente dilatada platea global. La práctica cultural de socializar lo privado o íntimo en un ámbito de límites indefinidos y masivos, implica un segundo acto de enmarcar. La elección de la serie de YouTube *TT* como objeto de análisis se debe al interés que suscita su trabajo de rescate y de resignificación de esa doble acto de enmarcar que recibe un tercer enmarcado, lo cual transforma una heterogénea colección de imágenes móviles cuya duración oscila entre los 10 y los 12 minutos en un curioso artefacto virtual de la memoria que no es ni individual ni social, pues se ha convertido en parte del patrimonio virtual de una nación latinoamericana. No sólo hay una selección de videos, sino también un notorio trabajo de curaduría del conjunto de videos que conforman cada emisión de *TT*. En términos del teórico de la literatura Kermode (1967, p. 46), lo que sucede mediante ese esmerado trabajo de montaje podría describirse como el ingreso y metamorfosis de una instancia característica del *chronos*, es decir, de la pura sucesión temporal condenada de antemano al olvido, en un modesto pero innegable *kairos*, en una instancia del tiempo que está cargado de significación, que es redimido del olvido, y que por ende está destinado a permanecer en la memoria por largo tiempo, y desde allí puede moldear nuestras vidas.

Para cumplir con mi objetivo, voy a analizar algunos ejemplos concretos de este artefacto audiovisual de explícita banalidad, compuesta por registros audiovisuales dignos del mejor olvido (filmación de salidas familiares, de observaciones casuales y

¹ Se podría afirmar que *Le repas de bébé* (1895), de los hermanos Lumière es el antecedente más antiguo del género de filmación doméstica.

cotidianas sobre el entorno o sobre las costumbres, etc.) como una forma de *neo-* o de *pos-*nacionalismo. Este efecto lo consigue el uso de la parodia y de la ironía presente no sólo en las palabras que enuncia su editor, sino en su tono monótono y anodino a lo largo de todo el transcurso de cada emisión. Así la serie de YouTube *TT* puede concebirse, creo, como un museo imaginario de la memoria efímera pero reveladora de las prácticas culturales de una comunidad imaginada de América Latina, en la segunda década del siglo 21. Para realizar el abordaje de este fenómeno mediático usaré la teoría de Benedict Anderson sobre la génesis del nacionalismo en el siglo 19, y el modelo semiótico del lógico C. S. Peirce.

Breve reflexión sobre el nombre completo de la serie uruguaya en YouTube

En las páginas que siguen, describo en cierto detalle un fenómeno mediático que adquirió un nivel de popularidad inesperado entre los ciudadanos uruguayos, tanto aquellos residentes en ese país, como entre los que forman parte de la numerosa diáspora en el resto del mundo². Con variable periodicidad, la serie *Tiranos Temblad* comenzó a ser subida a YouTube a fines de diciembre de 2012 por su creador Agustín Ferrando (Uruguay, 1982). Aunque el nombre con el que se menciona esta serie se compone típicamente de apenas esas dos palabras – ‘Tiranos Temblad’ - las que forman parte de una estrofa del himno nacional³, su nombre o título completo alude a su supuesta pertenencia al género mediático informativo. No obstante, esa designación de tono formal e inclusive tradicional nos ofrece de modo lúdico las claves para comprobar el radical incumplimiento de lo que se anuncia como la clasificación de esta producción audiovisual no profesional: *Tiranos Temblad. Resumen Semanal de Acontecimientos Uruguayos*. Casi todo lo enunciado en ese signo de identidad es desobedecido o transgredido de modo flagrante por su creador en cada emisión de *TT*: es más que dudoso que esta serie de internet funcione realmente para alguien como “un resumen”, es decir, como un compendio o síntesis plausible de la actualidad del país mencionado en el título

² El número promedio de visitas a cada episodio de *TT* es de 100.000.

³ Vale la pena mencionar que durante la dictadura militar (1973-1985), en lugares públicos, cuando se ejecutaba el himno, un día feriado, las personas cantaban esa parte del himno patrio con mucha mayor fuerza que el resto de esa composición, a modo de protesta o pequeña rebelión contra el autoritarismo tiránico reinante en el país.

de la serie. Con el correr del tiempo, tampoco se ha respetado la unidad temporal, su periodicidad: de tener una distribución semanal al inicio, la serie fue mutando en quincenal, mensual, y mientras escribo esto, recién fue subido a YouTube un video de *TT* que abarca varios meses, según nos informa su descripción: “17/03/2016 al 25/10/2016”.

Quizás lo más polémico o debatible de la serie sea el sustantivo que se supone revelaría el tópico o asunto del que trata *TT*: los “acontecimientos”. Si nos atenemos a la definición de ese término, eso nos induciría a pensar en la inclusión y en el tratamiento informativo de hechos de gran relevancia, de sucesos que poseen consecuencias significativas para una comunidad, sea ésta nacional o no. Un ejemplo clásico de dicha noción lo encontramos en la obra de Elihu Katz y Daniel Dayan (1992) *Media Events. The live broadcasting of history*, cuya traducción literal podría ser “Acontecimientos Mediáticos. La transmisión en vivo de la historia”. En esa monografía, los autores analizan episodios memorables como bodas reales, visitas papales y funerales de políticos de proyección internacional. La representación mediática de estos eventos se distingue justamente por ser de alto interés o relevancia mundial, algo cuya ocurrencia produce un impacto notorio en la opinión pública, y que marca un antes y después en la historia. Nada de eso en absoluto caracteriza los videos domésticos o artísticos que elige el editor de *TT* para armar su serie en YouTube. Por otra parte, se puede afirmar que el adjetivo ‘uruguayos’ del título sí describe adecuadamente el rasgo distintivo de los muy heterogéneos videos que componen ese collage audiovisual. Ya sean videos hechos por uruguayos en territorio nacional o afuera de éste, o videos realizados por extranjeros de visita en Uruguay, o apenas filmando un paseo cognitivo/imaginario por ese pequeño país latinoamericano, todo el material de internet encontrado y organizado para armar cada colección tiene como su tópico recurrente y explícito lo uruguayo, ya sea geográfico, cultural, político, musical, editorial, deportivo, etc. Un modo de describir esta composición de internet es imaginar un encuentro o cruce entre *Wikipedia*, el Cartero Cheval (1836 -1924), el minucioso e improvisado constructor del Palacio Ideal, y el solitario creador de las eclécticas cajas de sombra Joseph Cornell (1903-1972). Ambos oscuros creadores fueron objeto de gran admiración por parte de los surrealistas. Así de exótica y desconcertante es la mescolanza que reina en cada programa de la serie de YouTube *TT*.

Importa destacar aquí, antes de abordar en detalle la serie, la importancia de relevar una nueva modalidad de ejercer el oficio de ese “curador” (amateur) de un museo imaginario y virtual, de alguien que se ha auto-asignado la función de encargado de “observar, coleccionar, tratar y guardar” (Bernd & Kayser, 2014, p. 54) artefactos desechables de la memoria individual que, de no haber sido incluidos en el montaje de *TT*, no sólo no serían contemplados por el elevado número de personas que acude regularmente a ese canal de YouTube, sino que tendrían otro significado. Esos videos domésticos, en su mayor parte, sufren un cambio notorio en su significación por el hecho de ser editados, comentados y clasificados en alguna de las secciones fijas de la serie. De ese tercer momento del enmarcado voy a ocuparme en lo que resta del trabajo.

Nace una nueva “comunidad imaginada”: *Tiranos Temblad* y la nación uruguaya

La noción de “comunidad imaginada” con que Anderson (1983) explica el surgimiento de las naciones modernas en el siglo 19 ya no se sirve sólo de elementos rituales de lectura y de escucha compartidas, de periódicos e himnos patrios, sino que ha incorporado artefactos creados al instante por multitudes anónimas para ser compartidos por un número incierto de espectadores distribuidos a lo largo y ancho del planeta. Me refiero a los videos caseros que sus creadores no profesionales colocan en la red social YouTube apenas los filman. Ese heterogéneo material audiovisual es la materia prima de *Tiranos Temblad. Resumen de Acontecimientos Uruguayos*, un programa semanal de YouTube que surgió en diciembre de 2012. Además de su carácter amateur, el rasgo común de los fragmentos de videos que componen cada entrega es el poseer como su tema explícito o escenario tácito la vida cotidiana en Uruguay, y una actitud hacia el país que oscila entre la satisfacción y la euforia irrestricta. La extrema banalidad o el carácter ridículo de lo representado cada semana en las imágenes del collage que edita *TT* parecería *a priori* incompatible con un sentimiento que fue parangonado con “una religión secularizada cuya elaborada liturgia, símbolos y acciones masivas se han integrado a la vida cotidiana de la gente” (Elgenius, 2005: 26). A la no seriedad de la materia prima de *TT* se suma el peculiar tono del comentarista, cuya voz en off acompaña las imágenes del inicio al fin de cada entrega, lo cual crea un efecto de comicidad que analizo abajo. La hipótesis de mi presentación es que, desde la parodia, *TT* es una

expresión de post-nacionalismo en la era de internet, un revisitar irónico pero no despreciativo del patriotismo en el nuevo milenio. En un sentido análogo al de Corner (2002), cuando éste propone que hemos ingresado a una “cultura post-documental” televisiva que incluye el reality show como variante popular del respetado género fílmico bautizado por John Grierson hace casi un siglo (1933), postulo una cultura del post-nacionalismo post-documental para analizar el género y el significado del programa de YouTube *TT*. La designación no supone la superación de ese poderoso y ubicuo sentimiento colectivo, sino la incesante redefinición del concepto de política como discurso ciudadano: “El *logos politikos* no es un código singular o un texto original, sino un proceso creativo mediante el cual muchos hablantes y públicos colaboran para inventar afirmaciones cada vez más elocuentes sobre quienes ellos son y lo que deben hacer” (Hariman, 2008: 260).

¿Por qué estudiar signos no serios, paródicos, para abordar algo tan importante como la comunidad imaginada uruguaya en la segunda década del siglo 21? Para responder esta pregunta e intentar corroborar mi hipótesis, propongo un análisis semiótico de una forma alternativa de imaginarse lo social, una ideología identitaria que es propia de los nuevos dispositivos tecnológicos. Uso aquí ‘ideología’ no como algo que hoy el construccionismo social busca desenmascarar (Hacking 1999), sino según la define Mannheim (1960/1936) “la totalidad de la estructura del mundo intelectual que pertenece a un grupo social en una situación histórica dada” (Mannheim 1960/1936:52). Mediante el abordaje cualitativo de la significación de un reducido corpus de episodios de *TT*, estudio el proceso de significación de lo que devino un fenómeno popular con muchos seguidores dentro y fuera del país. Sobre la artificialidad de los dispositivos tecnológicos con que se imagina la nación, coincido con Anderson (1983) en que la nación es “inventada allí donde no existe”, pero eso no la vuelve inauténtica; ella “es imaginada porque los miembros de hasta la más pequeña nación nunca conocerán a la mayoría de sus compatriotas ni los encontrarán, o siquiera oirán sobre ellos, pero en sus mentes vive la imagen de su comunión.” (Anderson, 1983:6) Para que la invención de la comunidad nacional ocurra debe cultivarse un estilo, elegir signos materiales con los que imaginar los límites y la identidad colectiva de quienes dentro de ellos habitan. Otro tanto

ocurre con los que no pertenecen a ella pero imaginan esa nación como un lugar deseable. De eso tratan los episodios de *TT* con su abigarrada y estrafalaria mescolanza audiovisual.

El discreto encanto de una voz anodina

Uno de los objetos parodiados por *TT* es el obstinado (¿y universal?) afán de representar(se) realizando diversas y banales actividades, desde adentro y desde afuera de Uruguay. El enunciador de *TT* ejerce una mirada paródica más empática que crítica de videos hechos por uruguayos en su país o fuera de él – una *visión centrípeta* de la nación – y de videos igualmente numerosos de extranjeros de visita en Uruguay o que con más o (casi siempre) menor acierto procuran describirlo desde afuera – una *visión centrífuga*. Ambas visiones exhiben un alto grado de banalidad. La “intrascendencia” es el rasgo distintivo que busca Agustín Ferrando, según confiesa en una entrevista el creador uruguayo de la serie *TT* (Pereyra, 2013). La selección, edición y el comentario de la voz en off de su productor/presentador constituyen una operación semiótica que desde su título mismo viola la regla fundacional del género informativo televisado, que es otro objeto parodiado. Con un estilo reminiscente del humor impávido (*deadpan*) asociado al actor de cine mudo Buster Keaton (1895-1966), el tono impertérrito, inexpresivo del enunciador lo convierte en un improbable pero insustituible guía del viaje semanal de *TT*, cuando conduce a sus espectadores en una travesía audiovisual idiosincrática y humorística.

El de *TT* no es, sin duda, el tradicional “discurso público”, la palabra solemne enunciada desde el poder y un blanco clásico de la parodia, sino un discurso audiovisual confesional, exhibicionista, y orgulloso del propio espacio íntimo-cotidiano, o uno admirativo que proviene del Otro más o menos lejano. Hoy hay algo inexistente antes de internet: la publicidad no comercial, no corporativa que surge de un impulso espontáneo y colectivo que encuentra en YouTube su medio de expresión favorito, para desde allí difundir al mundo la filmación del cine de su vida en la “República del Entretenimiento” (Gabler 1998). Mi análisis se ocupa de ambos universos de discurso: el político y lo que suele describirse como humor político. La importancia creciente de la producción audiovisual casera más o menos espontánea que ingresa a la red social YouTube impide ignorar el fenómeno. El video doméstico aspira a ser considerado auténtico, un atributo

apreciado en la cultura mediatizada de hoy. Por ello “la risa moderna es una reacción a la experiencia de mediación” (Hariman, 2008: 261). La parodia de *TT* apunta su mirada desequilibrante hacia tal pretensión; revela por duplicación y comentario impávido la convención, lo previsible, lo rígido y por ende no espontáneo de las producciones caseras, no comerciales pero inevitablemente cargadas de regularidad, sean sus productores conscientes de ellas o no. En lo que sigue, busco demostrar cómo el difuso o vehemente orgullo nacionalista presente en diverso grado en los videos del collage semanal de *TT* es parodiado. El fin no es destruirlo sino redefinirlo como un sentimiento post-nacionalista capaz de tolerar esta exposición cómica del dispositivo mediático de invención de la comunidad imaginada como una creación humana, falible, y por ende perfectible. La nación imaginada ya no sería algo por lo cual matar o morir (Anderson 1983:7), sino un material con el cual reflexionar sobre su cambiante significado.

Una ventana al imaginario social concebido como cambalache

En un trabajo previo (Andacht 2001), estudié el pequeño rectángulo verbal y visual del sello postal como un acceso sígnico privilegiado a los rasgos soñados, a la ideología subyacente de la nación cuyo nombre ostenta, a su vasto imaginario social. Aunque no lo incluye Anderson (1983) entre los dispositivos de invención de la nación moderna, el sello también es parte (quizás menor) de “la extraordinaria ceremonia masiva” (Anderson, 1983: 35) de contemplar un signo identitario común. Y lo que es válido para actos colectivos de consumo de “la presentación de simultaneidad en un tiempo homogéneo, vacío”, como leer el periódico, ese “best-seller de un día” (Anderson, 1983: 35), también es útil para entender cada episodio de *TT* como video viral de una semana. Encuentro justificación de la relevancia de considerar estos diversos signos materiales en la premisa de Anderson de que “las comunidades han de ser distinguidas, no por su falsedad/autenticidad, sino por el estilo con el cual éstas son imaginadas” (Anderson, 1983: 6).

Si el proverbial ser extraterrestre pudiese observar un programa típico de *TT*, lo más llamativo para este espectador neófito sería la mezcla promiscua de fragmentos de video. Aunque hay un orden subyacente en la aparente anarquía, su composición no deja de impresionar a un recién llegado: “dos hermanos leen un libro de dinosaurios; una tía

recitó (a la poeta uruguaya) Juana de Ibarbourou; un perro soñó; un grupo de quinceañeras enmascaradas bailó; un grupo de hombres transportó ladrillos” (*TT* # 70). A este abigarrado prólogo, le siguen imágenes de euforia de jóvenes extranjeras de paseo en algún lugar del campo uruguayo; de una joven que hace “un bailecito” apreciativo en homenaje al país, también en el interior; dos avisos, uno japonés y otro alemán de refrescos a base de o con el nombre “mate” – la tradicional bebida uruguaya – en su etiqueta, una serie de inventos dispares que yuxtapone absurdos artefactos caseros al diseño de ingeniería de un inventor solitario. Sin transición desfilan luego “un perro que se queda inmóvil en un muelle (que se nos informa ya estuvo en *TT*); un hombre enseñó a hacer un repelente casero”. La cascada heterogénea de fragmentos de videos editados crea la impresión de que la duración promedial de *TT* – de 7 a 14 minutos – fuese mayor. El cierre del episodio reitera el recurso: “Y nos vamos con los momentos *what-the-fuck* de la semana: la gata mulita, esta mano que fue comiendo nubes por la ruta.”

Parece apropiado describir el turbulento collage semanal de *TT* con la figura retórica de la ‘enumeración caótica’ con que el filólogo alemán Spitzer (1945) analiza la poesía de Walt Whitman, que “acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda” (Spitzer, 1945: 26). Un modo próximo a la cultura popular de describir el catálogo anárquico de *TT* es el tango *Cambalache* de Enrique Santos Discépolo, estrenado en 1934 (Andacht, 1996). Su letra nos habla del caos temible de la vida moderna del “siglo 20 problemático y febril”, y describe así el símil del título: “Igual que en la vidriera irrespetuosa/De los cambalaches/Se ha mezclao la vida,/Y herida por un sable sin remaches/Ves llorar la biblia contra un calefón.”

Además de violar el principio de relevancia de un informativo televisivo en su composición y en su título – el uso paródico de “acontecimientos” – la lista de hechos banales seleccionada para editar cada emisión de *TT* ignora de modo flagrante el criterio de ‘narratividad’ de Labov y Waletzky (1967), aquello que vuelve la estructura de un relato algo digno de ser contado en una conversación: “qué sucedió y por qué vale la pena contarlo” (Bruner, 1991:12). La anti-narrativa de *TT* celebra el *Cambalache* icónico del siglo 21, la red social YouTube.

Tras la avalancha inclasificable de lo acontecido en Uruguay del comienzo, una frase ritual dicha con tedio y resignación: “Otra semana en Uruguay” marca el inicio de la clasificación, llegan las categorías fijas de *TT*. Persisten los artículos indefinidos del enunciador (unos jóvenes, una pareja, un cantante, unos hombres), pero hay mayor especificidad y nombres propios tomados del título original de cada video. Cabe destacar que el título del video citado es reproducido en el ángulo inferior derecho. Un componente de la parodia verbal es la reiteración textual de lo dicho por otro (Rossen-Knill y Henry, 1997:723); eso yuxtapone el estilo parodiado y el estilo que parodia. También se ha traspuesto el fragmento en un collage, un contexto diferente del planeado para el video parodiado. El híbrido que resulta del video citado, la glosa verbal, más el contexto englobante del episodio de *TT* produce el efecto cómico de la parodia.

Estas son las categorías o secciones estables que poseen un cartel propio, y para las que el narrador elige y consagra uno (o más) videos: ENIGMA; MOMENTO INCÓMODO; MOMENTO AHHHH, COINCIDENCIA, y CRACK. Todas ellas se completan con la frase en inglés “*OF THE WEEK*”, pero al enunciarla, el comentarista lo hace en español (“de la semana”). El uso del inglés escrito es una alusión irónica al mundo globalizado al que Uruguay ingresó con timidez desde su posición periférica. La canción que acompaña la apoteosis del CRACK semanal, a la que se une el invisible comentarista, es ejecutada en español con estrafalaria solemnidad. Hay además una sección sui generis que no busca clasificar un único video ni posee un cartel propio; se la introduce cerca del final de cada episodio: “los momentos what the fuck the la semana”. Un rasgo común a todas las categorías es el carácter ostensivamente trivial, insignificante de los videos así clasificados, pues lo banal es lo que define la ideología de *TT*. Voy a detenerme en la categoría que instauro el clímax del programa⁴, pues se encarga de celebrar una proeza o su contrario, como veremos. Una frase ritual introduce al *CRACK of the Week*: “Y los postulantes a Crack de la semana son”. La lista de candidatos a ser merecedor/es de la (no tan) singular distinción reitera el tropo de la enumeración caótica, con efecto de comicidad, pues incluye seres animados – humanos y animales – e inanimados. Algunos de sus aspirantes son: “una excavadora sirvió agua en un mate”;

⁴ El criterio de selección para integrar las otras categorías es menos interesante para este estudio, pues es deudor de la taxonomía de la red social YouTube, por ejemplo, los videos ‘enternecedores’ con niños o mascotas, o los que muestran toda clase de accidentes ridículos en el orden de interacción.

“estos gusanos saltarines que aparecieron en un morrón” (*TT* #70); “la silla Jessie” de fabricación nacional, cuyo video muestra cómo ese mueble resiste todo tipo de ataque sin romperse (*TT* #21). No es inusual que el enunciador transgreda sin inmutarse o explicar su motivo lo que define esa categoría, a saber, la supuesta virtud o excepcionalidad de quien merece ser aclamado *el/la crack* de la semana. Así, vemos el esfuerzo de unas jóvenes para sacar un sofá por la ventana, y acto seguido el narrador decide que quien merece la aclamación sonora y visual (dos copas rodeadas de laureles, Fig. 1) es la única joven del grupo que sin haber ayudado a sus amigas, corrió veloz para ser la primera en sentarse en el sofá (*TT* #35).



Figura 1

Otras veces se corona a varios aspirantes por sus actos esforzados, sean estos exitosos o no, en lugar de consagrar a un campeón solitario. La parodia actúa con singular eficacia en esta nación: Uruguay aún venera el recuerdo de su irrecuperable gloria deportiva: el legendario triunfo de la selección nacional de fútbol en el Estadio de Maracanã ante la de Brasil, en la final de la Copa del Mundo de 1950. El acto de coronar a varios en vez de glorificar al mejor, o el gesto de celebrar una anti-hazaña parodia la anhelada y siempre esquiva victoria mundial y deportiva que forma parte de la identidad nacional. Aunque aquella improbable conquista deportiva del pequeño David frente al Goliath regional sea irrepetible (Andacht 2002), ella posee hondas raíces en la comunidad imaginada uruguaya.

Categorías peirceanas para las categorías de *TT*

Para abordar el ámbito estética del nacionalismo que es la comunidad imaginada recurro a las categorías fenomenológicas que son la base de la multiforme y

plurifuncional acción s gnica o semiosis del modelo teórico ideado por Peirce. La más simple valencia de la experiencia es la *Primeridad*, un elemento cualitativo absoluto y posibilista; la *Segundidad* remite a todo lo que existe, reacciona y afecta nuestra percepción; la *Terceridad* corresponde al régimen general de la representación, que involucra algún propósito, seamos o no conscientes de ello (CP 1.532)⁵. Las categorías se aplican recursivamente a sí mismas. Propongo analizar la imaginación colectiva que engendra la nación moderna como “la Primeridad de la Terceridad, el peculiar sabor o color de la mediación” (CP 1.533). Para analizar la ideología que ponen en escena los episodios de *TT* con su estilo paródico uso el término ‘Mentalidad’ (CP 1.533.), que emplea Peirce para describir la dimensión cualitativa de toda ley o regularidad, como lo es el nacionalismo, que en clave irónica colorea el caótico collage de YouTube. Su título puede intrigar a un extranjero, pero no a un uruguayo, y menos aún a quien como el que esto escribe vivió los duros años de plomo de la dictadura militar en Uruguay (1973-1985). La frase “tiranos temblad” pertenece al estribillo del himno nacional, artefacto semiótico al que Anderson (1983) le atribuye poder engendrador de la comunidad imaginada, y agrego, de la ideología nacional o ‘Mentalidad’. El anacrónico imperativo plural “(vosotros) temblad” ya no se usa en el español rioplatense, pero conserva valor ceremonial. En dictadura, en días feriados, al ejecutarse el himno en espacios públicos (ej. un cine), apenas esa porción del himno patrio se gritaba con vehemencia e inequívoco sentido de repudio al régimen de facto, que reprimía con ferocidad toda forma de oposición explícita. Con su estilo vocal impávido, *TT* retoma en clave de parodia aquel sentimiento de rebeldía patriótica sofocada, y lo convierte en (son)risa irónica que resignifica la noción misma de nacionalismo y de política en tiempos de paz, y de redes sociales regidas por el entretenimiento. La suya es una *Mentalidad* o sabor de la mediación muy diferente de la que imperaba en tiempos del terrorismo de Estado. No es casual que además de tomar prestado ese elocuente fragmento de la canción litúrgica de la nación, la imagen inaugural de *TT* consista en un rediseño lúdico de la bandera, donde el ícono clásico del sol, con rayos geométricos y flamígeros, se instala encima del título del programa (Fig. 2), para desde allí auspiciarlo.

⁵ Uso el modo convencional de citas a la obra de Peirce: x.xxx remite a la edición de *The Collected Papers of C. S. Peirce* (1931-1958).



Figura 2

Aunque en su mayor parte los videos seleccionados para editar *TT* exhiban personajes anónimos haciendo algo banal, a veces irrumpe una celebridad en la caótica lista. Cuando eso ocurre, no se la representa como tal, en una actuación glorificante, sino de modo oblicuo, captada por una cámara amateur, y retratada en una acción inusual, ajena a su fama. Tal es el caso del video del músico Steven Tyler de gira en el país con su grupo Aerosmith, quien “luego de tocar para miles de personas terminó revisando un contenedor en la Ciudad Vieja” (*TT* # 35). El clímax del video llega con un comentario que vuelve explícito lo que postulo como significado central del programa: “Llegó siendo una estrella y se fue siendo una persona humilde”. El narrador parodia así la proverbial modestia uruguaya, la jactancia negativa, el acto de jactarse de no jactarse de supuestas virtudes integra el imaginario social mesocrático uruguayo, una Mentalidad que exalta la ausencia de exaltación, la medianía, el no sobresalir como un rasgo identitario colectivo clave (Andacht, 2002). Cabe recordar que en ningún momento vemos la imagen del enunciador. Ese comentario de *TT* culmina con una cita musical que aparece en casi todos los episodios; se trata de la composición *Uruguay* del violinista y compositor ruso Aleksey Igudesman. Su video muestra al compositor acompañado de una orquesta sinfónica juvenil de Austria cantando de modo exuberante y rayano en la comicidad absurda: “¡Uruguay es el mejor país, mejor que Francia y mejor que París!”. Con su

habitual tono impávido, el narrador de *TT* afirma que el extraño acto del músico S. Tyler – clasificado como “*ENIGMA of the week*” - es “una prueba más de que” y entonces llega el remate del meme musical que exalta la nación con desmesura e inconfundible acento extranjero⁶. Pocos elogios superan el de la humildad en la comarca imaginada mesocrática: el deseo de no destacarse, de ser uno más de la colectividad como virtud cardinal nacional habría afectado a la estrella mundial de rock en su primer visita al país. La irónica exaltación de la ideología nacional de la supuesta conversión del líder de Aerosmith en un mesócrata muestra cómo “La parodia crea y alimenta la consciencia pública antes y sobre todo por exponer las limitaciones de los discursos dominantes: ella contrarresta la idealización, el encantamiento mítico y otras formas de hegemonía” (Hariman 2008: 253).

En base al material presentado del programa de YouTube *TT*, creo que hay elementos suficientes para sustanciar la hipótesis formulada al inicio del texto: la edición comentada de citas de videos heterogéneos, excéntricos y ostensiblemente triviales, con sus miradas centrípetas y centrífugas sobre la nación uruguaya, posee como significado central el post-nacionalismo, un revisitado irónico del patriotismo en tiempos de redes sociales. En la teoría de Peirce, el significado corresponde a la noción del *interpretante* del proceso de semiosis y se define como “un efecto mental o pensamiento” del signo (CP 1.564). Lejos de ser algo fijo, como sostuve en relación al cambiante alcance del discurso político, el sentido es parte de un metabolismo lógico inseparable de la temporalidad: “el signo se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. Ese signo que crea yo lo denomino el interpretante del primer signo” (CP 2.228). Dicho de modo sintético: “los símbolos crecen” (CP2.302). Por eso, propongo que los programas de *TT* son interpretantes legítimos de la actual ideología nacional uruguaya; aunque sería más justo

⁶ Pensé en usar la noción de ‘mirada acentuada’ para el conjunto de perspectivas reunidas en los episodios analizados de *TT*, pero podía confundirse con el concepto de Naficy (2001), quien emplea el término de “cine acentuado” para describir la producción de cine alternativo, ajeno al aparato hegemónico de cuño hollywoodense.

decir ‘legitimados’, si tomamos en cuenta el alto número de visitas a su canal de YouTube, y los numerosos comentarios entusiastas. La comunidad imaginada por *TT* es una de las formas en que se imagina a sí misma hoy ese colectivo político latinoamericano. Comenzar a entender cómo se producen esos signos, y qué posibles consecuencias socioculturales y políticas eso tiene ha sido el propósito de este ensayo. No creo casual que el momento histórico en que aparece *TT*, su irrupción y crecimiento en popularidad coincida con el inusual prestigio de la marca-país Uruguay, a causa de la popularidad de quien fue descrito por medios internacionales como “el presidente más pobre del mundo” (José Mujica, 2010-2015), y de varias leyes aprobadas durante su mandato (ej. legalización de la marihuana), según lo estudia Kanarek (2015), en prestigiosos periódicos de Europa y Estados Unidos. Puede interpretarse que frente a esta amenaza a la *Mentalidad* tradicional, surgiera esta suerte de eficaz antídoto semiótico para preservar los límites tradicionales de la comunidad imaginada y de su ideología, de un modo nada tradicional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDACHT, F. (2002). Integración/desintegración: nuevos signos de identidad en el Mercosur. En: G. de Sierra (ed.) *Los Rostros del MERCOSUR. El difícil camino de lo comercial a lo societal*, Buenos Aires: Clacso, 309-340.
- ANDACHT, F. (2001). L’imaginaire d’un petit pays. Approche Sémiotique de l’identité sociale à travers des timbres postes. *Protée* 30 (2), 9-22.
- ANDACHT, F. (1996). Cambalache y creación: semiosis de la primeridad. *Signa* 5, 52-60.
- ANDERSON, B. (1983). *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- BATESON, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press.
- BERND, Z. & KAYSER, P. (2014). *Dicionário de Expressões da Memória Social, dos Bens Culturais e da Cibercultura*. Canoas: Editora Unilasalle.
- BRUNER, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry* 18, 1-21.
- CORNER, J. (2002). Performing the real. Documentary diversions. *Television & New Media* 3 (3): 255-269.
- ELGENIUS, G. (2005) Expressions of nationhood: national symbols and ceremonies in contemporary Europe, PhD Thesis, *LSE Theses Online*: <http://etheses.lse.ac.uk/638/> Retirado: 05.02.2016.
- GABLER, N. (1998). *Life the movie. How entertainment conquered reality*. New York: Vintage.
- GEHL, R. (2009). YouTube as archive. Who will curate this digital Wunderkammer? *International Journal of Cultural Studies*, 12 (1), 41-60.

- GOFFMAN, E. (1986). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Chicago: Northeastern University Press
- HACKING, I. (1999). *The social construction of what*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- HARIMAN, R. (2008). Political Parody and Public Culture. *Quarterly Journal of Speech* 94 (3), 247-272.
- KERMODE, F. (2000/1967). *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
- KANAREK, J. (2015). For export del Uruguay. Representación, resignificación e imaginario social de un país pequeño en medios de prensa del mundo. Tesis de Maestría en Comunicación, Universidad Católica del Uruguay, Montevideo.
- LABOV, W. y WALETZKY, J. (1967). Narrative Analysis: Oral versions of personal experience. En: J. Helm (ed.) *Essays on verbal and visual arts*. Seattle: University of Washington, 12-44.
- MANNHEIM, K. (1960/1936). *Ideology and Utopia*. London: Routledge & Kegan Paul.
- NAFICY, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, N.J.: Princeton University Press
- NORA, PIERRE (1984). Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. *Les Lieux de mémoire, tome I: La République*. Édition publiée sous la direction de Pierre Nora. Paris: Gallimard, pp. xvii-xlii.
- PEIRCE, C.S. (1931-1958). *The Collected Papers of C. S. Peirce*. C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- PEREYRA, G. (2013). Entrevista a Agustín Ferrando. Programa de TV *En la Mira* (27.04.2013) <https://www.youtube.com/watch?v=GA9ARpauENI>
- ROSSEN-KNILL, D.F.; HENRY, R. (1997). The Pragmatics of Verbal Parody. *Journal of Pragmatics* 27, 719-752.
- SPITZER, L. (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Trad. R. Lida. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Inst. de Filología/Casa Coni.

REFERENCIAS A LOS EPISODIOS CITADOS DE *TIRANOS TEMBLAD. RESUMEN DE ACONTECIMIENTOS URUGUAYOS (= TT)*

TT # 21 (12/05/2013 al 01/06/2013) https://www.youtube.com/watch?v=4_jFflmtDc8

TT # 35 (06/10/13 al 12/10/13) <https://www.youtube.com/watch?v=kPPS93dyF6Y>

TT # (70 03/08/15 al 23/08/15) <https://www.youtube.com/watch?v=riU7JzkQhAc>