

La asombrosa excursión de Zamba: la parodia como estrategia educativa

Germán Martínez Alonso (gmartinezalonso@gmail.com)

Estudiante avanzado de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación (orientación en Comunicación y Procesos Educativos), Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Participa del Proyecto UBACyT *Regímenes de representación mediática: absorciones y transformaciones discursivas*, dirigido por la profesora María Rosa del Coto.

Pensar las relaciones entre comunicación y educación siempre implica enfrentarse a desafíos. Lejos de restringirse a la escolaridad, los fenómenos educativos contemporáneos están atravesados por procesos y sentidos complejos, propios de un auténtico ecosistema comunicativo (Martín-Barbero, 2002) que funciona como el escenario para el despliegue de nuestras vidas, y que conforma una parte significativa de nuestras dimensiones simbólicas. Partiendo de una visión amplia sobre la educación, que se opone a perspectivas restringidas¹, entendemos que las reflexiones sobre los procesos educativos precisan ser formuladas en el marco de una sociedad que, en tanto constructora de sentidos comunes para los niños, se encuentra en permanente tensión con un entorno de hiperestimulación. Esto se debe a la frecuentación de y/o a la interacción con productos de los medios de comunicación, los videojuegos, las redes sociales *online*, etc., que contribuyen a moldear subjetividades e imaginarios. El reto, cuando se trata de investigar en educación, recae en los cambios de las temporalidades y las experiencias subjetivas, es decir, en la manera en que las diferentes generaciones se representan lo real-social.

Partimos de una suposición inicial: creemos que las tópicas del imaginario social que conciernen a la creación y la producción mediática de la actualidad pueden ser detectadas a partir de la descripción de los mecanismos típicos de las prácticas discursivas. Suponemos, entonces, que es posible identificar, en el fenómeno de la mediatización

¹ Seguimos aquí a Rosa Nidia Buenfil Burgos (1992), que considera que, discursivamente, la noción de educación suele limitarse a la escolaridad, lo cual implica una visión restringida que desconoce el hecho de que las prácticas educativas no se reducen a las instituciones escolares sino que abarcan una multiplicidad de agencias. La autora opone a esta perspectiva una visión amplia que entienda al sujeto de educación como un sujeto activo, conformado en la práctica y condicionado por una multiplicidad de discursos, tanto intra como extraescolares.

contemporánea, la transformación de la “textura” de los imaginarios sociales a través de diferentes procedimientos de puesta en discurso. Este tipo de funcionamientos, no obstante, no constituyen atributos de la contemporaneidad; por el contrario, se identifican a lo largo de diferentes períodos históricos. Sin embargo, notamos un fortalecimiento de los fenómenos de retoma y las mixturas de regímenes en las últimas décadas, lo cual nos permite sostener que los mismos marcan el perfil del actual estilo de época (Sibilia, 2008). Entre estos procedimientos de puesta en discurso, nuestro análisis le otorga un lugar central a la parodización, entendida como una transformación hipertextual de carácter lúdico (Genette, 1989).

Tomando como fundamento estos planteos, consideramos que la serie de animación *La asombrosa excursión de Zamba*, con una propuesta educativa dirigida a un público infantil, constituye una expresión prototípica de cómo funcionan estos procedimientos paródicos. Asimismo, opera como puntapié para pensar la especificidad de estos mecanismos en el caso de las propuestas educativas audiovisuales para audiencias infantiles, en términos de producción, a partir de la identificación de estas operaciones y de una conceptualización de las mismas. Se entiende, además, que en la instancia de recepción esta clase de propuestas educativas abre la puerta en el aula a un enriquecimiento de las representaciones de lo real-social por parte de los niños, en tanto actores sociales.

***Zamba*: el imaginario de una excursión a la historia**

Realizada por la productora *El Perro en la Luna* y emitida por el canal Pakapaka, del Ministerio de Educación², *La asombrosa excursión de Zamba* es una serie de animación que recrea momentos y períodos significativos para la historia argentina. El personaje principal es un niño formoseño con alto grado de curiosidad e interés por el mundo que lo rodea, pero que parece entrar permanentemente en conflicto con los límites y los

2 Originalmente, Pakapaka era el nombre de la franja de programación infantil de Encuentro, el canal de televisión educativo dependiente del Ministerio de Educación. En 2010 pasó a convertirse en el primer canal infantil público y educativo de dicho ministerio. *La Asombrosa Excursión de Zamba* se estrenó a principios de ese año en Encuentro, y poco después su emisión se trasladó a Pakapaka, aunque sus capítulos suelen ser retransmitidos por la primera señal. A diferencia de otros canales infantiles, Pakapaka no incluye publicidades de productos para chicos, lo cual lo convierte en una propuesta televisiva que no apunta a moldear los mundos material y simbólico de los niños a partir del consumo infantil, como sí ocurre en otras señales con lógicas regidas por la 'maxioferta' de mercancías destinadas a audiencias infantiles (Minzi, 2003).

ordenamientos propios de la escolaridad tradicional³. Cada episodio de la serie muestra a Zamba en una excursión escolar a algún sitio histórico, y en el medio de la visita el niño acciona un mecanismo que lo transporta al pasado, donde interactúa con personajes históricos en el marco de un suceso importante. Por ejemplo, en su primera temporada, compuesta por cuatro capítulos que conforman *La asombrosa excursión de Zamba en el Cabildo*, Zamba visita el Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, y a los pocos segundos de haber empezado el episodio se separa de su grupo, para terminar atravesando diversos pasillos y escaleras, hasta llegar a un sillón cercado por un cartel que ordena: “¡No sentarse!”. Zamba hace caso omiso del letrero, se sube al asiento, y mientras fantasea que está piloteando un auto de carreras, descubre una palanca, la activa y es inmediatamente transportado a mayo de 1810. Simultáneamente, es expulsado del sillón por un resorte y termina aterrizando en el Reino de España, en el contexto de la deposición de Fernando VII, suceso que, como se sabe, constituye una de las causas originarias de la Revolución de Mayo. A partir de aquí, comienza la aventura de Zamba, en la cual interactúa con personajes como José de San Martín, Napoleón Bonaparte, Manuel Belgrano, Baltasar Hidalgo de Cisneros, Cornelio Saavedra y muchas otras figuras históricas. A lo largo de los capítulos es acompañado por Niña, hija de un esclavo africano y una liberta, personaje a través del cual no sólo se explica y representa la diversidad étnica del Virreinato del Río de la Plata, sino que también funciona como guía para que Zamba y los televidentes puedan interpretar los rasgos que caracterizan a la época.

Los marcos históricos y sus complejidades y especificidades varían en el transcurso de la serie: las “excursiones” de Zamba lo llevan a escenarios que van desde la Declaración de la Independencia, en 1816, o la Batalla de la Vuelta de Obligado, en 1845, a contextos más recientes, como la Casa Rosada en el período de la dictadura cívico-militar de 1976-

3 Todos los episodios comienzan con una secuencia de presentación que, creemos, condensa esta tensión entre viejas formas de escolaridad y nuevos modos de interacción, apropiación y subjetividad de los niños. El protagonista se presenta a través de un monólogo en *voice-over*: “Me llamo José, pero me dicen Zamba. Como todas las mañanas, estoy yendo a la escuela, y estoy llegando tarde. Vivo en la provincia de Formosa, en una ciudad que se llama Clorinda. Mi comida favorita es el chipá. Una de las cosas que más me gusta es ver tele, y la que menos me gusta es que mi mamá me mande a la escuela con el pijama abajo del guardapolvo. Cuando sea grande, mi sueño es llegar a ser astronauta”. El monólogo acompaña una secuencia dinámica que muestra a Zamba corriendo hacia su escuela, al tiempo que va interactuando con los elementos que menciona en su monólogo (bolas de chipá, un televisor y un control remoto, etc.), con un estilo que retoma recursos propios de los videojuegos y nuevos lenguajes interactivos. La secuencia culmina cuando Zamba se imagina a sí mismo como un astronauta levitando en el espacio, y se escucha el sonido de un timbre, que parece “traer de vuelta a la realidad” a Zamba, como si ese imaginario complejo fuese interrumpido por una vieja forma de escolaridad, con la cual entra en conflicto.

1983 —donde es perseguido por los titulares de la primera Junta Militar—, o las Islas Malvinas durante la guerra con Inglaterra, en 1982. Sin embargo, aunque cambian los contenidos abordados, la estructura de los capítulos es similar. En esta organización de los episodios sobresalen dos recursos: en primer lugar, la recurrente utilización de canciones (entre dos y tres por entrega) para recrear eventos, representar temáticas o introducir personajes, para lo cual se recurre a cantantes o bandas populares, y de diversos géneros musicales (por ejemplo: la “Marcha de San Lorenzo”, interpretada por la banda de ska La Mosca, el “Chamamé de San Martín”, en la voz de la cantante Soledad Pastorutti, o la canción “Sarmiento Presidente”, interpretada por el grupo de cumbia villera Piola Vago); en segundo lugar, un breve espacio al final de cada episodio, en el cual Zamba dialoga cara a cara con un “prócer invitado” (como San Martín, Belgrano o Sarmiento), quien le pide al protagonista que le cuente qué aprendió en la aventura del día, y que aprovecha para hacer comentarios referidos a las principales temáticas tratadas, con lo cual se da el pie para que los niños realicen una suerte de actividad metacognitiva sobre los contenidos tratados.

Economía narrativa y estrategias de interpelación

A los propósitos de este trabajo, no nos interesa entrar en el debate acerca de la posibilidad o imposibilidad de que un programa de televisión logre una representación “fiel” de la historia con fines didácticos sin caer en simplificaciones, maniqueísmos o errores historiográficos, polémica que no escapa a este caso puntual⁴. Sí nos resulta relevante remarcar que *La asombrosa...* nace por iniciativa de políticas públicas en educación, en el contexto de una sociedad cuyas subjetividades —no sólo las infantiles— ya no son determinadas por entramados institucionales (como la escuela, la familia o la Iglesia) sino por el mercado y las industrias culturales (Lewcowicz, 2004). Respecto a esto, consideramos que las narrativas ocupan un lugar central en la construcción de discursos, y

4 Un antecedente significativo es el programa televisivo *Algo habrán hecho por la historia argentina*, producido por *Cuatro Cabezas*, cuyas primeras dos temporadas se emitieron por Canal 13 en 2005 y 2006, mientras que la tercera salió al aire por la pantalla de Telefé en 2008. El ciclo narraba los principales sucesos históricos de la historia nacional, desde principios del siglo XIX en adelante. De manera similar a *La asombrosa...*, la serie se caracterizó por apuntar a una representación didáctica de la historia a partir de una hibridación de géneros y lenguajes, así como la presencia de diversos mecanismos discursivos que también aparecen en la serie que constituye nuestro objeto de estudio. Lo que distancia a *La asombrosa...* de *Algo habrán hecho...* y otros antecedentes, es que la serie animada es iniciativa de una política pública de educación, cuya emisión, a diferencia del ciclo de *Cuatro Cabezas*, no es regida por la lógica comercial de los canales televisivos privados de aire. Para un análisis narrativo e interdisciplinar de *Algo habrán hecho...*, cfr. Galán-Fajardo y Rueda-Laffond (2011).

por esto los consumos culturales infantiles requieren ser pensados como componentes constitutivos de las prácticas de los niños, en el marco de un diálogo hermenéutico, en términos de grupos con identidades recortadas. En este sentido, la economía narrativa de los productos consumidos por los niños debe ser analizada en relación a los diferentes contextos y posibilidades de apropiación.

En el caso de *La asombrosa...*, es posible visualizar un intento de integración de imaginarios y de modos de interpretar el mundo. Podría suponerse una intención permanente por construir complicidad con los niños, a partir de ciertas representaciones y ciertos recursos del lenguaje. Una estrategia de interpelación importante es la representación de la escolaridad como un ámbito aburrido, con una docente cuyo rostro es casi permanentemente invisibilizado y que aparece como una figura seria, preocupada por mantener el orden en el grupo de alumnos, al tiempo que Zamba no puede contener su interés y su curiosidad en un entorno de hiperestimulación. Por otro lado, desde la narrativa se apunta a construcciones que remitan a lenguajes contemporáneos, hibridaciones entre lo cinematográfico, lo televisivo y lo interactivo. El primer episodio presenta múltiples ejemplos, como varias secuencias que simulan escenarios de videojuegos, así como también los cambios del *ratio* (o relación de aspecto) de la imagen, que varía entre la proporción televisiva y la cinematográfica, o el modo en que el contexto histórico europeo de principios del siglo XIX es recreado al estilo de un *trailer* cinematográfico en el cual un locutor narra el “enfrentamiento” entre Zamba y las fuerzas de Napoleón Bonaparte, con guiños del protagonista al público.

Pero lo que nos genera un interés particular es el modo en que los personajes históricos son construidos y representados, ya que en ellos recae, temática y simbólicamente, el peso de los contenidos tratados en cada episodio. Estas construcciones son las que nos llevan a preguntarnos por la parodización como procedimiento de puesta en discurso, en tanto muchas de las caracterizaciones de la serie no se limitan a caricaturizar a las figuras históricas, sino que llegan a parodiarlas, particularmente cuando se trata de personajes cuyos roles en la “historia oficial” están puestos en discusión por perspectivas críticas o revisionistas. Uno de los casos más llamativos es el de Domingo Faustino Sarmiento, cuyo rol en la implementación del sistema educativo moderno es valorado en la serie, pero no deja de ser sometido a críticas y cuestionamientos por parte de Zamba

respecto a otros aspectos de su historia (como sus enfrentamientos con el federalismo, o su rol en la Batalla de Caseros y en los asesinatos de diversos caudillos) y en muchos aspectos llega a ser ridiculizado (su pasión por el francés y la francesidad en general, su personalidad autoritaria, y hasta el “mito” de su “asistencia perfecta” en sus tiempos como estudiante son objeto de burla). La parodia llega al punto en que, como mencionamos anteriormente, el tema musical que introduce a Sarmiento es interpretado por un grupo de cumbia villera, subgénero cuyas temáticas suelen estar relacionadas al sexo y a la marginalidad.

Nuestra hipótesis es que el uso de estos procedimientos apunta a incentivar, en la instancia de lectura, una problematización sobre las figuras representadas. Esto nos lleva a preguntarnos por el potencial de estos mecanismos en una propuesta educativa.

El “efecto paródico”: algunas caracterizaciones

Con el fin de conceptualizar la importancia que la parodia, como mecanismo discursivo, implica para nuestra hipótesis, pasaremos a revisar algunas nociones sobre el tema. Las investigaciones y definiciones sobre la parodia son múltiples y diversas, pero subrayaremos algunas caracterizaciones específicas, hechas por unos pocos autores, porque nos resultarán útiles, en términos teórico-metodológicos, para analizar la especificidad de esta operación discursiva en textos educativos infantiles.

Una primera aproximación nos la brinda Alan Pauls (1980), que identifica tres principales líneas de investigación que intentaron definir a la parodia: algunos trabajos del formalismo ruso —fundamentalmente de Juri Tinianov—, Mijail Bajtín y su análisis sobre el proceso de constitución del género novelesco, y algunos escritos de Julia Kristeva. Respecto a la primera línea, Pauls apunta que la reflexión formalista estaba inscrita en un intento de teorización sobre las leyes de la evolución literaria; desde esta perspectiva, la parodia aparece como un mecanismo de operación fundamental para la transformación literaria, cuyos efectos, para el formalismo, están restringidos a “una estrategia especular de repeticiones e inversiones” (Pauls, 1980: 9). Este análisis es ampliado por Bajtín, que le asigna a la parodia una función determinante en la consolidación de la novela, cuyo advenimiento como género moderno habría sido posible gracias al carácter disidente, menor, subversivo y contestatario del discurso paródico. Pauls subraya que

“el discurso parodiado no se muestra intacto en el discurso parodiante; tal “representación” no supone una repetición, un mero cambio de “contexto”, sino la *acción* del discurso que representa sobre el representado, acción que, para Bajtín, lleva siempre el signo del rechazo”

(Pauls, 1980: 11)

En este sentido, para Bajtín, el “efecto paródico” apuntaría a que el lector perciba aspectos del objeto parodiado que son omitidos por el discurso oficial o dominante, en términos de “denuncia”. Nos interesa vincular esto con la distinción elaborada por Sigmund Freud (1969) entre caricatura y parodia, los dos modos de la comicidad a partir de los cuales, según el autor, se degradan personas y objetos respetables, con el fin de “desenmascararlos”. De acuerdo a Freud, mientras que la caricaturización apunta a degradar a su objeto poniendo el foco y exagerando un determinado rasgo cómico del mismo, la parodización directamente destruye la unidad de los caracteres del objeto, y la sustituye por manifestaciones menores.

Desde un enfoque pragmático, Linda Hutcheon (1981) destaca la naturaleza intertextual de la parodia, lo cual la diferencia de la ironía, figura caracterizada por su intratextualidad, y de la sátira, cuyo objeto de crítica es extratextual. La intención de la parodia, para Hutcheon, también es provocar efectos cómicos, ridiculizantes y denigrantes. Pero esta burla tiene un efecto potencialmente transgresor, tal como se percibe en el siguiente fragmento, citado en extenso:

“Au niveau de sa structure formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf. Mais ce dédoublement parodique ne foctionne que pour marquer la *différence*: la parodie représente à la fois la déviation d'une norme *littéraire* et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé”⁵

(Hutcheon, 1981: 143)

5 La traducción es nuestra: “Al nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, de una incorporación de un texto parodiado (en segundo plano) en un texto que parodia, de una intercalación del [texto] viejo en el nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma *literaria* y la inclusión de esta norma como material interiorizado”.

Es fundamental la importancia que la autora le otorga a las competencias del lector para descifrar aquello que es connotado en el discurso paródico. Estas competencias, para Hutcheon, tienen una naturaleza triple: lingüística, genérica e ideológica. La consideración de estas tres competencias a la hora de elaborar una propuesta educativa que incluya procedimientos de parodización dan cuenta de la complejidad del mecanismo, pero es el aspecto ideológico, fundamentalmente, el que nos permite especular sobre la potencialidad del recurso. En efecto, las competencias ideológicas —las más complejas, según Hutcheon— aluden a un universo social, que excede la intertextualidad y se abre a la extratextualidad, por lo cual se espera que el lector problematice el discurso en cuestión.

Estrategias para un aprendizaje crítico y enriquecedor

Los apuntes que hemos hecho sobre la parodia como operación discursiva nos permiten hipotetizar sobre su potencial para enriquecer los modos en que los niños se representan lo real-social. Por un lado, su carácter disidente, su naturaleza subversiva y su índole contestataria, señalados por Bajtín, operan como puntapié para una problematización de la historia oficial, lo cual implica el desarrollo de competencias lingüísticas, genéricas e ideológicas, según Hutcheon. Asimismo, la degradación del objeto parodiado, que va más allá de la caricaturización —siguiendo a Freud—, aumenta la importancia otorgada al niño como sujeto activo de educación, ya que el mismo es invitado a leer crítica y reflexivamente, al tiempo que se divierte y se identifica con los mecanismos utilizados. Desde ya, la necesidad de un análisis en reconocimiento (Verón, 1987) es imprescindible para confirmar o negar cualquier conjetura, pero eso no nos impide subrayar el carácter latente de la parodia en tanto constituye, sostenemos, un procedimiento de puesta en discurso propio del actual estilo de época, y por ende, consideramos que se trata de un recurso fértil para trabajar a partir de una perspectiva pedagógica significativa, centrada en los procesos de construcción de sentido.

Pensar en entornos de apropiación fluidos, dinámicos y colaborativos ayuda a generar condiciones para el aprendizaje y la apropiación de diversos contenidos, y fundamentalmente, a un trabajo que se dirija a la problematización de los contenidos por parte de los estudiantes, y no su mera incorporación acrítica. Magdalena Albero Andrés (2001) destaca la importancia de considerar a los niños espectadores inteligentes, lo cual

implica, en términos de propuestas educativas, privilegiar aquellas programaciones que estimulen su curiosidad por el aprendizaje. En este sentido, “un buen programa educativo no debería pretender la adquisición de unos conocimientos concretos sino más bien despertar el interés por estos contenidos, estimular la curiosidad y la búsqueda” (Albero Andrés, 2001: 120)

El papel cumplido por programas educativos infantiles como *La asombrosa...*, en estos términos, suele quedar supeditado al enfoque que se le otorgue en la situación áulica. No obstante, este tipo de propuestas abren la puerta a repensar las estrategias utilizadas para alcanzar un aprendizaje crítico, enriquecedor y estimulante, que supere las barreras entre lo escolar y lo no escolar, y que dé cuenta de la complejidad de los procesos y sentidos implicados en las dimensiones simbólicas de los niños.

Bibliografía

- **ALBERO ANDRÉS, Magdalena** (2001) “Infancia y televisión educativa en el contexto multimedia”, en Revista *Comunicar* nº17. Disponible en <http://rabida.uhu.es/dspac e/bitstream/handle/10272/984/b11903272.pdf>
- **BUENFIL BURGOS, Rosa Nidia** (1992) “Análisis de discurso y educación”, *Documento DIE 26*, México DF, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional.
- **FREUD, Sigmund** (1969) *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza.
- **GALÁN-FAJARDO, Elena y RUEDA-LAFFOND, José Carlos** (2011) “Narrativizando la historia: un enfoque interdisciplinar aplicado al relato televisivo”, en Revista *Palabra Clave*, vol. 14, nº1, junio de 2011. Disponible en <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/viewArticle/1874>
- **GENETTE, Gerard** (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

- **HUTCHEON, Linda** (1981) “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, en *Poétique* n°46, Paris.
- **LEWCOWICZ, Ignacio** (2004) *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires, Paidós.
- **MARTÍN-BARBERO, Jesús** (2002) “Técnicidades, identidades y alteridades: desubicaciones y capacidades de la comunicación del nuevo siglo”, en *Diálogos de la comunicación* n°4, Guadalajara, ITESO.
- **MINZI, Viviana** (2003) “Mercado para la infancia o una infancia para el mercado. Transformaciones mundiales e impacto local”, en Sandra Carli (comp.), *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada sobre las transformaciones recientes en Argentina*, Buenos Aires, La Crujía.
- **PAULS, Alan** (1980) “Tres aproximaciones al concepto de parodia”, en *Lecturas Críticas* n° 1, Buenos Aires.
- **SIBILIA, Paula** (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, FCE.
- **VERÓN, Eliseo** (1987) *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.