



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

Comunidad académica comprometida
con el desarrollo humano de la sociedad.

Julio 10, 2017.
03/17

DICTAMEN QUE PRESENTA LA COMISIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y DISEÑO

ANTECEDENTES

I. El Consejo Divisional en su sesión 07.17 celebrada el 7 de abril de 2017, mediante el acuerdo DCCD.CD.02.07.17, integró la Comisión de Investigación como sigue:

- Jefe del Departamento de Ciencias de la Comunicación
Dr. Gustavo Rojas Bravo
- Jefe del Departamento de Teoría y Procesos del Diseño
Mtro. Octavio Mercado González
- Jefe del Departamento de Tecnologías de la Información
Dr. Alfredo Piero Mateos Papis
- Representante Titular del Personal Académico, Depto. de Ciencias de la Comunicación
Dr. Felipe A. Victoriano Serrano
- Representante Titular del Personal Académico, Depto. de Tecnologías de la Información
Dr. Luis E. Leyva del Foyo
- Representante Titular del Personal Académico, Depto. de Teoría y Procesos del Diseño
Dr. Luis A. Rodríguez Morales

II. Mediante oficio recibido con fecha 15 de junio de 2017 por la Secretaría Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, le fue turnado para su análisis y discusión el informe de actividades académicas desarrolladas por el **Dr. Vicente Castellanos Cerda**, durante el disfrute del periodo sabático comprendido del 18 de enero de 2016 al 17 de abril de 2017, aprobado en la *Sesión Ordinaria 13.15* celebrada el 9 de octubre de 2015, mediante el acuerdo *DCCD.CD.10.13.15*.

III. La Comisión de Investigación sesionó el día 10 de julio de 2017, fecha en la que concluyó su trabajo de análisis y evaluación del informe.

IV. Se analizaron los siguientes elementos:

- PROGRAMA DE ACTIVIDADES ACADÉMICAS POR DESARROLLAR DURANTE EL PERIODO SABÁTICO
- EVALUACIÓN GENERAL



Unidad Cuajimalpa

DCCD | Oficina Técnica del Consejo Divisional

Torre III, 5to. piso. Avenida Vasco de Quiroga 4871,

Colonia Santa Fe Cuajimalpa. Delegación Cuajimalpa de Morelos,

Tel. +52 (55) 5814-6550 y 51. C.P. 05348, Ciudad de México

<http://dccd.cua.uam.mx>



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

Comunidad académica comprometida
con el desarrollo humano de la sociedad.

Con base en los antecedentes y consideraciones anteriores, la Comisión de Investigación emite el siguiente:

DICTAMEN

ÚNICO: Tras evaluar favorablemente el informe de actividades académicas y los productos presentados por el **Dr. Vicente Castellanos Cerda**, esta comisión propone al Consejo Divisional aceptarlos. Lo anterior es referente al disfrute del periodo sabático comprendido del 18 de enero de 2016 al 17 de abril de 2017, aprobado en la *Sesión Ordinaria 13.15* celebrada el 9 de octubre de 2015, mediante el acuerdo *DCCD.CD.10.13.15*.

Atentamente,

La Comisión:

Dr. Gustavo Rojas Bravo
Jefe del Depto. de Ciencias de la Comunicación

Mtro. Octavio Mercado González
Jefe del Depto. de Teoría y Procesos
del Diseño

Dr. Alfredo Piero Mateos Papis
Jefe del Depto. de Tecnologías de la
Información

Dr. Felipe A. Victoriano Serrano
Representante Titular del Personal
Académico de Ciencias de la
Comunicación

Dr. Luis E. Leyva del Foyo
Representante Titular del Personal
Académico de Tecnologías de la
Información

Dr. Luis A. Rodríguez Morales
Representante Titular del Personal
Académico de Teoría y Procesos
del Diseño



División
Ciencias de la
Comunicación y
Diseño

Unidad Cuajimalpa

DCCD | Oficina Técnica del Consejo Divisional
Torre III, 5to. piso. Avenida Vasco de Quiroga 4871,
Colonia Santa Fe Cuajimalpa. Delegación Cuajimalpa de Morelos,
Tel. +52 (55) 5814-6550 y 51. C.P. 05348, Ciudad de México
<http://dccd.cua.uam.mx>

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
Consejo Divisional de Ciencias de la Comunicación

Informe Sábatico
Dr. Vicente Castellanos Cerda

Sobre el proyecto.

Retomo los objetivos y las preguntas de investigación para dar cuenta de cómo se fue configurando el primer borrador de un libro, resultado del sabático, que pretende explicar cómo la fotografía y el cine impulsan un cambio en la cultura visual en sociedades en franco proceso de digitalización de sus textos audiovisuales.

Objetivos.

1. Estudiar a la fotografía y al cine contemporáneos con la finalidad de teorizar sobre estas imágenes en procesos afectivos y lógicos de generación de sentido en diversos contextos interculturales.
2. Analizar cómo la producción y lectura de la imagen digital requiere de procesos creativos que expanden la experiencia humana y ayudan a la comprensión de la cultura contemporánea.
3. Comprender el papel de la diversidad cultural como punto de encuentro comunicativo con el otro representado en la imagen.

Preguntas de investigación.

1. ¿Qué hace que una imagen que conmueve y hace reflexionar, también transforme social y políticamente el entorno de quien la produce y de quien la lee?
2. ¿Cómo la digitalización de la imagen fotográfica y cinematográfica ha potenciado la imaginación y, a la vez, las posibilidades de pensar nuestra sociedad de otro modo al que vivimos día a día?
3. ¿Qué hace que una imagen logre la empatía socio-cultural y otra produzca indiferencia?

En suma, cómo una imagen se convierte en el punto de encuentro con el otro y de un diálogo cultural. Fotografías y películas despiertan en nosotros una necesidad de conocimiento pues son a la vez testimonio, relato y discurso. Una síntesis argumental de nuestro entorno construidas a partir del potencial creativo e ideológico que tiene la fotografía y el cine. No son sólo sus lenguajes, sino también el proceso de generación de sentido que generan.

Para dar respuesta a estas inquietudes he trabajado en cuatro relaciones teóricas – conceptuales: en una ontología de lo que es hoy la fotografía y el cine; en una recuperación del análisis como procedimiento heurístico; en las interpretaciones interculturales que propicia la distribución a escala mundial

de este tipo de imágenes; y, finalmente, en los procesos cognitivos tanto de la producción como de la recepción de carácter creativo que obliga a la renovación permanente de las fotografías y las películas.

Estas reflexiones forman parte del desarrollo que llevo del capitulado, aún con trabajo por hacerse en la ilación, detalle fino de algunos de mis argumentos y el arreglo del aparato crítico.

Respecto a la imagen conceptualizada pienso que la fotografía y el cine tienen como punto común y definitorio el ser dos tecnologías del registro de la luz que reflejan objetos y personas, de lo que comúnmente llamamos realidad sensible. Son tecnologías de registro de lo que se puede tocar y ver con los sentidos fisiológicos y procesados culturalmente por la percepción humana. De ahí que suelen confundirse las imágenes fotográficas y cinematográficas con la realidad sensible: “es como estar ahí”; “es un reflejo de la realidad”; “es igual a lo que vi”; “son testimonios de nuestra época”.

Son expresiones perceptuales y culturales que a lo largo de casi dos siglos nos hemos empeñado en confundir, o tal vez tan sólo relacionar, con la realidad sensible, esa realidad concreta y sesgada que proviene de los sentidos. La fotografía y el cine son tecnologías de captura y registro del sentido de la vista, un sentido que nos brinda la más importante interacción con el mundo, sea para sobrevivir, sea para relacionarnos con otras personas.

El considerar este origen común de tipo sensible y tecnológico, podemos alejarnos de aquellas explicaciones que ven en la fotografía y en el cine sólo mediaciones culturales y construcciones ideológicas de la imagen. Sí existe, para mí, un grado cero, ahistórico y a-ideológico de ambas imágenes y está relacionado con su origen tecnológico, su origen mecánico, de “autómatas”. De ahí la importancia que adquiere en nuestros días la imagen digital.

Por su parte, el análisis de fotografías y películas, sin importar el tipo de objetivo que tenga, atiende a las estructuras formales, narrativas y culturales que movilizan en particular, lo que permite construir explicaciones que abarcan tanto a estos medios como a los diversos contextos sociales en los que la gente se los apropia. El resultado es nuevo conocimiento que causa, además de debate y consenso, un placer por saber, una *epistemofilia* provocada por el encuentro con la imagen.

Propongo que el análisis se construya a partir de un téttrada: 1) un punto de partida abductivo que nos obliga a nombrar aquello que nos inquieta; 2) concepción teórica y ontológica de lo que el cine es para el analista; 3) un recurso cognitivo: la modelización; 4) una estrategia particular de análisis, la que la película demanda a partir de las preguntas que le hacemos. La ventaja de la téttrada es que si bien yo la he jerarquizado para su explicación, en realidad es que propone un ir y venir por cualquiera de sus polos. Y mientras uno profundiza en otro y la de más peso, el polo opuesto demanda reconsideraciones, y el de junto, tal vez, se desdibuje. Esta metáfora de un

extraño balance es realmente una forma de expresar las dudas, los saberes, los sabores y el placer que propicia el análisis gracias a la búsqueda de conocimiento nuevo.

La imagen intercultural me permite hablar de los afectos y efectos que las fotografías y las películas producen en sociedades relacionadas, interesadas, y en ocasiones, preocupadas una por otras. Expongo en esta parte, aunque es un eje presente a lo largo del libro, lo que llamo la razón logopática de la escritura audiovisual, una escritura que se caracteriza por vivirse y comprenderse gracias a conceptos-imágenes que nos obligan a pensar nuestro entorno natural y cultural. El poder de los conceptos-imágenes radica en que proporcionan una experiencia de vida emotiva que conduce a la reflexión de uno en el mundo.

Acompaña a la escritura audiovisual una comunicación intercultural que reclama una enunciación horizontal para dar respuesta a una pregunta fundamental ¿quién es el otro que transforma mi cultura? La respuesta a tal pregunta es muy importante para conocer nuestra contemporaneidad.

Afirmo también que la imagen tiene un potencial creativo, tanto en quien la produce como en quien se beneficia de su forma y contenido. Procesos cognitivos de creación de imágenes pero también de lecturas que producen interés y sorpresa los podemos encontrar como preocupación teórica en los primeros años de existencia del cine, no obstante con la fotografía esta preocupación se centró más en el debate estético y menos en el psicológico que nos ayuda a conocer cómo es que conocemos mediante una imagen. Elijo, para dar cuenta de la cognición, una perspectiva semiótica toda vez que me permite anclar mis reflexiones en el texto y hacerlos congruentes con la actividad del análisis.

De este primer borrador destaco tres conclusiones:

1. Las fotografía y las películas son parte de una escritura audiovisual caracterizada por generar conocimiento logopático, es decir, una comprensión que es emotiva y racional a la vez.
2. La imagen digital representa el máximo escalón tecnológico en la historia de la fotografía y el cine que altera principios de realidad y nos acerca a un conocimiento propio de lo imposible hecho visible.
3. Estas imágenes en contextos interculturales propician una comunicación en la que unos y otros intervienen para comprenderse en la diferencia.

Descripción de resultados.

Primer borrador en el que integré mis reflexiones sobre la fotografía y el cine en función de la caracterización ontológica de la fotografía y el cine digitales; el potencial heurístico del análisis de la imagen y la incorporación de nuevas categorías que permitan comprender sus estructuras de significación; el papel que juegan las lecturas interculturales de ciertas fotografías y películas en particular en la intersección de dos o más regímenes culturales; y, finalmente,

referir cómo la imagen expande creativamente, tanto en la producción como en las lecturas, el régimen escópico de la actualidad.

Como parte de las metas expresada en el proyecto, se participó en congresos y se enviaron a dictamen los artículos especializados derivados de esas ponencias. El detalle lo escribo a continuación

Participación en Congresos

- Quintas Jornadas de Cine Mexicano, martes 26 de abril de 2016. “México a través del fotograma”. Universidad Panamericana- Escuela de Comunicación. Título de la ponencia: “Masculinidad en el cine mexicano: signos minúsculos, simbolismos extendidos”, en co-autoría con al Dra. Elvira Hernández de la UAEH.

- CEISAL. Tiempos posthegemónicos: sociedad, cultura y política en América Latina. Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca, España. 28 de junio al 1 de julio de 2016. Ponencia: “Cultura de la pantalla en la Ciudad de México: recuerdos de los espectadores y análisis de la exhibición y la programación”, en co-autoría con el Dr. Jerónimo Repoll (UAM – X) y Dr. Daniel Biltreyst (Universidad de Gante, Bélgica).

Envío de artículos

- Cuadernos.Info. Departamento de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica de Chile. Título definitivo: “Representación de la masculinidad en el cine mexicano: signos minúsculos, simbolismos extendidos”.

- Global Media Journal México. Departamento de Psicología y Comunicación de Texas A&M International University, Laredo, Texas, Estados Unidos y Escuela de Educación, Humanidades y Ciencias Sociales del Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey. Título definitivo: “Recuerdos, heterotopías y heterocronías. La experiencia cinematográfica en la Ciudad de México”.

Impacto y vinculación.

Durante el periodo sabático tuve la oportunidad de realizar una estancia en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente en el Departamento de Estudios Socioculturales durante ocho meses, financiada por el CONACYT. En este sentido, además de avanzar en la escritura del libro, colaboré en las siguientes actividades:

- Martes 8 de marzo. Comentarios del Dr. Castellanos a la ponencia titulada “Contextos y procesos de comunicación: convergencias y divergencias”, de mi autoría, en el marco del Seminario Permanente de Estudios Socioculturales.

- Miércoles 9 de marzo. Exposición a los miembros de la Academia de gestión e intervención del Departamento de Estudios Socioculturales de su trabajo de investigación titulado: “Historias compartidas: mayas migrantes. Estrategia integral de comunicación”. Invitado por la Mtra. Gabriela de la Torre Escoto.

- Lunes 2 de mayo. Charla con los alumnos de la Mtra. Verónica Isoard Viesca sobre el trabajo de investigación intercultural.
- Viernes 26 de agosto. Charla a los alumnos de nuevo ingreso de las licenciaturas que ofrece el Departamento de Estudios Socioculturales: “Innovación y creatividad en la investigación social”, por invitación de la Mtra. Gabriela de la Torre Escoto.
- Escritura del prólogo del libro “Comunicar ciencia en México. Tendencias y narrativas” (ITESO, 2016), coordinado por la Mtra. Susana Herrera, el Mtro. Carlos E. Orozco y el Mtro. Eduardo Quijano.
- Participación como asistente en las sesiones de abril, mayo y junio del Seminario Permanente de Estudios Socioculturales.
- Participación como asistente en el Seminario de actualización “Big Data, protestas y redes sociales: métodos de análisis de #VemPraRua, #Yamecanse y #NuitDebout, impartido por el Dr. Fabio Malini, los días 15, 16 y 17 de junio.

Asimismo, a lo largo del año 2016 organicé en la Unidad Cuajimalpa, el XIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación que tuvo lugar en el mes de octubre con una asistencia de más de mil participantes de esta región del planeta.

Recuerdos, heterotopías y heterocronías.

La experiencia cinematográfica en la Ciudad de México

Dr. Jerónimo Repoll (UAM – X / México)

Dr. Vicente Castellanos (UAM – C / México)

Dr. Daniel Biltereyst (Universidad de Gante, Bélgica)

Resumen

En el presente artículo exploramos la experiencia cinematográfica en la Ciudad de México, teniendo como referente a la oferta filmica pero no limitándose a ella. Ampliamos la mirada, entonces, a la histórica cultural y social del cine, anclada en los usos y apropiaciones. De esta manera, desde una perspectiva sociocultural, esta investigación constituye un particular estudio del público, centrado en la memoria (siempre selectiva) de los espectadores de cine. Aquí, puntualmente, retomamos las nociones de heterotopía y heterocronía que utiliza Annette Kuhn (2004) con base en las definiciones que hizo el filósofo francés Michel Foucault (1984). Al mismo tiempo, es necesario señalar que este artículo es fruto de una investigación más amplia, réplica para la Ciudad de México del proyecto “*Cultura de pantalla: ideología, economía y experiencia*”, desarrollado por Meers y Biltereyst en las ciudades de Gante y Amberes, Bélgica.

Abstract

In this paper we explore the cinematic experience in Mexico City, taking as a reference to the film offer but not limited to it. We extend the look, then, cultural and social history of cinema, anchored in the uses and appropriations. Thus, from a sociocultural perspective, this research study is a particular public, focusing on (always selective) memory of moviegoers. Here, on time, we return to the notion of heterotopia and heterocronía using Annette Kuhn (2004) based on the definitions made by the French philosopher Michel Foucault (1984). At the same time, it should be noted that this article is the result of a wider

investigation , replica for Mexico City " Screen Culture : ideology , economics and experience " project, developed by Meers and Biltereyst in the cities of Ghent and Antwerp , Belgium .

INTRODUCCIÓN

En la capital, especialmente, el cine es mucho más que ‘fábrica de sueños’; es la escuela de las psicologías individuales, es la visión de lo deseable”
(Monsiváis, 1994, p. 21)

Este trabajo se deriva del proyecto “*Cultura de la pantalla: entre la ideología, la economía política y la experiencia. Un estudio del rol social de la exhibición cinematográfica y su consumo en Ciudad de México, México (1896-2010) en interacción con la modernidad y la urbanización*”, réplica para la Ciudad de México del estudio original¹ desarrollado en las ciudades de Gante y Amberes, Bélgica, y antes replicado en Monterrey, México. Este proyecto sigue la misma aproximación teórico-metodológica, desde la cual se pretende realizar un inventario de las salas de cine, un análisis de contenido de la cartelera cinematográfica y el estudio del consumo cinematográfico en la ciudad de México durante el siglo XX, incluyendo finales del siglo XIX e inicio del XXI.

De las tres etapas o partes antes descritas, aquí nos enfocamos en los resultados correspondientes al estudio del consumo cinematográfico. Para ello, trabajamos desde una perspectiva cualitativa, realizando entrevistas en profundidad, siguiendo un cuestionario semiestructurado, a 22 hombres y mujeres de más de 61 años², correspondientes a dos clases socio-económicas (media baja y media alta). El objetivo final del estudio es reconstruir la cultura de pantalla y, aquí, discutiremos de manera puntual la experiencia social de ir al cine.

¹ Screen culture: between ideology, economics and experience. A study on the social role of film exhibition and film consumption in México (1895-1992) in interaction with modernity and urbanisation”

² La investigación del consumo cinematográfico comprende otros dos cortes etarios, procurando un estudio comparativo entre generaciones. Así, se entrevistan a 90 personas, distribuidas en tres grupos de 30 personas (15 hombres y 15 mujeres) por corte generacional: 20-40; 41-60; y 61 años y más. En tal sentido, los datos aquí reportados son significativos de uno de los grupos de estudio.

Esta investigación, además de constituir una réplica del estudio de Meers, Biltreyst y van de Vijver (2010), reconoce como antecedentes los trabajos de Staiger (1992), Kuhn (1999) y Allen (2006), entre los más destacados aportes en la corriente del “New cinema history” o nueva historia cinematográfica, la cual subraya la importancia del espacio, el lugar y la sociabilidad como rasgos constitutivos de la experiencia cinematográfica. Esto supone un desplazamiento de la historia cinematográfica centrada en el análisis de las películas.

De esta manera, la investigación se enfoca desde una perspectiva sociocultural, considerando a la producción de sentido como fruto de múltiples condicionantes, tanto estructurales como subjetivos, los contextos específicos y las situaciones en las que se establecen las interacciones con los medios, en general, y con el cine en particular. En este marco, seguimos el modelo de “consumo filmico en contexto” (Meers, *et al.*, 2010) que busca “esbozar los mapas de ruta de las tensiones cruciales entre los intereses comerciales de la exhibición de cine contra las apropiaciones de los espectadores, las dimensiones ideológicas de los contenidos cinematográficos y las lecturas de ellos por parte de los asistentes al cine, así como las experiencias mediáticas entre lo público y lo privado” (Lozano, *et al.*, 2012).

En este caso, se busca comprender la experiencia cinematográfica en la Ciudad de México a lo largo del siglo XX, entendiendo a la ciudad como algo más que contexto y la recepción cinematográfica como algo más que consumo cultural. Es decir, el cine nos permite pensar la ciudad, tanto como ésta nos permite pensar el cine³.

Explorar la memoria (que siempre supone una reconstrucción del pasado) constituye un particular estudio de recepción. Así, este es un estudio que tiene como referente la experiencia cinematográfica, conteniendo en ella la oferta filmica pero no limitándose a ella. Ampliando la mirada, entonces, a la histórica cultural y social del cine anclada en el espectador, sus usos y apropiaciones. Un desplazamiento similar había ocurrido tiempo antes en los estudios sobre audiencias de televisión, pasando de la inferencia de la audiencia inscrita

³ El cine como un fenómeno multidimensional que va mucho más allá de su lógica comercial, pero que desde una lógica industrial comprende los procesos de producción, distribución, exhibición y consumo. Y que, desde una lógica sociológica, puede asumir el papel de instrumento de dominación ideológica tanto como el de subversión (denuncia) de un orden determinado; permite, desde el consumo, diferenciar las clases sociales; es fuente de entretenimiento tanto como herramienta pedagógica, formadora de ciudadanía y educadora sentimental.

en los textos a una audiencia activa, situada económica, social, cultural e ideológicamente⁴. Por otro lado, estos estudios empatan con la noción de *cinevidencia*, la cual se propone como una traslación del concepto de *televidencia* desarrollado por Orozco (1996), en el cual se reconoce que la recepción no se limita al momento de la exposición (en este caso cinematográfica) sino que es un proceso de producción social de sentido, que comprende un antes, durante y después, un proceso abierto a múltiples actualizaciones, articulando las experiencias de ir al cine en el transcurso de la vida cotidiana, lo cual puede evidenciarse a través de explorar la memoria de los espectadores (Staiger, 1992; 2000).

En esta línea, destaca el trabajo de Kuhn (1999), en el cual explora la memoria de la *experiencia de ir al cine* en la década de 1930 en Gran Bretaña, a través de historia oral (generada a través de entrevistas en profundidad) y una encuesta postal (con una muestra auto-seleccionada) que resultó en 186 cuestionarios devueltos. De los diversos resultados de la investigación cabe destacar que, más allá del recuerdo de algunas películas y estrellas de la década del '30, el recuerdo más significativo emerge en torno al entrelazamiento de la práctica de ir al cine con la vida cotidiana. Así, el ir al cine era una más de un conjunto de actividades sociales, relacionadas con las interacciones con la familia y amigos, los recorridos por la ciudad (del barrio al centro). Ir al cine, concluye Kuhn, era parte de la vida diaria, una actividad fácil, placentera, alegre y todavía recordada con cariño.

Incorporándonos en esta tradición, compartimos con Morley el interés por las “<<historias íntimas >> de cómo vivimos con medios tan distintos. Una cuestión importante en este sentido es cómo nuestros recuerdos personales, sobre todo de la infancia, son formulados en torno a experiencias con los medios, como los programas y los personajes emblemáticos de la televisión [o el cine]” (Morley, 2008, p. 128).

Realizar una réplica del estudio original siempre es un desafío, pero tratar de dar cuenta de la experiencia cinematográfica en la Ciudad de México acumulada a lo largo de un siglo constituye una empresa de alto riesgo. Mientras Monsiváis describe una ciudad que entre 1920 y 1960 es ya “inabarcable, al borde de la magna explosión demográfica, aun tradicionalista, ya en tratos firmes con la modernidad, nacionalista por necesidad, cosmopolita se-

⁴ Un análisis más amplio del desplazamiento del texto al contexto puede verse en Arqueología de los estudios culturales de audiencia (Repoll, 2010)

gún quienes sean los arquitectos” (1994, p. 7); García Canclini, para la segunda mitad del siglo XX, la describe como megalópolis, señalando que, “cuando se afirma de la ciudad de México que es varias ciudades, suele aludirse a la dificultad de abarcar su diseminación territorial, la heterogeneidad de barrios residenciales, zonas industriales y administrativas, comerciales y universitarias, antiguas y modernas” (1998, p. 19). Éste, sin duda, constituye uno de los grandes desafíos en la adecuación y concreción de los objetivos del proyecto de investigación pensado originalmente no sólo en otro contexto sociocultural, sino también, desde ciudades que poco tienen que ver con una megalópolis como la ciudad de México. Esta apuesta, sin embargo, vale la pena si consideramos con Monsiváis que “en sus más de cien años de vida, el cine latinoamericano le ha sido esencial a millones de personas que a sus imágenes, relatos y sonidos deben en buena medida sus acervos de lo real y de lo fantástico. No obstante el predominio del cine norteamericano, las variantes nacionales en América Latina han conseguido a momentos una credibilidad inmensa” (2000, p. 51). Podríamos señalar, para cerrar este primer apartado, que en esta nueva historia del cine se encuentran dos campos de estudios, aparentemente vinculados pero no siempre coincidentes: el campo de estudios cinematográficos y el campo de la comunicación.

Aproximación teórico-metodológica

Con la finalidad de organizar la información de las entrevistas a hombres y mujeres de más de 61 años, decidimos retomar las nociones de heterotopía y heterocronía que utiliza Annette Kuhn (2004) con base en las definiciones que hizo el filósofo francés Michel Foucault (1984).

Para Foucault estos espacios y tiempos tienen una doble existencia, la física y la simbólica⁵. Son espacios heterotópicos: las cárceles, los hospitales psiquiátricos y los asilos para ancianos: “los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comporta-

⁵ La distinción física y simbólica es nuestra con base en los conceptos y ejemplos que ambos autores proponen en sus textos originales.

miento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida”⁶. Mientras que las heterotopías simbólicas, se superponen a los espacios físicos, así como el cine hace pasar la vida sobre una pantalla blanca, las personas desplazan y recrean espacios. Foucault hace la siguiente analogía con la cama: “es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí uno nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas”⁷.

Ambas nociones se caracterizan por tener una relación entre los recuerdos de un sujeto y la manera en que discursivamente éste los reconstruye y actualiza. Estos recuerdos no tienen lugares ni tiempos definidos, tampoco son cronológicos o fácilmente localizables en coordenadas cartesianas, más bien se caracterizan, como afirma Kuhn, por ser recuerdos con ciertas cualidades, con ciertas texturas, de algo incompleto, pero que sí son localizables porque se tornan significativos para quien los rememora, en nuestro caso, el espectador de cine.

“Yo puedo sentir lo que sentía” (Kuhn, 2004), dice una espectadora británica de los años 30 respecto a sus primeras experiencias cinematográficas. Este sentir actualizado en el discurso de un espectador que recuerda “cómo era ir al cine” nos permite comprender a las heterotopías y heterocronías como difusas, superpuestas, contradictorias, sensibles y relevantes para estas personas. Dice Foucault que son “lugares reales fuera de todo lugar (...), concebidos en el intersticio de las palabras”. Nosotros las pensamos como impugnaciones discursivas del espacio y tiempo que se vivió en relación a la sala de cine, a las películas mismas, a las negociaciones entre familia, amigos o pareja que se daban para elegir un cine y una película en el entorno geográfico de la Ciudad de México.

Kuhn (2004) afirma que la memoria cinematográfica es un subtipo de la memoria cultural, un diálogo intersubjetivo entre la experiencia individual del espectador y la experiencia

⁶ <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>, consultado en marzo del 2016.

⁷ *Ibidem*.

colectiva al compartir los espacios y las temporalidades que propiciaron la experiencia. En esta relación entre lugares y espacios con los recuerdos del espectador, dos categorías son importantes para ubicar una dimensión colectiva de la memoria. Esta autora las nombra como sigue: el cine en el mundo y el mundo en el cine.

El cine en el mundo refiere al papel de las películas en la vida de los espectadores (Kuhn, 2004), pero también abarca la práctica social de “ir al cine”, desde la elección de la película y la sala, hasta los motivos personales o colectivos para hacerlo. Aquí la heterotopía muestra una doble dimensión, por una parte la sala en sí misma como espacio heterotópico⁸, un otro espacio de un espectador que durante unas horas se libera, junto con un espacio de recuerdos difusos y fragmentados que actualiza el espectador en otro espacio-tiempo de su vida.

El mundo en el cine se concibe porque las películas muestran otros mundos distintos al propio. Son mundos ajenos, extraños, de los cuales el espectador aprende. Se trata de mundos contruidos gracias al dispositivo tecnológico, creativo y narrativo del cine, que da lugar a los recuerdos en forma de heterotopías y heterocronías individualmente contruidas por los espectadores, pero socialmente compartidas al momento de reconstruirlas en el discurso.

Los recuerdos “puestos en discurso” por los espectadores no nos hablan de lugares ni tiempos objetivos ni cronológicos, sino de la manera en que estas personas reconstruyen la experiencia social de ir al cine, se trata de poner en relieve los espacios (físicos y simbólicos) y la sociabilidad que genera esta actividad como rasgos constitutivos de la experiencia cinematográfica.

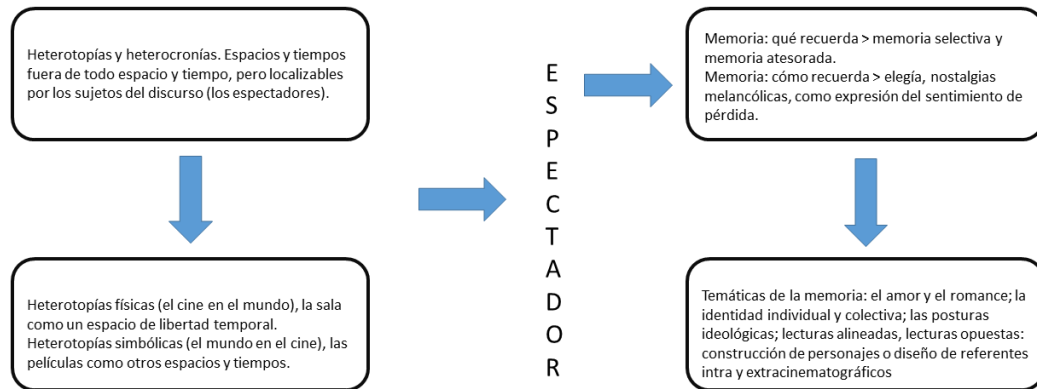
Proponemos las siguientes categorías en las que se desagregan las heterotopías y heterocronías contruidas por los espectadores entrevistados. Las salas de cine las entendemos

⁸ Foucault describe cómo un espacio cartesiano puede motivar uno heterotópico: “El cine es una gran sala rectangular al fondo de la cual se proyecta sobre una pantalla, que es un espacio bidimensional, un espacio que nuevamente es un espacio de tres dimensiones” (1984).

como esos lugares heterotópicos que por un lado aíslan a los espectadores del entorno de la ciudad (el cine en el mundo) y los seducen para experimentar otros mundos a través del dispositivo cinematográfico de recuerdos, atenciones y omisiones (el mundo en el cine). Por una parte, la sala en sí misma es motivo de distinción y afecto, y por otra, exhibe espacios y tiempos simbólicos en las películas que afectan las emociones y los recuerdos del espectador. De ahí que es importante saber qué recuerdan y cómo lo recuerdan, qué eligen de esa experiencia para narrarlo (memoria selectiva), y qué priorizan por motivos personales o ideológicos (memoria atesorada); asimismo, se debe indagar ese sentimiento que Kuhn (2004) refiere como elegía, una especie de lamentación por la pérdida, una nostalgia melancólica que relaciona la sala y la película con otros lugares de la ciudad y ciertos momentos de la vida de los espectadores (la niñez, la juventud, el cine de barrio, los padres, por ejemplo). Comprender lo anterior, permite una reconstrucción de los lugares y tiempos vividos, es decir, narrativas heterotópicas y heterocrónicas difusas y fragmentadas, pero altamente significativas como experiencias individuales y culturales.

Esto da lugar a que ciertas temáticas reciban un tratamiento particular por parte de los espectadores como pueden ser las relacionadas con: el amor y el romance; la identidad individual y colectiva; las posturas ideológicas que suscita algún aspecto de la experiencia cinematográfica; el modo de leer las películas, ya sea aceptando u oponiéndose a sus argumentos, al modo en que se presentan los personajes o sobre la verdad o falsedad de las referencias intra y extracinematográficas.

A continuación se muestra una representación gráfica de estas ideas que da cuenta del proceso y de las interrelaciones de una construcción discursiva con base en estas nociones.



En función de lo anterior, organizamos la información de los entrevistados en el marco de las siguientes relaciones conceptuales.

1. Datos sociodemográficos: edad, clase social y género.
2. Heterotopías y heterocronías físicas con relación a la sala y la situación social de “ir al cine” en cierto entorno urbano que dé información sobre “el cine en el mundo”.
3. Heterotopías y heterocronías simbólicas para saber qué y cómo se recuerdan las películas según la memoria constatativa y referencial o atesorada en forma de elegías y nostalgias melancólicas. Esto permite conocer el papel que juega para el espectador “el mundo en el cine”.

Recuerdos de “ir al cine”. “El cine en el mundo”... de los espectadores.

La infancia y la juventud de los entrevistados se ubica entre los años cuarenta y cincuenta en el contexto de una Ciudad de México que, además de ser la capital del país, se caracterizaba por su proceso de modernización con cierto aire cosmopolita y, resultado de los logros visibles de la Revolución de 1910, en la constitución de una clase media urbana y con mayores niveles de estudio. “Ir al cine” era, entre otras cosas, un acto de modernidad ciudadano.

Las salas de cine, como en otras grandes ciudades, estaban repartidas a lo largo del territorio urbano, con la única distinción que entre los cines del centro de la Ciudad de México y los de las colonias o barrios, era que los primeros eran majestuosos y elegantes. Así lo atestigua Gabriela Campero (74 años, clase media alta):

“Las salas eran hermosas, había la luneta y el anfiteatro siempre, entonces eran cines espléndidos que se hacían para muchas personas, mil, 800, eran cines enormes. Muy elegantes todos tenían un gran lobby, tenían butacas buenas, y había de todo. Por ejemplo, el cine Alameda figuraba una calle Taxqueña como la ciudad de Taxco y el cielo tenía estrellas y pasaba nubes. Tenía balconcitos y ventanas cómo si estuviera uno en una calle. El palacio chino era todo chino hasta la taquilla era china, llamaba la atención. El Chapultepec el lobby era bellissimo tenía unas figuras enormes. Eran cines hechos para gustar, el cine Hipódromo lo recuerdo era espléndido, eran cines hechos con un diseño arquitectónico y con un deseo de perdurabilidad que no tienen ahora. Las salas ahora parecen caballerizas (risas). El ir al cine era un acontecimiento social, se planeaba, se entraba a un espacio específico, tenía todo un ambiente que digamos de asistencia al cine que se ha perdido, ahora es una cosa inmediata y muy despojado.”

Grandes salas, como el Cine Alameda, algunos con diseños “exóticos”, como El Palacio Chino, otros ubicados en la avenida más bonita de la Ciudad, como El Roble, o bien, aquellos donde sólo pasaban buenas películas, como El Latino, hacían sentir que ir al cine era un acto de modernidad enmarcado en una serie de decisiones con la familia, los amigos y la pareja. Los cines de la barriada eran más frecuentados, más cercanos a las personas, porque ahí podían ver varias películas por una sola entrada y siempre quedaban a la vuelta de la casa.

“Mira, mis cines, bueno yo les digo mis cines porque eran los que me quedaban en mi barrio. Te Podría decir un cine de Tacuba o de la Escandón o de cualquier otra colonia. Eran mis cines porque estaban ubicados dentro de la colonia Morelos o dentro de la zona centro. Pero todos ellos tenían una magia especial. Para mí la magia del cine, en aquel tiempo empezaba por... dando las cuatro empezaban a apagarse las luces y cada cine por muy modesto que fuera alrededor de la pantalla tenía, yo la llamo marquesina de luces de

colores. Tenía también su cortina... actualmente llegas a un cine y está la pantallota así sin nada... estos tenían su cortina y dando las cuatro empezaban a apagarse las luces pero era una magia porque se iban apagando poco a poco, si la marquesina tenía 4 colores o 5 colores se iban apagando un color luego otro y luego otro. Entonces era una cosa increíble.” (Jorge Trejo, 80 años, clase media).

Este recuerdo nostálgico, sin embargo, no oculta las notables diferencias. Así lo reconoce Julia Landeros (clase baja, 70 años) “Pues sí, había diferencia claro, en los cines del barrio por ejemplo: el Sonora era muy popular, y ahí iba mucha gente que trabaja en La Merced, en el mercado de Sonora, y acá en el de Metropolitan era de más cache”. Unas diferencias que, por otra parte, no sólo se establecían entre los cines del centro (los palacios) y los cine de barrio, sino en la ubicación dentro de la misma sala, entre galería y luneta. Así lo rememora Luis Ebrad (92 años, clase media):

“en Coyoacán tuvimos dos cines muy buenos a partir de los años veinte, el primero fue el cine del Centenario que te dije que habían construido mis tíos, los hermanos de mi mamá, y ese cine se llamó del Centenario porque se inauguró en 1921, cuando se conmemoró el centenario de la consumación de la independencia durante la presidencia del general Obregón. Y con el tiempo vino el cine Esperanza, que está aquí a espaldas de donde me encuentro (plaza central de Coyoacán). El Esperanza era para la gente que podía pagar cinco centavos por la entrada, cinco centavitos, estaban las lunetas y estaba el anfiteatro, pero había gente del campo, bueno, gente sencilla de los barrios y de los pueblos que no tenían cinco centavos para pagar, entonces pagaban dos centavos y se subían a lo que llamaban galería, que era el tercer piso y ahí eran asientos durísimos que eran bancas nada más, el piso era de cemento, y había que subir por escaleras”.

Por su parte, Gloria Escartegui (clase media, 78 años) recuerda que “Íbamos a luneta pero los de galería nos aventaban cigarros y... así era... y no nos podíamos ir muy adelante porque se veía muy feo, no teníamos que ir más o menos más para atrás para que se viera bien, porque si nos íbamos para adelante se veían feas las pantallas”

Los cines no tenían un diseño estándar como los actuales múltiplex, por el contrario, para los entrevistados era muy importante reconocer las particularidades de cada uno, sea por la arquitectura, el tipo de butaca o por el tamaño de la pantalla. Pero también las particularidades estaban relacionadas con la experiencia subjetiva de cada uno de estos espectadores para quienes el cine representaba un momento “gustoso”, de gran expectativa, una salida “emocionante”, un hecho fuera de la cotidianidad y un divertimento compartido. En suma, “el cine en el mundo” era un acontecimiento que emocionaba, creaba expectativas por la película y se vivía la sala de cine como un espacio particular o de distinción.

No obstante, ninguno de los entrevistados consideró que la película o los actores tuvieron alguna influencia en su vida, más allá de una mujer que se mandó a hacer un vestido igual a la de una actriz (Rosa Cecilia, clase alta, 73 años); testimonio que contrasta con el de un espectador que no se vio influenciado por la moda de Tarzán (Benjamín González, clase baja, 68 años), a pesar de ser su actor favorito.

Incluso, como señala Luis Manuel Cabrera (clase media, 85 años), las películas eran lo de menos: “No, nada más era de que vamos al cine y ya, no elegíamos las películas, íbamos y veíamos las películas que estaban antes, pero no había una elección, eso fue de más grande. Antes nada más nos íbamos por gusto.”

Una espectadora nos parece que resume muy bien ese espíritu de generación pues hace una distinción muy clara entre realidad y fantasía: “Veía a los actores no como ejemplos a seguir, sino algo fantástico, especial. No eran modelos a seguir” (Ana Cecilia, clase alta, 75 años). Las películas como divertimento estaban en el plano de lo fantástico, de realidades muy ajenas a la de estos espectadores, y ahí es donde radicaba su fuerza emotiva, es decir, en no parecerse a sus vidas y, por tanto, no ser modelos a seguir.

Las películas, como era de esperarse, durante la infancia las elegían el padre o la madre. En la juventud, la elección llevaba consigo un proceso de negociación sobre todo entre parientes y amigos, pero no así con la pareja, pues quien decidía era el varón, quien además pagaba la entrada. En la edad adulta, las negociaciones de elección y pago de entrada dependen de la persona (s) con quien (es) se asista al cine, si es con los hijos ya adultos,

son éstos quienes deciden y pagan, si es con los hijos aún niños, decidían las personas entrevistadas. Si es con amigos, “entre todos”, si es con la pareja, es el varón quien continúa decidiendo.

Sobre otras experiencias de ver películas en recintos alternos como el autocinema o la Cineteca Nacional, son prácticamente nulos durante la infancia y la juventud. Lo que sí refieren de manera constante son funciones al aire libre que se organizaban en parques y espacios públicos, por parte “del gobierno” o “por algún partido político”⁹: “al aire libre sí, cuando andan los de esos de los partidos que ponen una manta y allí proyectan alguna película en la calle” (Guadalupe Carreño, clase baja, 64 años).

Los entrevistados en la edad adulta en su mayoría dejan de frecuentar las salas para ver cine porque son ruidosas o porque es muy caro o porque se cansan y no pueden desplazarse por ellos mismos. Los más cinéfilos, no obstante, continúan considerando al cine importante para ellos y abren sus posibilidades de consumo alternativo a la Cineteca Nacional.

Con relación a las películas, es notorio en los entrevistados la influencia del cine mexicano de la llamada época de oro. Actores y actrices, más que directores y películas, son para estas personas referentes importantes en cada etapa de su vida. Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, y otros muchos más, son personas que a lo largo del tiempo no se pueden separar ya de sus personajes de la pantalla.

No obstante, para las personas con mayor nivel socioeconómico y estudios, el cine nacional competía con la oferta internacional en cuanto a gustos y selección, por ejemplo, con “Lo que el viento se llevó” (Fleming, Estados Unidos, 1939) y las películas provenientes de Europa. Y en torno al consumo o no de cine mexicano se erigía una marcada diferencia-

⁹ Hay que aclarar que la cultura política mexicana se caracterizaba por la ambigüedad entre el partido gobernante y el gobierno en turno debido a la hegemonía de más de sesenta años en el poder del Partido Revolucionario Institucional.

ción social. De esto dan cuenta los testimonios de la clase media alta, a diferencia de la clase media baja y baja:

[El cine mexicano] tenía muy mala fama, por ejemplo: los borrachos de Jorge Negrete, decían que eso era el ídolo de las sirvientas, eso se decía mucho (risas) tenían mucho su fotografía en sus cuartos. No pues mexicanas casi no se veían, porque decían que eran de muy mala calidad y había mucho de malos consejos y todo, no dejaban de tener cierta razón ¿eh? En aquel entonces, yo no sé que valores eran, de ser muy macho, bebiéndose el tequila porque lo traicionó la fulana y puras idioteces de esas que siguen estando vigentes. (Elba Durán, 70 años, clase media alta).

Mi mamá era una persona del siglo XIX (risas) donde toda su mirada estética y cultural era muy europeizada, entonces el cine mexicano le parecía así como de rancheritos y de maria-chis y eso no le gustaba. (Gabriela Campero, 74 años, clase media alta).

Destaca entre los entrevistados que antes o después de asistir al cine, prácticamente no se planeaba alguna actividad complementaria o se tenía una especie de ritual como cenar o caminar. Se llegaba a hacer, pero no era una constante o los planes cambiaban según las circunstancias.

Una de estas particularidades, es narrada por una entrevistada¹⁰ con gran elocuencia representativa de muchas familias numerosas de clase media en la Ciudad de México, pues ir al cine también implicaba ir a “comer tortas” mientras se veía la película.

En los intermedios, los entrevistados relatan muchas actividades, desde darse una vuelta para “ver a las chamacas” hasta comentar las películas, o bien, ir a la dulcería o seguir comiendo tortas. Los entrevistados más frecuentes al cine, también eran los que más comentaban las películas durante el intermedio y al salir de la sala. Los comentarios de estos espectadores tienen rasgos de cierto criterio cinematográfico en cuanto a actuación y producción, pero sobre todo, respecto al argumento narrativo que les dejara “algo” para

¹⁰ Magda Fresán, clase media, 72 años.

reflexionar. Al respecto una entrevistada afirma que durante su infancia y juventud no tenía capacidad de criticar películas, pero en la adultez sabe que ciertas películas “se azotan”, y se cuestiona de dónde sacan tanta exageración (Andrea, clase baja, 71 años).

Asimismo, esta generación de espectadores fue testigo de cómo los cine de barrio y del centro fueron desapareciendo, sea porque se abandonaron, se convirtieron en otra cosa o porque se pauperizaron para pasar de ser cines majestuosos y familiares a salas de pornografía o de películas de mala calidad. Para ellos, las salas actuales de los múltiplex son parecidas y de buena calidad, aunque ruidosas. Ahora prefieren ir a los múltiplex más cercanos de su casa porque les cuesta trabajo moverse, porque el taxi es caro o porque se cansan demasiado.

Recuerdos que propició el cine. “El mundo del cine”... en la memoria del espectador.

Si bien para estos espectadores el cine representa una experiencia emotiva y significativa, sus heterotopías y heterocronías más frecuentes se relacionan con lo referencial y constataivo y no tanto con las elegías y las nostalgias. Son espectadores que la experiencia la racionalizan a partir de la concepción que tienen del entorno inmediato y no tanto por una experiencia artística, idealizada y aislada de la cotidianidad. Ven al cine como un *continuum* de la vida y no un momento de pausa y revelación del mundo.

Los recuerdos son propios de una generación que vive constantes cambios sociales en una ciudad pujante y en expansión. Esta generación marca diferencias, a veces en los márgenes de la transgresión cultural, con sus padres y abuelos. La Ciudad de México es el escenario donde todo es posible, incluso es el lugar para asistir a un espectáculo que seduce a cualquier clase social. El cine forma parte de esa nueva forma de estar y vivir la ciudad, de saberse parte de una sociedad planetaria porque las películas tienen orígenes geográficos diferentes y muestran, cual ventana abierta al mundo, rostros, cuerpos, comportamientos y paisajes ajenos, provenientes de “otros lados”.

A la vez, existe una valoración positiva de la Ciudad de México en la época de su infancia y juventud, un lugar donde se podía vivir, todo era más barato, la gente más educada y se caminaba en cualquier momento del día. El costo del boleto era muy accesible y aunque la frecuencia al cine no fuera tan recurrente, cuando se iba, se iba en grupos de amigos o familia.

En este sentido, los espectadores entrevistados recuerdan una serie de sucesos, de escenas y personajes en el marco de la construcción cultural de su propia identidad como sujetos y grupo social. También se ven identificados con cierta forma de pensar, ésta sí conservadora, sobre aspectos políticos y religiosos que en el marco de la ideología dominante mexicana, es preferible no hablar ni discutir temas delicados y poco comprendidos acerca de lo público y lo religioso, pues sólo existen expresiones singulares en ambos casos: el PRI y la religión católica. Por eso, los entrevistados no muestran ningún compromiso contundente acerca de la censura o de la intervención de estos poderes en la elección de una película, pero sí expresan claramente que preferían “las películas sanas, que tuvieran algún mensaje” (María del Carmen, clase media, 82 años); o bien, manejarse bajo cierto principio prescriptivo “El cine es para distraerse de manera sana (Andrea, clase baja, 71 años).

Los casos de censura o controversia se dieron cuando las películas mostraban cierto grado de “pornografía”, o bien, se criticaba al gobierno, principalmente, por la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de la Tres Culturas de Tlatelolco, hecho que marcó el despertar político de muchos habitantes de la Ciudad de México. Al respecto, Sergio (clase media alta, 68 años) hace recordar la controversia generada por *La sombra del caudillo* (1960) dirigida por Julio Bracho y basada en la obra homónima de Martín Luis Guzmán, en la cual se criticaba la forma de sucesión presidencial establecida por el PRI.

Por otra parte, dos entrevistadas hacen referencia a un cine en la calle de Frontera de la Colonia Roma que era propiedad de los jesuitas y en el que se iba la luz cada vez que aparecía un beso en la pantalla (Ana María, clase alta, 79 años). Y aún más preciso es el recuerdo de Elba Durán (clase media alta, 70 años): “yo me recuerdo que cuando ya estaba

uno jovencito; no me recuerdo el nombre del cura que puso el club “Vanguardias” que estaba en la colonia Condesa, Roma, saliendo de Condesa, en la calle Fronteta. Y en el club “Vanguardias” cada sábado, cada domingo el cura recibía a todos los jovencitos y pasaba las películas, pero cada vez que había un beso ponía el sombrero para que no viéramos (emocionada) (risas), entonces él censuraba lo que no deberíamos ver, y era muy divertido porque todos gritábamos ¡Ah! (Grito) (risas), pero nunca nos hizo caso, él censuraba todo lo que había que censurar.”

Esta experiencia de censura es representativa de un grupo de espectadores de clase media alta. Y hacen referencia a la Liga de la decencia. Al respecto, la misma Elba Durán (clase media alta, 70 años) describe su funcionamiento: “Ah bueno había la liga de la decencia, que entiendo todavía por ahí anda perdida, pero bueno. La liga de la decencia emitía semanalmente sus listas: a, b, c y d; para nosotros nomas el “a” podía ir y entonces regía la listita de la liga de la decencia, y las repartían en la misa, y o, pues íbamos a misa cada ocho días, desde luego que sí; y ahí nos decían a dónde, y las familias seguían a la liga de la decencia. Entonces nomas era “a”. Lo demás no se podía ver”.

Aún sin nombrar al cine de la calle Frontera, Gabriela Campero (74, clase media alta) también recuerda la censura religiosa: “La iglesia publicaba una hojita que nos daban donde ponían A, B, C y fuera de clasificación por inmoral. Le daban a uno esa lista de películas en la escuela y claro las de A eran las de Bambi, las de B no sé cuánto y luego las de C y las de fuera de clasificación por inmoral, ya digamos si uno veía de C en adelante, era una cuestión que casi había que confesar, era falta. Se entregaba en la escuela una lista de la clasificación de las películas. Uno no encontraba muchas veces porqué había sido vetada por el criterio del episcopado o no sé quién sería el que decidía esas cosas, el Movimiento Familiar Cristiano o la Unión Cristiana de Padres de Familia.”

Lo que sí es común es el recuerdo positivo que expresan al haber visto alguna versión de las innumerables que hay sobre la vida de Jesucristo. Sólo particularizan en el caso de la película Marcelino, pan y vino (Vajda, España, 1955), que igualmente les resulta emotiva y aleccionadora.

Las elegías o las melancolías, es decir, los recuerdos más intensos de estos espectadores son claros en las personas con más estudios, mayor nivel socioeconómico y gusto por el cine. El detalle y la precisión del recuerdo aumentan, así como la emotividad con la que narran la escena o el personaje que les hizo sentir tal emoción. Exponemos dos casos, pues son ejemplares de heterotopías y heterocronías altamente sensibles y relevantes para los espectadores entrevistados al sacarlos de lo cotidiano o al revelarles momentos críticos en las relaciones que tienen con otras personas. Magda Fresán (clase media, 72 años), por ejemplo, vio dos veces la película *Shine* (Hicks, Australia, 1996), porque no podía respirar y la hacía llorar tanto que se tuvo que salir de la sala. Le recordaba situaciones particulares con uno de sus hijos.

En el lado opuesto de las emociones, Rosa Cecilia (clase alta, 73 años), relata cómo Superman le impresionaba, pero le parecía muy cuadrado y prefería a Tarzán por sus músculos, muslos y cara. También le impresionó *El fantasma de Canterville* (Dazin, Estados Unidos, 1944) tanto que despertó en la noche por una pesadilla.

Por supuesto, que la mayoría guarda recuerdos intensos del cine mexicano y la referencia de la muerte de “El torito”, el hijo pequeño de Pepe El Toro en *Ustedes los Ricos* (Rodríguez, México, 1948), no podía faltar (Guadalupe Carreño, clase baja, 67 años). A la fuerza de la secuencia sobre un niño muerto quemado, se le agrega la educación sentimental melodramática que tanto difundió el cine nacional en la década de los cuarenta.

En el mismo sentido podemos citar el testimonio de Georgina Lomelí (clase baja, 74 años), quien reconoce en la pantalla (*Nosotros los pobres / Ustedes los ricos*) sus condiciones de vida: “para mí el cine, y lo que primero que vi (que fue muy impactante), esa forma (ahora ya con la experiencia que tengo y todo) esa forma de ver cómo presentan esas películas, con dos niños que sacan un libro de la basura, así era nuestra vida. Y así como se ve en esa película, eso era lo que se vivía, al menos en donde nosotros vivíamos, era lo que se veía: esa pobreza, que el carpintero, el que era el riquillo, el que era el malo, la que se dormía de día, todo eso lo vivíamos en vivo nosotros, muy parecido, entonces, para mí fue como retratar en el cine lo que estábamos nosotros viendo, viviendo. Fue muy parecido. Y luego

cuando entro a trabajar... bueno, yo me quedé con hambre de ver mucho cine, la verdad. Sí, yo quería ir muy seguido al cine. En primera no nos dejaban y en segunda no había las posibilidades. Luego me caso con un señor que me tiene acá y que hubiera dicho: oye vete con mis hermanas al cine y yo me quedo con los niños, pues no. O vete tú y yo me quedo con los niños. No había esa posibilidad ni él era tan abierto... por eso, ahora soy felizmente libre"

Trayectorias paralelas: la experiencia vital, el consumo de cine y la transformación de la ciudad.

En este apartado realizamos el ejercicio de seguir la biografía de Enrique Contreras (75 años, clase media alta), cuyo relato nos permite reconstruir las articulaciones entre las etapas de infancia, juventud y vida adulta de un hombre de clase media, donde el relato biográfico se nutre de la experiencia cinematográfica y urbana. Este ejercicio nos permite reconocer, entre otras cosas, los grados de intensidad del consumo de cine, el significado que adquiere en distintos momentos, la vinculación con la estratificación social, la ciudad que emerge como condición de posibilidad y resultado al mismo tiempo de las prácticas culturales. Y lo hace sin la ruptura artificial que las categorías de análisis imponen.

Durante su infancia, como la mayoría de los entrevistados, Contreras va al cine con sus padres. Pero, y esto es un indicador del bajo costo o, lo que es lo mismo, de amplio acceso al cine, sus padres también podían llevar con frecuencia a amigos del barrio.

bueno, en la calle de Luis Moya había un cine que se llamaba Pathé, y que daba funciones creo que con algún descuento los días jueves, y entonces mis papás nos llevaban a mi hermano y a mí a esas funciones, y llevábamos además a más amiguitos de la cuadra, porque además vivíamos en la Condesa, y si no era [incomprensible] ese era lo jueves, ¿no?, y si no eran los jueves, entonces nos llevaban los sábados, pero al Eje Central, donde había unos cines que daban episodios de

aventuras, y ahí íbamos, veíamos los episodios cada semana y después nos llevaban a una fonda, a un “restorancito” que había ahí; y lo curioso no es tanto que me hayan gustado mucho las películas, o que nos dejaron ese gusto, porque sí fue cierto, sino que después, ya como adultos empezamos a platicar con compañeros de la misma generación y todos hacíamos exactamente lo mismo, era una cosa muy curiosa (risas) en una gran ciudad ¿no? (Contreras, 75 años, clase media alta)

Por otra parte, identificamos que la primera opción de consumo cinematográfico es en la sala que estaba cerca de su domicilio, mientras que las que estaban ubicadas en el Eje Central se convertían en una opción de fin de semana.

Respecto de las diferencias entre los cines de barrio y los cines del centro, en un primer momento los describe y en un segundo momento de la entrevista se desmarca, estableciendo un distanciamiento de clase:

ah pues claro (risas), sí, sí, sí, porque los cines populares tenían dos precios. Abajo era luneta, y arriba era gayola, y costaba más barato. Eehm, pero, pues, eran muy desaseados los cines esos, y después arrojaban hasta cosas a la gente de abajo.

sí, esos eran los cines muy populares, había varios, había varios. Yo me acuerdo de uno: *El Escandón*, aquí, cerquita de Tacubaya. Ehm [descanso]. Pero a esos cines no íbamos (Contreras, 75 años, clase media alta)

Entonces, tenemos tres clases: los populares o de barrio, los de clase media y los grandes cines de la Avenida Reforma, los denominados palacios. Así los describe: pequeños edificios, no eran muy grandes. El cine más grande era el Pathé, que era nuevo. Ese sí, tenía un tamaño pues mediano en comparación con los cines de la Avenida Reforma, esos sí eran gigantescos, pero apenas y se empezaban a construir; estamos hablando de principios de los cincuenta, cuando, pues todavía el canal dos sacaba sus primeros programas y por unas horas, y en blanco y negro, eso era más o menos... pero no nos quitaban...nosotros no, no éramos tan adictos a la televisión, porque además era cara, y cuando queríamos ver televisión íbamos

con algún amigo del vecindario que sí tenía y hasta pagábamos porque nos dejara sentarnos en el suelo a ver la televisión. (Contreras, 75 años, clase media alta).

Este pasaje señala la reciente aparición de la televisión, una tecnología en su etapa de escasez y que, por tanto, detentaban unos pocos. Un consumo restringido que contrastaba con el del cine.

Ahora bien, ya de joven, su consumo está asociado a la vida universitaria, el cine-club y el descubrimiento del mundo. Aquí se encuentra la etapa más rica, intensa y significativa de su experiencia cinematográfica. Reconoce influencias específicas y un contexto favorable: la UNAM.

bueno, ahí sí, yo estudiaba francés en el *Instituto Francés de América Latina*, el IFAL, de Nazas 43, y teníamos clases dos veces por semana, y terminaban las clases como eso de las siete y media, ocho de la noche, y después había un cine club, que lo dirigía Teodoro González de León, el arquitecto este famosísimo que construyó Ciudad Universitaria. Él recién había regresado también de una beca de Francia, y se había enamorado del cine francés. Entonces nos daba unas lecciones de cine, y mucha gente asistíamos ahí realmente con fervor, nos sentíamos muy atraídos por este brillante arquitecto que además era un cinéfilo así...de hueso colorado. (Contreras, 75 años, clase media alta).

Entonces ahí también se hicieron varias amistades, de, pues jóvenes que íbamos a ver las mismas escenas y también había cortos de películas, entonces nos metió mucho en el cine europeo, básicamente el cine francés; pero sí, también éramos muy, muy disciplinados para escuchar sus enseñanzas. (Contreras, 75 años, clase media alta).

Por otra parte, la memoria de la experiencia personal se articula con la memoria colectiva. Este pasaje, ya no de juventud, nos adentra en el significado del cine:

Ese mismo día que llegaba el hombre a la luna, nosotros nos fuimos a ver esa película de Stanley Kubrick: *Odisea en el año 2001*, y la vivimos como si nosotros mismos fuéramos astronautas, todos en gran suspenso. Me acuerdo que llegamos

un poco tarde, ya con Cati (su esposa), y una señorita nos llevó con la linternita, y nos puso hasta delante casi, porque ya, ya era tarde, nos llamó la atención que nos hubiéramos puesto así tan adelante, y el cine estaba en total silencio y hasta pensé que estaba vacío el cine, y ya me di la vuelta y miré para atrás estaba **llenísimo así** (ademán con las manos), pero todo mundo con la boca abierta, con un silencio así... espectacular, porque veíamos la película y nos imaginábamos a los astronautas... (Contreras, 75 años, clase media alta)

Finalmente, la etapa adulta supone, como para la mayor parte de los entrevistados, un paulatino pero inexorable alejamiento del cine:

Te digo que el cambio más importante es que ya dejamos de ir al cine, en parte, porque los cines de barrio los convirtieron en restaurantes, empezaron a cerrar muchos cines eh, y...solamente cuando había cine (se corrige) películas de mucho estreno, pues ahí íbamos a las plazas, para no perdernos de esta moda, pero fuera de eso, ya de ir así habitualmente, ya no, ya se nos perdió. Te digo el cine de barrio también desapareció, ya se convirtió todo en algo más familiar.

Pues te digo también, el espacio de uno se redujo, ya no íbamos, ya no hacíamos esas grandes aventuras de atravesar la ciudad. Todos como que se volvió, otra vez, a concentrar en el barrio de uno, como era en la infancia, curiosamente, pero ya sin tanto cine, ya sin cines. (Contreras, 75 años, clase media alta)

La trayectoria vital no sólo nos permite reconstruir la experiencia cinematográfica sino cómo ésta se articula con el desarrollo tecnológico, la infraestructura urbana, la situación económica y familiar. Esta lectura transversal nos permite identificar cómo va mutando no sólo el consumo, si no el sentido del ir al cine a lo largo de la vida de una persona. Y, evidentemente, cómo se ha transformado el ir al cine a lo largo de su historia.

Primeras conclusiones

El trabajo con estos entrevistados mayores de sesenta años nos ha permitido elaborar una serie de conclusiones aún preliminares, pero significativas de lo que implicaba, significaba y movilizaba el cine y sus salas en el entorno de una Ciudad de México en pleno proceso de modernización urbana y cultural. En este sentido, exponemos las siguientes ideas a debate.

1. Son espectadores que recuerdan más a las salas y al entorno urbano que las películas en sí mismas.
2. Las salas cinematográficas de barrio son feas y pobres, mientras que las del centro elegantes y distinguidas pero más caras.
3. La función del intermedio es importante, son muchas las cosas que se hacían: pasear, buscar chicas, comentar, comer, ir al baño.
4. La experiencia de ir con alguien al cine es muy semejante entre los entrevistados: padres en la infancia (o sustitutos tías, tíos, primos); amigos o pareja en la juventud; hijos y pareja en la primera adultez; y prácticamente dejan de asistir conforme avanza la edad.
5. No reconocen el haber sido influenciados por el cine, sea en su forma de ser, pensar o vestir. En los casos en los que se identifica cierta influencia, ésta es secundaria.
6. Son personas con cierta ambigüedad respecto al compromiso político, mientras que la religión la toman como algo dado, sin cuestionamientos.
7. Aparece cierto sesgo machista al momento de elegir u opinar sobre las películas.
8. Salvo excepciones, la censura, sea por prohibición o por sugerencia, no es un tema relevante para los entrevistados; la consideran ajena a su vida, cosa de otros y de políticos.
9. Respecto de las preferencias sobre las películas, parece haber un equilibrio entre las mexicanas y las americanas. Las europeas, especialmente las francesas e italianas, parecen corresponder casi con exclusividad a un consumo de clase media alta. No obstante lo anterior, y si bien en torno al cine mexicano se erige una marcada dife-

renciación social, todos reconocen la época de oro del cine nacional, especialmente a sus actores y actrices.

10. Más que películas, tramas, historias, recuerdan con cierto atesoramiento emocional a los actores, tanto que no hablan de los personajes, sino de sus nombres propios sin importar la película; casi como si fuera un género: "las películas de Pedro Infante", por ejemplo.
11. Existen diferencias notorias en cuanto a competencias lingüísticas según clase social y nivel de estudios, lo cual deriva en la riqueza del detalle del recuerdo o en el nivel de descripción de las sensibilidades que movilizaron en ellos ciertas películas.

Bibliografía

Allen, R. (2006). "Relocating american film history. The 'problem' of the empirical". *Cultural Studies*; Vol. 20, No. 1; pp. 48-88.

Foucault, M. (2008). "Topologías". *Fractal* nº 48, enero-marzo. Conferencias dictadas en 1984.

García Canclini, N. (1998). "Las cuatro ciudades de México". En García Canclini, N. (Coord.) *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. México, D.F.: Grijalbo-UAM-M; pp. 19-39.

Kuhn, A. (1999). "Cinema-going in Britain in the 1930s: Report of a Questionnaire Survey". En *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 19, Nº 4, pp. 531-543.

_____ (2004). "Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory". England, *Screen* 45 (2), pp. 106-114.

Lozano, J. y Frankenberg, L. (2012). "Memories of films and cinema going in Monterrey, Mexico: A critique and review of in-depth interviews as a methodological strategy in audience studies". En Valdivia, A. (Ed.). *Blackwell's International Companion to Media Studies: Research Methods in Media Studies*. Volume Editor: Fabienne Darling-Wolf. Blackwell.

Meers, P.; Biltreyst, D. y Van De Vijver, L. (2010). "Metropolitan vs rural cinemagoing in Flanders, 1925-75". *Screen*, 51 (3), pp. 272-280.

- Monsiváis, C. (1994). *Luneta y Galería. Atmósferas de la capital 1920-1959*. México, D. F.: Departamento del Distrito Federal.
- _____ (2000) *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Morley, D. (2008) *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Orozco, G. (1996) *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Repoll, J. (2010). *Arqueología de los estudios culturales de audiencia*. México, D. F.: UACM.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- _____ (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.

Cultura de la pantalla en la Ciudad de México: recuerdos de los espectadores y análisis de la exhibición y la programación.

Dr. Jerónimo Repoll (UAM – X / México)

Dr. Vicente Castellanos (UAM – C / México)

Dr. Daniel Biltereyst (Universidad de Gante, Bélgica)

Recuerdos, heterotopías y heterocronías.

Con la finalidad de organizar la información de las entrevistas a hombres y mujeres de más de 60 años, decidimos retomar las nociones de heterotopía y heterocronía que utiliza Annette Kuhn (2004) con base en las definiciones que hizo el filósofo francés Michel Foucault (1984).

Para Foucault estos espacios y tiempos tienen una doble existencia, la física y la simbólica¹. Son espacios heterotópicos: las cárceles, los hospitales psiquiátricos y los asilos para ancianos: “los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida”². Mientras que las heterotopías simbólicas, se superponen a los espacios físicos, así como el cine hace pasar la vida sobre una pantalla blanca, las personas desplazan y recrean espacios. Foucault hace la siguiente analogía con la cama: “es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí uno nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas”³.

Ambas nociones se caracterizan por tener una relación entre los recuerdos de un sujeto y la manera en que discursivamente éste los reconstruye y actualiza. Estos recuerdos no tienen lugares ni tiempos definidos, tampoco son cronológicos o fácilmente localizables en coordenadas cartesianas, más bien se caracterizan, como afirma Kuhn, por ser recuerdos con ciertas cualidades, con ciertas texturas, de algo incompleto, pero que sí son localizables porque se tornan significativos para quien los rememora, en nuestro caso, el espectador de cine.

“Yo puedo sentir lo que sentía” (Kuhn, 2004), dice una espectadora británica de los años 30 respecto a sus primeras experiencias cinematográficas. Este sentir actualizado en el discurso de un espectador que recuerda “cómo era ir al cine” nos permite comprender a las heterotopías y heterocronías como difusas, superpuestas, contradictorias, sensibles y relevantes para estas personas. Dice Foucault que son “lugares reales fuera de todo lugar (...), concebidos en el intersticio de las palabras”. Nosotros las pensamos como impugnaciones discursivas del espacio y tiempo que se vivió en relación a la sala de cine, a las películas mismas, a las negociaciones entre familia, amigos

¹ La distinción física y simbólica es nuestra con base en los conceptos y ejemplos que ambos autores proponen en sus textos originales.

² <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>, consultado en marzo del 2016.

³ *Ibidem*.

o pareja que se daban para elegir un cine y una película en el entorno geográfico de la Ciudad de México.

Kuhn (2004) afirma que la memoria cinematográfica es un subtipo de la memoria cultural, un diálogo intersubjetivo entre la experiencia individual del espectador y la experiencia colectiva al compartir los espacios y las temporalidades que propiciaron la experiencia. En esta relación entre lugares y espacios con los recuerdos del espectador, dos categorías son importantes para ubicar una dimensión colectiva de la memoria. Esta autora las nombra como sigue: el cine en el mundo y el mundo en el cine.

El cine en el mundo refiere al papel de las películas en la vida de los espectadores (Kuhn), pero también abarca la práctica social de “ir al cine”, desde la elección de la película y la sala, hasta los motivos personales o colectivos para hacerlo. Aquí la heterotopía muestra una doble dimensión, por una parte la sala en sí misma como espacio heterotópico⁴, un otro espacio de un espectador que durante unas horas se libera, junto con un espacio de recuerdos difusos y fragmentados que actualiza el espectador en otro espacio-tiempo de su vida.

El mundo en el cine se concibe porque las películas muestran otros mundos distintos al propio. Son mundos ajenos, extraños, de los cuales el espectador aprende. Se tratan de mundos contruïdos gracias al dispositivo tecnológico, creativo y narrativo del cine, que da lugar a los recuerdos en forma de heterotopías y heterocronías individualmente contruïdas por los espectadores, pero socialmente compartidas al momento de reconstruirlas en el discurso.

Los recuerdos “puestos en discurso” por los espectadores no nos hablan de lugares ni tiempos objetivos ni cronológicos, sino de la manera en que estas personas reconstruyen la experiencia social de ir al cine, se trata de poner en relieve los espacios (físicos y simbólicos) y la sociabilidad que genera esta actividad como rasgos constitutivos de la experiencia cinematográfica.

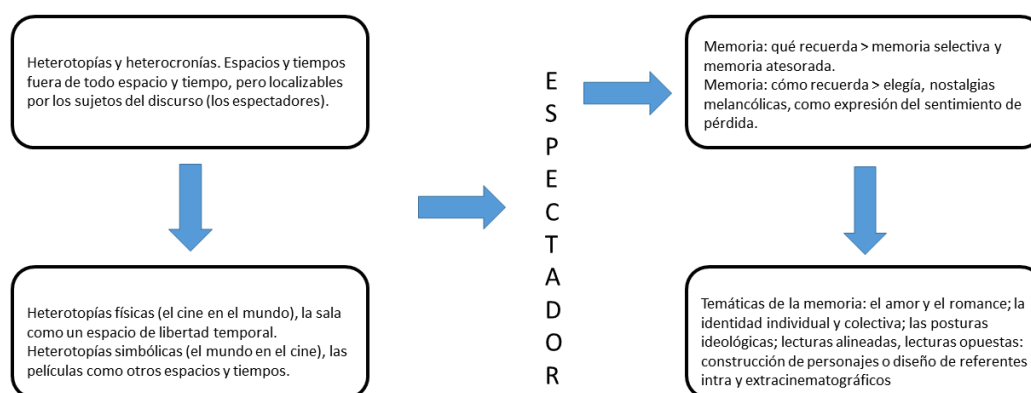
Proponemos las siguientes categorías en las que se desagregan las heterotopías y heterocronías contruïdas por los espectadores entrevistados. Las salas de cine las entendemos como esos lugares heterotópicos que por un lado aíslan a los espectadores del entorno de la ciudad (el cine en el mundo) y los seducen para experimentar otros mundos a través del dispositivo cinematográfico de recuerdos, atenciones y omisiones (el mundo en el cine). Por una parte, la sala en sí misma es motivo de distinción y afecto, y por otra, exhibe espacios y tiempos simbólicos en las películas que afectan las emociones y los recuerdos del espectador. De ahí que es importante saber qué recuerdan y cómo lo recuerdan, qué eligen de esa experiencia para narrarlo (memoria selectiva), y qué priorizan por motivos personales o ideológicos (memoria atesorada); asimismo, se debe indagar ese sentimiento que Kuhn (2004) refiere como elegía, una especie de lamentación por la pérdida, una nostalgia melancólica que relaciona la sala y la película con otros lugares de la ciudad y ciertos momentos de la vida de los espectadores (la niñez, la juventud, el cine de barrio, los padres, por

⁴ Foucault describe cómo un espacio cartesiano puede motivar uno heterotópico: “El cine es una gran sala rectangular al fondo de la cual se proyecta sobre una pantalla, que es un espacio bidimensional, un espacio que nuevamente es un espacio de tres dimensiones” (1984).

ejemplo). Comprender lo anterior, permite una reconstrucción de los lugares y tiempos vividos, es decir, narrativas heterotópicas y heterocrónicas difusas y fragmentadas, pero altamente significativas como experiencias individuales y culturales.

Esto da lugar a que ciertas temáticas reciban un tratamiento particular por parte de los espectadores como pueden ser las relacionadas con: el amor y el romance; la identidad individual y colectiva; las posturas ideológicas que suscita algún aspecto de la experiencia cinematográfica; el modo de leer las películas, ya sea aceptando u oponiéndose a sus argumentos, al modo en que se presentan los personajes o sobre la verdad o falsedad de las referencias intra y extracinematográficas.

A continuación se muestra una representación gráfica de estas ideas que da cuenta del proceso y de las interrelaciones de una construcción discursiva con base en estas nociones.



En función de lo anterior, organizamos la información de los entrevistados en el marco de las siguientes relaciones conceptuales.

1. Datos sociodemográficos: edad, clase social y género,
2. Heterotopías y heterocronías físicas con relación a la sala y la situación social de "ir al cine" en cierto entorno urbano que dé información sobre "el cine en el mundo".
3. Heterotopías y heterocronías simbólicas para saber qué y cómo se recuerdan las películas según la memoria constativa y referencial o atesorada en forma de elegías y nostalgias melancólicas. Esto permite conocer el papel que juega para el espectador "el mundo en el cine".

Recuerdos de "ir al cine". "El cine en el mundo"... de los espectadores.

La infancia y la juventud de los entrevistados se ubica entre los años cuarenta y cincuenta en el contexto de una Ciudad de México, que además de ser la capital del país, se caracterizaba por su proceso de modernización con cierto aire cosmopolita y resultado de los logros visibles de la Revo-

lución de 1910, en la constitución de una clase media urbana y con mayores niveles de estudio. “Ir al cine” era, entre otras cosas, un acto de modernidad ciudadano.

Las salas de cine, como en otras grandes ciudades, estaban repartidas a lo largo del territorio urbano, con la única distinción que entre los cines del centro de la Ciudad de México y los de las colonias o barrios, era que los primeros eran majestuosos y elegantes.

Grandes salas, como el Cine Alameda, algunos con diseños “exóticos”, como El Palacio Chino, otros ubicados en la avenida más bonita de la Ciudad, como El Roble, o bien, aquellos donde sólo pasaban buenas películas, como El Latino, hacían sentir que ir al cine era un acto de modernidad enmarcado en una serie de decisiones con la familia, los amigos y la pareja. Los cines de la barriada eran más frecuentados, más cercanos a las personas, porque ahí podían ver varias películas por una sola entrada y siempre quedaban a la vuelta de la casa.

Los cines no tenían un diseño estándar como los actuales multiplex, por el contrario, para los entrevistados era muy importante reconocer las particularidades de cada uno, sea por la arquitectura, el tipo de butaca o por el tamaño de la pantalla. Pero también las particularidades estaban relacionadas con la experiencia subjetiva de cada uno de estos espectadores para quienes el cine representaba un momento “gustoso”, de gran expectativa, una salida “emocionante”, un hecho fuera de la cotidianidad y un divertimento compartido. En suma, “el cine en el mundo” era un acontecimiento que emocionaba, creaba expectativas por la película y se vivía la sala de cine como un espacio particular o de distinción.

No obstante, ninguno de los entrevistados consideró que la película o los actores tuvieron alguna influencia en su vida, más allá de una mujer que se mandó a hacer un vestido igual a la de una actriz (Rosa Cecilia, clase alta, 73 años); testimonio que contrasta con el de un espectador que no se vio influenciado por la moda de Tarzán (Benjamín, clase baja, 68 años), a pesar de ser su actor favorito.

Una espectadora nos parece que resume muy bien ese espíritu de generación pues hace una distinción muy clara entre realidad y fantasía: “Veía a los actores no como ejemplos a seguir, sino algo fantástico, especial. No eran modelos a seguir” (Ana Cecilia, clase alta, 75 años). Las películas como divertimento estaban en el plano de lo fantástico, de realidades muy ajenas a la de estos espectadores, y ahí es donde radicaba su fuerza emotiva, es decir, en no parecerse a sus vidas y, por tanto, no ser modelos a seguir.

Las películas, como era de esperarse, durante la infancia las elegían el padre o la madre. En la juventud, la elección llevaba consigo un proceso de negociación sobre todo entre parientes y amigos, pero no así con la pareja, pues quien decidía era el varón, quien además pagaba la entrada. En la edad adulta, las negociaciones de elección y pago de entrada dependen de la persona (s) con quien (es) se asista al cine, si es con los hijos ya adultos, son éstos quienes deciden y pagan, si es con los hijos aún niños, decidían las personas entrevistadas. Si es con amigos, “entre todos”, si es con la pareja, es el varón quien continúa decidiendo.

Sobre otras experiencias de ver películas en recintos alternos como el autocinema o la Cineteca Nacional, son prácticamente nulos durante la infancia y la juventud. Lo que sí refieren de manera constante son funciones al aire libre que se organizaban en parques y espacios públicos, por parte “del gobierno” o “por algún partido político”⁵: “al aire libre sí, cuando andan los de esos de los partidos que ponen una manta y allí proyectan alguna película en la calle” (Guadalupe Carreño, clase baja, 64 años).

Los entrevistados en la edad adulta en su mayoría dejan de frecuentar las salas para ver cine porque son ruidosas o porque es muy caro o porque se cansan y no pueden desplazarse por ellos mismos. Los más cinéfilos, no obstante, continúan considerando al cine importante para ellos y abren sus posibilidades de consumo alternativo a la Cineteca Nacional.

Con relación a las películas, es notorio en los entrevistados la influencia del cine mexicano de la llamada época de oro. Actores y actrices, más que directores y películas, son para estas personas referentes importantes en cada etapa de su vida. Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, y otros muchos más, son personas que a lo largo del tiempo no se pueden separar ya de sus personajes de la pantalla.

No obstante, para las personas con mayor nivel socioeconómico y estudios, el cine nacional competía con la oferta internacional en cuanto a gustos y selección, por ejemplo, con “Lo que el viento se llevó” (Fleming, Estados Unidos, 1939) y las películas provenientes de Europa.

Destaca entre los entrevistados que antes o después de asistir al cine, prácticamente no se planeaba alguna actividad complementaria o se tenía una especie de ritual como cenar o caminar. Se llegaba a hacer, pero no era una constante o los planes cambiaban según las circunstancias.

Una de estas particularidades, es narrada por una entrevistada⁶ con gran elocuencia representativa de muchas familias numerosas de clase media en la Ciudad de México, pues ir al cine también implicaba ir a “comer tortas” mientras se veía la película.

En los intermedios, los entrevistados relatan muchas actividades, desde darse una vuelta para “ver a las chamacas” hasta comentar las películas, o bien, ir a la dulcería o seguir comiendo tortas. Los entrevistados más frecuentes al cine, también eran los que más comentaban las películas durante el intermedio y al salir de la sala. Los comentarios de estos espectadores tienen rasgos de cierto criterio cinematográfico en cuanto a actuación y producción, pero sobre todo, respecto al argumento narrativo que les dejara “algo” para reflexionar. Al respecto una entrevistada afirma que durante su infancia y juventud no tenía capacidad de criticar películas, pero en la adultez sabe que ciertas películas “se azotan”, y se cuestiona de dónde sacan tanta exageración (Andrea, clase baja, 71 años).

⁵ Hay que aclarar que la cultura política mexicana se caracterizaba por la ambigüedad entre el partido gobernante y el gobierno en turno debido a la hegemonía de más de sesenta años en el poder del Partido Revolucionario Institucional.

⁶ Magda Fresán, clase media, 72 años.

Asimismo, esta generación de espectadores fue testigo de cómo los cine de barrio y del centro fueron desapareciendo, sea porque se abandonaron, se convirtieron en otra cosa o porque se pauperizaron para pasar de ser cines majestuosos y familiares a salas de pornografía o de películas de mala calidad. Para ellos, las salas actuales de los multiplex son parecidas y de buena calidad, aunque ruidosas. Ahora prefieren ir a los multiplex más cercanos de su casa porque les cuesta trabajo moverse, porque el taxi es caro o porque se cansan demasiado.

Recuerdos que propició el cine. “El mundo del cine” ... en la memoria del espectador.

Si bien para estos espectadores el cine representa una experiencia emotiva y significativa, sus heterotopías y heterocronías más frecuentes se relacionan con lo referencial y constataivo y no tanto con las elegías y las nostalgias. Son espectadores que la experiencia la racionalizan a partir de la concepción que tienen del entorno inmediato y no tanto por una experiencia artística, idealizada y aislada de la cotidianidad. Ven al cine como un del *continuum* de la vida y no un momento de pausa y revelación del mundo.

Los recuerdos son propios de una generación que vive constantes cambios sociales en una ciudad pujante y en expansión. Esta generación marca diferencias, a veces en los márgenes de la transgresión cultural, con sus padres y abuelos. La Ciudad de México es el escenario donde todo es posible, incluso es el lugar para asistir a un espectáculo que seduce a cualquier clase social. El cine forma parte de esa nueva forma de estar y vivir la ciudad, de saberse parte de una sociedad planetaria porque las películas tienen orígenes geográficos diferentes y muestran, cual ventana abierta al mundo, rostros, cuerpos, comportamientos y paisajes ajenos, provenientes de “otros lados”.

A la vez, existe una valoración positiva de la Ciudad de México en la época de su infancia y juventud, un lugar donde se podía vivir, todo era más barato, la gente más educada y se caminaba en cualquier momento del día. El costo del boleto era muy accesible y aunque la frecuencia al cine no fuera tan recurrente, cuando se iba, se iba en grupos de amigos o familia.

En este sentido, los espectadores entrevistados recuerdan una serie de sucesos, de escenas y personajes en el marco de la construcción cultural de su propia identidad como sujetos y grupo social. También se ven identificados con cierta forma de pensar, ésta sí conservadora, sobre aspectos políticos y religiosos que en el marco de la ideología dominante mexicana, es preferible no hablar ni discutir temas delicados y poco comprendidos acerca de lo público y lo religioso, pues sólo existen expresiones singulares en ambos casos: el PRI y la religión católica. Por eso, los entrevistados no muestran ningún compromiso contundente acerca de la censura o de la intervención de estos poderes en la elección de una película, pero sí expresan claramente que preferían “las películas sanas, que tuvieran algún mensaje” (María del Carmen, clase media, 82 años); o bien, manejarse bajo cierto principio prescriptivo “El cine es para distraerse de manera sana (Andrea, clase baja, 71 años).

Los casos de censura o controversia se dieron cuanto las películas mostraban cierto grado de “pornografía”, o bien, se criticaba al gobierno, principalmente, por la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de la Tres Culturas de Tlatelolco, hecho que marcó el despertar político de muchos habitantes de la Ciudad de México. Sólo una entrevistada, refiere a un cine en la calle de Frontera de la Colonia Roma que era propiedad de los jesuitas y en el que se iba la luz cada vez que aparecía un beso en la pantalla (Ana María, clase alta, 79 años).

Lo que sí es común es el recuerdo positivo que expresan al haber visto alguna versión de las innumerables que hay sobre la vida de Jesucristo. Sólo particularizan en el caso de la película *Marcelino, pan y vino* (Vajda, España, 1955), que igualmente les resulta emotiva y aleccionadora.

Las elegías o las melancolías, es decir, los recuerdos más intensos de estos espectadores son claros en las personas con más estudios, mayor nivel socioeconómico y gusto por el cine. El detalle y la precisión del recuerdo aumentan, así como la emotividad con la que narran la escena o el personaje que les hizo sentir tal emoción. Exponemos dos casos, pues son ejemplares de heterotopías y heterocronías altamente sensibles y relevantes para los espectadores entrevistados al sacarlos de lo cotidiano o al revelarles momentos críticos en las relaciones que tienen con otras personas. Magda Fresán (clase media, 72 años), por ejemplo, vio dos veces la película *Shine* (Hicks, Australia, 1996), porque no podía respirar y la hacía llorar tanto que se tuvo que salir de la sala. Le recordaba situaciones particulares con uno de sus hijos.

En el lado opuesto de las emociones, Rosa Cecilia (clase alta, 73 años), relata cómo *Superman* le impresionaba, pero le parecía muy cuadrado y prefería a *Tarzán* por sus músculos, muslos y cara. También le impresionó *El fantasma de Canterville* (Dazin, Estados Unidos, 1944) tanto que despertó en la noche por una pesadilla.

Por supuesto, que la mayoría guarda recuerdos intensos del cine mexicano y la referencia de la muerte de “El torito”, el hijo pequeño de Pepe El Toro en *Ustedes los Ricos* (Rodríguez, México, 1948), no podía faltar (Guadalupe, clase baja, 67 años). A la fuerza de la secuencia sobre un niño muerto quemado, se le agrega la educación sentimental melodramática que tanto difundió el cine nacional en la década de los cuarenta.

Trayectorias paralelas: la experiencia vital, el consumo de cine y la transformación de la ciudad.

En este apartado realizamos el ejercicio de seguir la biografía de Enrique Contreras, cuyo relato nos permite reconstruir las articulaciones entre las etapas de infancia, juventud y vida adulta de un hombre de clase media, donde el relato biográfico se nutre de la experiencia cinematográfica y urbana. Este ejercicio nos permite reconocer, entre otras cosas, los grados de intensidad del consumo de cine, el significado que adquiere en distintos momentos, la vinculación con la estratificación social, la ciudad que emerge como condición de posibilidad y resultado al mismo tiempo de las prácticas culturales. Y lo hace sin la ruptura artificial que las categorías de análisis imponen.

Durante su infancia, como la mayoría de los entrevistados, Contreras va al cine con sus padres. Pero, y esto es un indicador del bajo costo o, lo que es lo mismo, de amplio acceso al cine, sus padres también podían llevar con frecuencia a amigos del barrio.

bueno, en la calle de Luis Moya había un cine que se llamaba Pathé, y que daba funciones creo que con algún descuento los días jueves, y entonces mis papás nos llevaban a mi hermano y a mí a esas funciones, y llevábamos además a más amiguitos de la cuadra, porque además vivíamos en la Condesa, y si no era [incomprensible] ese era lo jueves, ¿no?, y si no eran los jueves, entonces nos llevaban los sábados, pero al Eje Central, donde había unos cines que daban episodios de aventuras, y ahí íbamos, veíamos los episodios cada semana y después nos llevaban a una fonda, a un “restorancito” que había ahí; y lo curioso no es tanto que me hayan gustado mucho las películas, o que nos dejaron ese

gusto, porque sí fue cierto, sino que después, ya como adultos empezamos a platicar con compañeros de la misma generación y todos hacíamos exactamente lo mismo, era una cosa muy curiosa (risas) en una gran ciudad ¿no?

Por otra parte, identificamos que la primera opción de consumo cinematográfico es en la sala que estaba cerca de su domicilio, mientras que las que estaban ubicadas en el Eje Central se convertían en una opción de fin de semana.

Respecto de las diferencias entre los cines de barrio y los cines del centro, en un primer momento los describe y en un segundo momento de la entrevista se desmarca, estableciendo un distanciamiento de clase:

ah pues claro (risas), sí, sí, sí, porque los cines populares tenían dos precios. Abajo era luneta, y arriba era gayola, y costaba más barato. Eehm, pero, pues, eran muy desaseados los cines esos, y después arrojaban hasta cosas a la gente de abajo.

sí, esos eran los cines muy populares, había varios, había varios. Yo me acuerdo de uno: *El Escandón*, aquí, cerquita de Tacubaya. Ehm [descanso]. Pero a esos cines no íbamos

Entonces, tenemos tres clases: los populares o de barrio, los de clase media y los grandes cines de la Avenida Reforma, los denominados palacios. Así los describe: pequeños edificios, no eran muy grandes. El cine más grande era el Pathé, que era nuevo. Ese sí, tenía un tamaño pues mediano en comparación con los cines de la Avenida Reforma, esos sí eran gigantescos, pero apenas y se empezaban a construir; estamos hablando de principios de los cincuenta, cuando, pues todavía el canal dos sacaba sus primeros programas y por unas horas, y en blanco y negro, eso era más o menos... pero no nos quitaban... nosotros no, no éramos tan adictos a la televisión, porque además era cara, y cuando queríamos ver televisión íbamos con algún amigo del vecindario que sí tenía y hasta pagábamos porque nos dejara sentarnos en el suelo a ver la televisión.

Este pasaje señala la reciente aparición de la televisión, una tecnología en su etapa de escasez y que, por tanto, detentaban unos pocos. Un consumo restringido que contrastaba con el del cine. Ahora bien, ya de joven, su consumo está asociado a la vida universitaria, el cine-club y el descubrimiento del mundo. Aquí se encuentra la etapa más rica, intensa y significativa de su experiencia cinematográfica. Reconoce influencias específicas y un contexto favorable: la UNAM.

bueno, ahí sí, yo estudiaba francés en el *Instituto Francés de América Latina*, el IFAL, de Nazas 43, y teníamos clases dos veces por semana, y terminaban las clases como eso de las siete y media, ocho de la noche, y después había un cine club, que lo dirigía Teodoro González de León, el arquitecto este famosísimo que construyó Ciudad Universitaria. Él recién había regresado también de una beca de Francia, y se había enamorado del cine francés. Entonces nos daba unas lecciones de cine, y mucha gente asistíamos ahí realmente con fervor, nos sentíamos muy atraídos por este brillante arquitecto que además era un cinéfilo así...de hueso colorado.

Entonces ahí también se hicieron varias amistades, de, pues jóvenes que íbamos a ver las mismas escenas y también había cortos de películas, entonces nos metió mucho en el

cine europeo, básicamente el cine francés; pero sí, también éramos muy, muy disciplinados para escuchar sus enseñanzas.

Por otra parte, la memoria de la experiencia personal se articula con la memoria colectiva. Este pasaje, ya no de juventud, nos adentra en el significado del cine:

Ese mismo día que llegaba el hombre a la luna, nosotros nos fuimos a ver esa película de Stanley Kubrick: *Odisea en el año 2001*, y la vivimos como si nosotros mismos fuéramos astronautas, todos en gran suspenso. Me acuerdo que llegamos un poco tarde, ya con Cati (su esposa), y una señorita nos llevó con la linternita, y nos puso hasta delante casi, porque ya, ya era tarde, nos llamó la atención que nos hubiéramos puesto así tan adelante, y el cine estaba en total silencio y hasta pensé que estaba vacío el cine, y ya me di la vuelta y miré para atrás estaba **llenísimo así** (ademán con las manos), pero todo mundo con la boca abierta, con un silencio así... espectacular, porque veíamos la película y nos imaginábamos a los astronautas...

Finalmente, la etapa adulta supone, como para la mayor parte de los entrevistados, un paulatino pero inexorable alejamiento del cine:

Te digo que el cambio más importante es que ya dejamos de ir al cine, en parte, porque los cines de barrio los convirtieron en restaurantes, empezaron a cerrar muchos cines eh, y...solamente cuando había cine (se corrige) películas de mucho estreno, pues ahí íbamos a las plazas, para no perdernos de esta moda, pero fuera de eso, ya de ir así habitualmente, ya no, ya se nos perdió. Te digo el cine de barrio también desapareció, ya se convirtió todo en algo más familiar.

Pues te digo también, el espacio de uno se redujo, ya no íbamos, ya no hacíamos esas grandes aventuras de atravesar la ciudad. Todos como que se volvió, otra vez, a concentrar en el barrio de uno, como era en la infancia, curiosamente, pero ya sin tanto cine, ya sin cines.

La trayectoria vital no sólo nos permite reconstruir la experiencia cinematográfica sino cómo ésta se articula con el desarrollo tecnológico, la infraestructura urbana, la situación económica y familiar. Esta lectura transversal nos permite identificar cómo va mutando no sólo el consumo, si no el sentido del ir al cine a lo largo de la vida de una persona. Y, evidentemente, cómo se ha transformado el ir al cine a lo largo de su historia.

Primeras conclusiones

El trabajo con estos entrevistados mayores de sesenta años, nos ha permitido elaborar una serie de conclusiones aún preliminares, pero significativas de lo que implicaba, significaba y movilizaba el cine y sus salas en el entorno de una Ciudad de México en pleno proceso de modernización urbana y cultural. En este sentido, exponemos las siguientes ideas a debate.

1. Son espectadores que recuerdan más a las salas y al entorno urbano que las películas en sí mismas.

2. Las salas cinematográficas de barrio son feas y pobres, mientras que las del centro elegantes y distinguidas pero más caras.
3. La variante más común de la sala para ver cine, fueron las funciones al aire libre organizadas por partidos políticos o el gobierno.
4. La función del intermedio es importante, son muchas las cosas que se hacían: pasear, buscar chicas, comentar, comer, ir al baño.
5. La experiencia de ir con alguien al cine es muy semejante entre los entrevistados: padres en la infancia (o sustitutos tías, tíos, primos); amigos o pareja en la juventud; hijos y pareja en la primera adultez; y prácticamente dejan de asistir conforme avanza la edad.
6. No reconocen el haber sido influenciados por el cine, sea en su forma de ser, pensar o vestir, en los casos en los que se identifica cierta influencia, ésta es secundaria.
7. Son personas con cierta ambigüedad respecto al compromiso político, mientras que la religión la toman como algo dado, sin cuestionamientos.
8. Aparece cierto sesgo machista al momento de elegir u opinar sobre las películas.
9. La censura, sea por prohibición o por sugerencia, no es un tema relevante para los entrevistados; la consideran ajena a su vida, cosa de otros y de políticos.
10. Se prefiere al cine nacional de la época de oro y se reconocen con precisión a sus actores y actrices.
11. Más que películas, tramas, historias, recuerdan con cierto atesoramiento emocional a los actores, tanto que no hablan de los personajes, sino de sus nombres propios sin importar la película; casi como si fuera un género: "las películas de Pedro Infante", por ejemplo.
12. Existen diferencias notorias en cuanto a competencias lingüísticas según clase social y nivel de estudios, lo cual deriva en la riqueza del detalle del recuerdo o en el nivel de descripción de las sensibilidades que movilizaron en ellos ciertas películas.

Bibliografía.

Michel Foucault (2008), "Topologías", Fractal nº 48, enero-marzo. Conferencias dictadas en 1984, consultado en <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>, marzo del 2016.

Annete, Kuhn (2004). Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory. Screen 45 (2): 106-114. England.

Anexo 1. Acercamiento a la oferta cinematográfica entre 1912 y 1940

| Año | Estrenos | Año | Estrenos | Año | Estrenos | Año | Estrenos |
|--|----------|------|----------|------|----------|------|---------------|
| | | 1921 | 638 | 1931 | 244 | 1941 | 434 |
| 1912 | 61 | 1922 | 526 | 1932 | 278 | 1942 | 432 |
| 1913 | 81 | 1923 | 499 | 1933 | 275 | 1943 | 389 |
| 1914 | 296 | 1924 | 433 | 1934 | 348 | 1944 | 340 |
| 1915 | 128 | 1925 | 481 | 1935 | 285 | 1945 | 363 |
| 1916 | 225 | 1926 | 470 | 1936 | 389 | 1946 | 363 |
| 1917 | 521 | 1927 | 508 | 1937 | 388 | 1947 | 444 |
| 1918 | 407 | 1928 | 537 | 1938 | 284 | 1948 | 445 |
| 1919 | 378 | 1929 | 482 | 1939 | 405 | 1949 | 441 |
| 1920 | 470 | 1930 | 244 | 1940 | 460 | | |
| TOTAL ESTRENOS | | | | | | | 14,392 |
| Fuente: Amador y Ayala (2010) <i>Cartelera cinematográfica 1912-1989</i> . CUEC-UNAM. México, D. F. | | | | | | | |

Como podemos observar en la tabla previa, al igual que en ciudades europeas y estadounidenses, el cine se consolidó rápidamente como una de los principales espacios de oferta y consumo cultural. 14,392 se exhibieron en las salas del centro de la ciudad. En tres décadas, se pasa de 6 a 42 salas de exhibición, sin contar otros espacios populares, precarios y efímeros.

Siguiendo el criterio muestra del proyecto original, a continuación describimos la composición de la oferta cinematográfica en función del origen de las películas.

| ORÍGEN | 1922 | 1932 | 1942 |
|---|--------|--------|--------|
| México | 15 | 5 | 50 |
| | % 2.9 | % 1.8 | % 11.6 |
| Estados Unidos | 364 | 261 | 334 |
| | % 69.2 | % 93.7 | % 77.5 |
| Europa | 145 | 12 | 24 |
| | % 27.6 | % 4.3 | % 5.5 |
| Otros países de América | 2 | 0 | 21 |
| Latina | % 0.4 | % 0 | % 4.9 |
| No Identificada | 13 | 0 | 3 |
| | % 2.5 | % 0 | % 0.7 |
| Total | 526 | 278 | 432 |
| Fuente: Amador y Ayala (2010) <i>Cartelera cinematográfica 1912-1989</i> . CUEC-UNAM. México, D. F. | | | |

Este período nos permite ver, pese al auge del cine como entretenimiento, el evidente impacto de la crisis económica de entre guerras mundiales. Por otra parte, desde entonces se manifiesta una clara asimetría entre la producción nacional y la internacional. Ahora bien, mientras que las películas europeas (especialmente las francesas e inglesas) tienen una cuota de pantalla significativa en 1922 (27.6%), a partir de la siguiente década se produce un desplome, dejando la hegemonía de la pantalla a las producciones estadounidenses. No obstante ello, en la década del 40, la época de oro del cine mexicano, junto a la producción latinoamericana (20 de las 21 películas reportadas son de origen argentino, otra cinematografía que vivía su esplendor) recortan en 15% la oferta norteamericana, pasando ésta de 94% a 78%. Si bien la desproporción continúa siendo escandalosa, la aportación de los imaginarios nacionales latinoamericanos cobran fuerza y contrastan con las producciones internacionales (europeas y estadounidenses).

Estrenos películas mexicanas

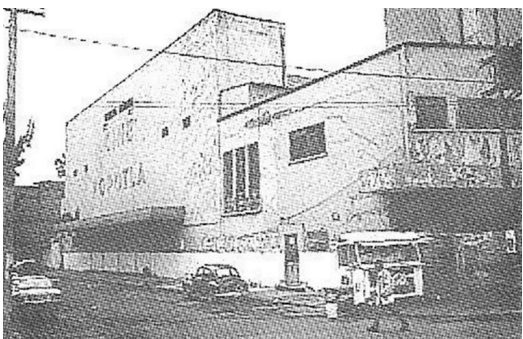
| Año | Estrenos | Año | Estrenos | Año | Estrenos |
|------------|-----------------|------------|-----------------|------------|-----------------|
| 1932 | 5 | 1943 | 57 | 1954 | 80 |
| 1933 | 12 | 1944 | 64 | 1955 | 77 |
| 1934 | 23 | 1945 | 67 | 1956 | 78 |
| 1935 | 24 | 1946 | 77 | 1957 | 80 |
| 1936 | 20 | 1947 | 62 | 1958 | 98 |
| 1937 | 33 | 1948 | 78 | 1959 | 89 |
| 1938 | 42 | 1949 | 107 | 1960 | 100 |
| 1939 | 35 | 1950 | 105 | 1961 | 108 |
| 1940 | 37 | 1951 | 111 | 1962 | 96 |
| 1941 | 27 | 1952 | 98 | | |
| 1942 | 50 | 1953 | 78 | | |

Fuente: Anuario Estadístico del Cine Mexicano. IMCINE 2015.

Esta tendencia se modifica, como podemos ver en la siguiente tabla, que remite a la oferta cinematográfica del sábado 31 de mayo de 1952:

| | Mexicanas | Estadouni denses | Europeas | No identificad as | Latinoame ricanas | Total |
|------------------------|-----------|---------------------|----------|-------------------------|----------------------|-------|
| Películas exhibidas | 19 | 48 | 12 | 8 | 1 | 88 |
| Exhibicion es | 75 | 185 | 33 | 33 | 6 | 332 |

Anexo 2. Algunas salas de barrio mencionadas por los entrevistados.

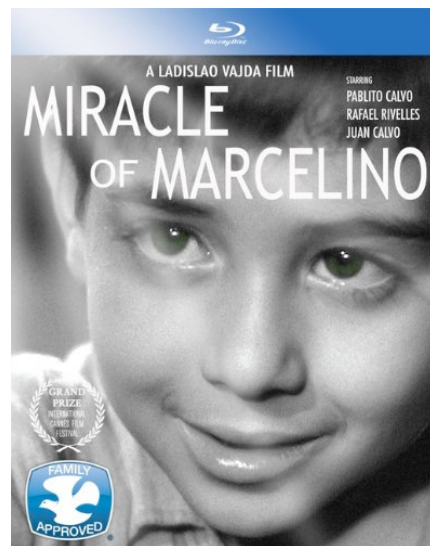
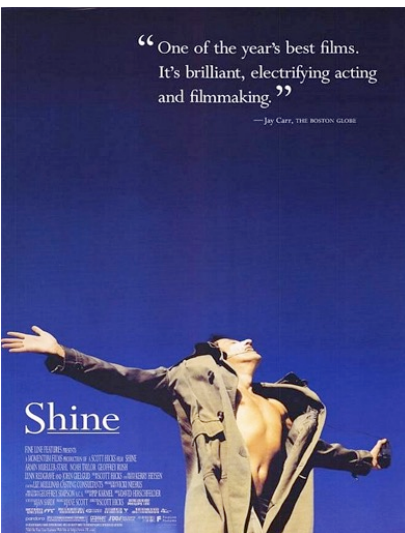


Anexo 2. Algunas salas del Centro mencionadas por los entrevistados.





Anexo tres. Algunos actores, actrices o películas mencionados por los entrevistados.



Fotografía y cine. Teoría, análisis y creatividad.
Primer borrador

Dr. Vicente Castellanos Cerda
Profesor – investigador del
Departamento de Ciencias de la Comunicación
UAM - C

Introducción.

Como lo planteo en el proyecto del sabático, la articulación de mis reflexiones en este primer documento, me ha permitido aportar teoría y análisis acerca del papel de la imagen en la actualidad. Imágenes que pueden ser reflexivas o banales en su contenido; permanentes o efímeras en la memoria colectiva; siempre en el contexto de una sociedad que produce, lee, analiza y escribe su devenir histórico con esta herramienta afectiva y cognitiva, en la que se ha convertido la imagen mediatizada.

Objetivos.

- Estudiar a la fotografía y al cine contemporáneos con la finalidad de teorizar sobre estas imágenes en procesos afectivos y lógicos de generación de sentido en diversos contextos interculturales.
- Analizar cómo la producción y lectura de la imagen digital requiere de procesos creativos que expanden la experiencia humana y ayudan a la comprensión de la cultura contemporánea.
- Comprender el papel de la diversidad cultural como punto de encuentro comunicativo con el otro representado en la imagen.

Preguntas de investigación.

- ¿Qué hace que una imagen que conmueve y hace reflexionar, también transforme social y políticamente el entorno de quien la produce y de quien la lee?

- ¿Cómo la digitalización de la imagen fotográfica y cinematográfica ha potenciado la imaginación y, a la vez, las posibilidades de pensar nuestra sociedad de otro modo al que vivimos día a día?
- ¿Qué hace que una imagen logre la empatía socio-cultural y otra produzca indiferencia?

Capitulado.

- 1. La imagen conceptualizada.** En el que desarrollo nociones conceptuales a partir del rol histórico de la fotografía y el cine en la sociedad actual. Afirmino que la imagen conceptualizada siempre es un fracaso de comprensión. Es fracaso porque si fuera éxito, la pregunta ontológica estuviera resuelta como la explicación de lo que es en física el color.
- 2. La imagen analizada.** Considero que los análisis de las fotografías y de las películas constituyen una práctica heurística que ayuda a evaluar las particularidades de la imagen contemporánea, así como la cultura que las posibilita. Parto de la idea que de ciertos fotógrafos y cineastas son filósofos que piensan y se expresan con imágenes lo que obliga a los públicos a verse cuestionados en sus esquemas mentales.
- 3. La imagen intercultural.** Concibo este trabajo como una forma de escritura que articula elementos sígnicos audiovisuales y convenciones en un contexto de enunciación en el que las personas que se comunican e intercambian interpretaciones para generar ideas y sentimientos. La escritura audiovisual obliga a pensar y pensarnos, ya no mediante palabras ni oraciones, sino gracias a conceptos-imagen. La imagen intercultural, aquella que media entre uno y la otredad, requiere de una enunciación horizontal que produce una comunicación en la que unos y otros intervienen para comprenderse en la diferencia.

La imagen conceptualizada

Historia teórica sobre las nociones de fotografía y cine.

Ontología. ¿Qué es la fotografía y qué es el cine?

Arte (filosofía y estética)

Medio, industria cultural (comunicación)

Lenguaje (semiótica)

Epistemología. ¿Cómo conocemos lo que sabemos de la fotografía y el cine?

Representación (sociología)

Afección (psicología, experiencia estética)

Tecnología. ¿Cómo manipulan estos dispositivos tecnológicos la relación espacio - tiempo?

Experimento científico e innovación tecnológica

Creatividad, cine y computación

Distingo tres grandes campos de conocimiento que históricamente se han preocupado por comprender en distintos ámbitos a la fotografía y el cine en el contexto de las sociedades industrializadas y posindustrializadas.

Las explicaciones ontológicas sobre ¿Qué es la fotografía y qué es el cine?, se sostuvieron desde su aparición en supuestos filosóficos y estéticos. Las respuestas a esta pregunta han adquirido forma de definiciones, cuya principal característica es su nivel de máxima abstracción e intención generalizadora. El riesgo de las definiciones ontológicas, consiste en dejar fuera las particularidades de ambas artes y el modo en que la sociedad las usa. Ante la pregunta de qué son, se procuran definiciones que den cuenta de cada una por sí mismas, es decir, por lo que las distingue fuera de toda coyuntura.

Cuando las imágenes fotográficas y las películas irrumpieron en el siglo XIX, en plena revolución industrial y a la par de inventos que cambiaron radicalmente el devenir de la humanidad, como lo fue la locomotora, estudiosos de la sociedad las consideraron como nuevos medios de comunicación, característicos de una industria de símbolos o, más precisamente, cultural. Se suma a la comprensión de qué son, el cómo es que hacen lo que hacen la fotografía y el cine, y hacen en cuanto a industria, representación y efectos emocionales. Las ciencias sociales las convierten en objeto de estudio social y psicológico para brindar una serie de elucidaciones sobre cómo funcionan las películas en lo cultural y en lo individual.

Un tercer gran campo de estudio, responde a la pregunta del cómo pero a partir de considerarlos como dispositivos tecnológicos que trabajan con una materia prima inasible: el espacio – tiempo. Esta inmaterialidad, no obstante, es observable en sus efectos que tiene sobre el mundo físico. El campo tecnológico es fundamental para comprender cómo el cine y la fotografía inauguran un régimen escópico o modos de ver que ninguna otra arte había exhibido por la intervención de la ciencia en la construcción de objetos artísticos.

Amplío a continuación cada uno de estos grandes campos de explicaciones de la fotografía y el cine en función de sus intenciones conceptuales más sobresalientes a lo largo de lo que podríamos llamar la historia de sus nociones.

Las imágenes de estas artes [y ciencias] del tiempo y del espacio son el resultado de la intervención, además de la intencionalidad de un autor que las produce, de máquinas, procesos químicos, y ahora, digitales, así como de fenómenos naturales de la luz y su incidencia sobre los objetos del mundo [realidad sensible].

Esta condición de máquina que se traduce en su potencial artístico produjo un debate rico y extenso que las pensó, y a la vez negó, como nuevas artes.

La presencia incómoda de la innovación científica en su “hacer” artístico, hizo que algunos pensadores se indignaran y otros se maravillaran, lo cual derivó en un sinnúmero de tratados, antitratados, manifiestos y contramanifiestos, que tuvieron un elemento en común: a la par que negaban o afirmaban la condición artística del cine y de la fotografía, explicaban su especificidad y respondían a la pregunta de qué son.

Dos tendencias resumen por qué la fotografía y el cine son arte. La primera considera que al no ser “reproductores” fieles de la realidad sensible necesitan superar esta carencia por medios propios de su arte. La otra piensa que son arte en la medida en que perfeccionan su potencial para simular, copiar y reproducir la realidad sensible. Movimientos como el pictorialismo en fotografía se oponen a las propuestas de la máxima reproducción de detalles y gama de grises, por ejemplo, que inaugura Ansel Adams (1902-1984). De la intención de los hermanos Lumière (1895) de inventar el cine con fines científicos para el estudio del movimiento a los devaneos de las imágenes de *El Hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vértov, es fácil identificar como estas artes se debaten entre su condición de carencia y, a la vez, su potencial, de manipular la realidad sensible.

La fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron (1815 – 1879) sintetiza en un párrafo ambas tendencias y reconoce cómo una imagen fotográfica “trabaja la belleza”: “Anhelaba fijar toda la belleza que apareciera ante mí, y por fin el anhelo ha sido satisfecho” (Sontag, 1981: 73). Es importante destacar la noción de “fijar” pues remite tanto a la idea de estabilizar algo, en este caso la belleza en una

imagen, como la de hacer que la acción de la luz no afecte más a una fotografía tras un procedimiento químico. Y como un artista en búsqueda de la esencia de las cosas, Cameron se siente satisfecha porque “por fin” el arte de fijar lo que está ante nosotros no desaparece tras la acción de la naturaleza. En esta frase también se evidencia que la belleza se ubica en la realidad sensible al “aparecer” ante nosotros y que la fotografía es el arte de fijarla en imágenes y satisfacernos porque nos apriamos el mundo o en palabras de la pensadora norteamericana Sontag: “(...) el resultado más importante de la empresa fotográfica es darnos la sensación de que podemos apresar el mundo entero en nuestras cabezas, como una antología de imágenes” (Sontag, 1981: 13).

En este sentido de mostrar cómo en la búsqueda de afirmar o negar la condición artística de la fotografía y el cine, Rudolf Arnheim en la década de los años ¿? del siglo XX, afirmó que el cine “presenta acontecimientos”, idea parecida a la de “fijar la belleza”, pues en ambas expresiones quedan fueran los discursos tradicionales del arte vinculados a nociones como la imaginación o genio del artista. Los acontecimientos presentados, capturados, fijados por el cine son temporales, existen secuencialmente, y esta es la especificidad artísticas que poseen las películas:

El cinematógrafo se especializa en la presentación de acontecimientos. Muestra cambios en el transcurso del tiempo. La naturaleza del medio explica esta preferencia. Un film es en sí mismo un acontecimiento: tiene un aspecto diferentes a cada momento, en tanto en que en un cuadro o una escultura no hay desarrollo temporal comparable. Como el movimiento

constituye una de sus cualidades sobresalientes, la ley estética impone al cine la utilización e interpretación del movimiento (Arnheim, 1996: ¿?).

En esta cita del pensador de origen alemán se encuentran supuestos pertinentes sobre la condición artística del cine, pues los acontecimientos extracinematográficos, como el film mismo, “tienen aspectos diferentes en el transcurso del tiempo”, cualidad que la “ley estética” le impone al cine como su condición natural. En resumen, para Arnheim el cine es un medio que utiliza e interpreta el movimiento. Arte en movimiento destinado a mostrar los cambios que el tiempo impone a la realidad sensible.

Podemos pensar, en función de lo dicho, que la fotografía y el cine son artes del tiempo, una que fija el devenir en instantes, otra que es devenir en sí misma, pero esta “naturaleza” está dada por su condición tecnológica, es decir, quien manipula el tiempo de tal modo es la cámara fotográfica y el cinematógrafo, cualidad que conoce y manipula a su favor el fotógrafo o el cineasta. A la necesidad de “poseer” el mundo sensible en su apariencia física, se le suma la intención de una persona que piensa y construye una imagen aparente del mundo sensible.

En la búsqueda de respuesta sobre el qué son estas artes, no es posible eludir la brillante respuesta del teórico francés André Bazin que en el contexto de inicio de los años sesenta y con el desarrollo de la Nueva Ola Francesa, la pregunta ontológica se hace nuevamente pertinente. Y se debe agregar a este momento histórico, el argumento de Bazin de la fotografía y el cine momifican el tiempo y nos revelan lo real: “La existencia del objeto fotográfico participa por el contrario de la existencia del modelo como una huella digital”. (Bazin, 2001: 29 y 30). El cine y la fotografía son evidencia temporal de la existencia de la realidad sensible que

es apresada para momificarla en un instante o en un lapso de cambios permanentes, o en palabras de Bazin: “La imagen puede estar borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental, sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo”. (Bazin, 2001: 28). ¿Qué es la fotografía y el cine para Bazin? Dos artes que se deben a la existencia de lo que se nos aparece en la realidad sensible para momificarla en permanencia o en cambio, para conservar no la cosa en sí, si una suerte de cualidad de apariencia de lo que ha sido.

En el contexto de la cultura de masas, la fotografía y el cine popularizan el acceso tanto en la producción de imágenes como en su consumo. “Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”, conocida consigna publicitaria que hiciera famoso a George Eastman y su empresa de materiales químicos que dominó internacionalmente el mercado a lo largo del siglo XX con la denominación de Kodak. Los “tomavistas” se hicieron motivo de atracción en ferias y espectáculos públicos y por primera vez en la historia de la humanidad, las personas podían ver una imagen realista, sin intervención de la interpretación de un artista, de su propio rostro y cuerpo. Estos medios aparecen con su magia de extraer la apariencia de la realidad sensible para apropiársela en tiempos inertes.

Como medios de la cultura de masas, la fotografía y el cine, son dispositivos que a la par de naturaleza tecnológica de manipular la relación espacio – tiempo, inician la conformación de códigos que propician un tipo particular de mensajes en situaciones también muy específicas de interacción comunicativa.

Como medios, la fotografía y el cine, se ubican en una relación comunicativa en la que la tecnología, los códigos de uso y el tipo de interacción, sobre todo cognitiva, que propician, le dan su carácter ontológico.

Un medio es un dispositivo tecnológico, es este caso la cámara que captura imágenes fijas y la cámara que registra imágenes en movimiento, como resultado de la experimentación científica y de la tradición cultural de representar el mundo en imágenes, por ejemplo las sesiones de la linterna mágica. Hemos visto que la naturaleza de máquina de ambos medios los obligan a cierto tratamiento momificante espacio – temporal, cualidad que se transforma con el uso que le dan las personas en determinado momento histórico. La cultura de masas inaugura un régimen escópico en el que todo aquello que se pueda ver, se puede transformar en imagen y difundir a grandes masas de la población. Por ejemplo, la fotografía adopta las tradiciones de la pintura y se especializa en retrato, paisaje y algún tipo de experimentación formal, sin embargo, enriquece otro ámbito que también es resultado de una sociedad que requiere estar cada vez más cercana e informada. Se trata del periodismo y de ahí la fotografía aprovecha para apegarse al registro cotidiano de la historia a través de imágenes que capturan lo ordinario y lo extraordinario. Del ensayo de la vida cotidiana a la fotografía de guerra, las imágenes óptico – químicas dan testimonio de la existencia de situaciones humanas que dislocan y obligan a repensar nuestro entorno social. Poco a poco y sin pedagogía que medie, se conforman códigos de uso que se fusionan con la cualidad tecnológica del medio.

El cine, por su parte, pronto se libera del punto de vista único y pasará del “teatro filmado” al montaje de secuencia de imágenes coherentes gracias a la

yuxtaposición de unas que siguen a otras y a la capacidad humana de relacionar conceptos. El cinematógrafo se desplaza en el espacio tridimensional con lo que inaugura la percepción inmersiva de “estar ahí” sin estar. A la vez, las películas se empiezan a distinguir por el tratamiento de su contenido narrativo y compiten con la literatura al elaborar relatos de ficción. A la cualidad de máquina de instantes progresivos de espacio – tiempo del cinematógrafo, se la adhiere muy fuerte los códigos provenientes de los relatos cortos y largos propios del cuento y de la novela.

Mcluhan (1967) se refirió a los medios como extensiones de los sentidos de una persona. Así el microscopio se transforma en un ojo fino de visualización de los detalles más mínimos de la naturaleza, o bien, la radio potencia el habla y la escucha en espacios alejados. También los clasificó en fríos y calientes según la participación cognitiva de las personas. En este sentido, el cine es un medio caliente porque obliga al espectador a una gran actividad psíquica racional y emotiva mientras ve una película. El cine propicia, entonces, una interacción comunicativa simulada, fuertemente cognitiva y por tanto reflexiva como lo puede hacer un argumento filosófico.

¿Qué comunican la fotografía y el cine? Un proceso de mediación cognitiva entre individuos separados por la experiencia de cada uno, pero unidos en un “espíritu” espacial y temporal de época (las sociedades industrializadas y posindustrializadas). Se trata de la particularidad de una enunciación que supera la codificación estricta para permitir otras articulaciones estéticas y lógicas (García, 2017: 67). Esta característica comunicativa de ambos medios es lo que

posibilita la expansión de sus mensajes, traducidos en imágenes realistas, simbólicas, ambiguas o narrativas.

Las fotografías y las películas son mensajes más o menos codificados, más o menos realistas, más o menos relevantes para la sociedad, pero siempre son textos abiertos a la interpretación tanto de lo que muestran como de la sociedad que los produce. Son textos que funcionan como una “ventana al mundo” e invitan a ver aquello que no es evidente sin la mediación de su dispositivo tecnológico. En suma, estas expresiones simbólicas, artísticas y científicas de la modernidad, propician procesos de significación que afectan nuestro conocimiento del mundo y, seguramente, lo enriquecen.

Edgar Morin (1966) afirma que la cultura penetra la intimidad del individuo al orientar sus emociones y ofrecer puntos de apoyo imaginarios a la vida práctica. Las tecnologías de la comunicación de masas han educado a grandes sectores de la población, una educación que no es del todo enajenante como consideran los críticos de las industrias culturales. Por el contrario, las fotografías y las películas son particularidades del paisaje de esa ventana al mundo que penetra emocionalmente a los sujetos y los hace tomar distancia, como cualquier otra arte legitimada por artistas y críticos, de la vida práctica. De esa vida que transcurre con pocos momentos de alteración cognitiva de que la realidad sensible puede ser vista de otro modo.

La fotografía y el cine como miembros destacados de la cultura de masas desplazan e inventan nuevos ritos comunicativos. Dos son los ritos como hemos visto: el de la ventana abierta y el de la imaginación, que descentran la idea de que sus mensajes transportan elementos auráticos, auténticos y únicos (Benjamin,

19¿?), para ubicarse en el centro de una mediación cultural que existe entre diversos referentes sociales, religiosos, históricos e identitarios. Este enfrentamiento, fusión y mezcla de referentes produce una interacción comunicativa, caracterizada por su impacto cognitivo en nuestro saber del mundo y sus posibles.

La tercera tendencia ontológica sobre qué son estas expresiones de la cultura moderna, está relacionada también por una cualidad comunicativa, pero centra las explicaciones en una serie de conceptos que funcionan como una extensión de la lingüística para comprender la ontología de la fotografía y del cine como lenguajes. Se trata de una búsqueda de los mínimos elementos articulables y comunicables que producen ideas y sentimientos.

Reconozco una serie de posturas ingenuas que pretenden tan sólo hacer una extensión gramatical de la lengua a estos otros medios de expresión. Es fácil encontrar relaciones poco pertinentes entre palabra e imagen u oración y secuencia visual. Estas analogías, poco afortunadas, son propias de libros de texto sobre el lenguaje cinematográfico que se emplean para enseñar a hacer cine.

Sin embargo, al ubicarnos en el campo de la semiótica y su necesaria relación conceptual con la lingüística estructural de corte saussuriano y la lógica triádica de origen peirciano, las explicaciones no sólo se acercan a la definición ontológica de lenguaje de la fotografía y el cine, sino que a su vez ponen en entredicho ciertos fundamentos de la teoría del lenguaje “natural”. Por ejemplo, para Barthes (19¿?) la fotografía es un mensaje sin código; para Metz (19¿?) el cine es un lenguaje sin lengua; para Deleuze (19¿?) el cine es una materia signalética y, en el marco de

la misma tradición peirciana, Wollen (19¿?) afirma que se puede pensar el cine como...

Jean Mitry (19¿?) pone a la semiología en tela de juicio...

Lo común en estos autores es darle demasiada atención a la imagen mecánica, óptica (o digital) y procesada químicamente (o digitalmente) por encima de su potencial como lenguaje. Los signos que el cine transportan no son abstractos ni genéricos, son imágenes reales, indiciales, de sus referentes. Mitry, casi molesto, ante tal cualidad innegable y reproducible, enfatiza como error de conceptualización el querer explicar al cine como un lenguaje caracterizado por representar referentes ausentes a partir de elementos articulables. Barthes, aprovecha los niveles de significación denotativos y connotativos para distinguir entre la “cosa” registrada, la imagen de algo, de su posible interpretación connotativa, cultural y codificada de esa imagen. Metz desplaza el interés por el signo [visual] por el de sintagma y propone ocho tipos de secuencias de imágenes sintagmáticas que creó y empleó hasta su agotamiento el cine narrativo clásico.

Las diferencias entre una filmolingüística y una semiótica del lenguaje cinematográfico no alcanzan a formular una definición ontológica “positiva” de la fotografía y el cine. Para responder de otra manera, propongo un cambio en el punto de partida para considerar a un lenguaje como parte de las capacidades biológicas y culturales del ser humano en sociedad. Sabemos que el hombre desarrolló su cerebro sobre otras partes del cuerpo para defenderse y sobrevivir gracias a su capacidad de razonamiento e impulsado por necesidades básicas como sentirse seguro, comer y proteger a otros humanos. Este potencial de

pensar, sentir y actuar fue un proceso social mediado por la intervención de otra cualidad humana: la de transmitir lo que se piensa y siente gracias al lenguaje.

El ser humano encontró la manera de relacionarse con los demás por medio de símbolos cada vez más complejos y eficientes en su elaboración y transmisión.

Una vez desarrollado el lenguaje oral y, muchos siglos después, la representación gráfica de éste en la escritura, la humanidad expandió su capacidad comunicativa y conformó otros lenguajes con ciertas especificidades similares o diferentes al lenguaje primario.

Sontag (19¿?) habla de la Caverna de Platón como aquella necesidad del ser humano por atrapar y fijar la verdad en imágenes. La verdad de los objetos físicos y a la vez la verdad de que estos objetos son símbolos del devenir histórico y de la necesidad de comunicarnos de muchas maneras con los otros.

El poder del lenguaje en la conformación de las culturas no es sólo de transmisión de información, también es la herramienta de un proceso de razonamiento y aprendizaje de informaciones e interacciones humanas que se ponen en común para su aceptación, cambio o transformación. Jordi Pericot (1987) enfatiza la facultad humana de multiplicación de lenguajes:

Estas capacidades se dan en el hombre desarrolladas al máximo: éste aprende complejos sistemas de codificación y organiza su conducta social comunicándose con los otros. El grado de desarrollo de la facultad de comunicación es lo que distingue al hombre de las otras especies biológicas: el gran número de sistemas de comunicación de que dispone el hombre lo diferencia de los otros cuya comunicación está reducida a

sistemas primarios con pocas o ninguna posibilidades de evolución o multiplicación (Pericot, 1987: 24 – 25).

Para Pericot, la facultad de lenguaje del hombre, ha hecho que multiplique sus sistemas de comunicación con objetivos, funciones y efectos diferentes. La fotografía y el cine, en este sentido, son sistemas de comunicación que trabajan la realidad sensible para convertirla en conceptos genéricos, interpretables según ciertas coordenadas históricas y cuyos efectos son tanto racionales como emotivos. Son conceptos – imagen puestos en comunicación sobre códigos flexibles de producción y lectura, de tal forma que es el proceso mismo de interacción quien actualiza el mundo simbólico que representan.

La fotografía y el cine trabajan una comunicación sobre sistemas modelizantes secundarios (Lotman, 19¿?), secundarios si consideramos como primario y fundante al lenguaje oral y escrito, pero no traducible estructuralmente a la imagen fija o a la sucesión de imágenes. Junto con otras expresiones mediáticas y artísticas, la fotografía y el cine, son el resultado de conocer, representar y transformar los entornos naturales y sociales del hombre. La vanidad de la fotografía y el cine, por emplear el término de Bazin (19¿?), está en activar procesos perceptivos de reconocimiento de figuras singulares “capturadas” por un dispositivo tecnológico que a la vez de representar algo, es decir convertirse en signos, obligan a pensamientos de un segundo orden más abstractos, connotativos y situacionales.

Para comprender a la fotografía y al cine como lenguajes es necesario sumar a las dimensiones sintácticas y semánticas, la pragmática, pues es en ésta donde las capacidades humanas de comunicación de producir e interpretar signos,

adquieren la particularidad de una imagen “reflejo” que como en la caverna de Platón puede ser falsa o verdadera, pero siempre extraída de la realidad sensible: imágenes fantasmales de objetos y sujetos con existencia material.

El campo epistemológico lo he dividido en dos tendencias, la sociológica y la psicológica porque tienen una clara tendencia, a diferencia de las respuestas semiológicas, de ubicar a la imagen en su relación con sus usos sociales y la actividad psíquica del sujeto. Hay un común denominador en las argumentaciones que he seleccionado para dar cuenta de las nociones ontológicas de ambos fenómenos culturales de nuestra época, el cual se puede resumir en lo que el filósofo norteamericano, Charles Sanders Peirce (19^{¿?}), nombró como segundidad. Las imágenes fijas y de las imágenes en movimiento son signos en relación de contigüidad con su referente sensible, signos de las cosas, por decirlo de otra manera. Esta cualidad segunda, de relación y necesaria, está dada por su condición tecnológica por más manipulable o falseable que sea, de ahí el pensamiento de Bazin de considerar estas imágenes como los nuevos métodos de embalsamiento del tiempo y del espacio de la modernidad.

La imagen como representación de algo, podría ubicarse, siguiendo también el pensamiento triádico de Peirce, en la terceridad, es decir, en la imagen como ícono, signo de la semejanza de un signo con su referente. Las fotografías y las películas son símbolos que comunican una determinada representación del mundo, se asemejan tanto a éste que el efecto de realidad puede hacer que una persona se olvide que está frente a una interpretación con cierta intencionalidad comunicativa y, también, ideológica. Aunque también existen representaciones no

miméticas, los usos sociales de ambos medios, los han ubicado como “cronistas”, “narradores”, “testigos” y “memoria visual” del siglo XX.

La materia prima de estas imágenes terceras es el devenir de la sociedad, y como tal, la han representado de modo sincrónico, detenido en el tiempo como hecho de existencia, o bien, diacrónico de una narración de sucesos reales o ficticiales. Para la sociología estas imágenes son el resultado de una cultura visual apresada y obligada a manipular ideológicamente la realidad. No existe, en este marco conceptual, lugar para la libertad creativa, pues hasta ésta tiene determinantes históricos de los que ningún sujeto puede escapar. Instituciones, poderes y ciertos saberes religiosos y científicos, hacen que las fotografías y el cine estén al servicio de un mensaje que va más allá del que transporta sus referentes.

Estudiar las fotografías y las películas como representación permite hablar no por ellas mismas, sino por su mensaje social manifiesto. Son, en este marco de ideas, excelentes ejemplos del “espíritu” de un tiempo, de los mecanismos por los cuales someten o propician liberaciones colectivas.

Esta función social asignada, me parece, es la que comparten el mayor número de personas y estudiosos, se trata de una concepción extendida y que roza en el sentido común. Esto comprueba que existe un régimen de credibilidad que piensa a los medios de comunicación modernos como portadores de mensajes ubicados en diversos escenarios políticos de fuerzas y contrafuerzas.

La representación reduce al referente a una serie de cualidades visuales y narrativas definidas por el interés ideológico de quien crea el mensaje con la finalidad de convencer, pero sobre todo, de lograr un efecto de reconocimiento, entre quienes comparten su visión del mundo. En este sentido, la fotografía y el

cine pueden ser un reflejo de tipos sociales, de hechos históricos, de situaciones coyunturales que transforman la historia, de historias extraordinarias en condiciones adversas, de denuncia y de testimonio. Estas representaciones aprovechan el arsenal retórico de las imágenes fijas y en movimiento para conmover, convencer, indignar y, a veces, mover a la acción.

La sociología estudia las particularidades sociales e históricas de la realidad sensible representada en las imágenes para brindar explicaciones de carácter político y ético de la sociedad que las produce y consume en ámbitos culturales específicos. La fotografía de prensa defiende su cualidad de testigo “objetivo” del acontecer cotidiano y se cuida de que las imágenes que circulan en diversos soportes impresos o en pantallas, no alteren la condición de existencia de la cosa capturada. Un fotorreportero que truca o altera su fotografía está faltando a un código deontológico y esa imagen queda fuera la historia por falsa. Una película mexicana, por ejemplo, representa a un indígena en el cuerpo de un actor mestizo y por una falta en el modelo de representación, también es susceptible de juicio moral. Es trabajo de la sociología de la imagen, develar los mecanismos más sutiles, finos y complejos de la representación ideológica que reproduce estereotipos sociales y situaciones de injusticia. En suma, si la sociedad habla a través de sus imágenes, el estudio de éstas nos puede orientar acerca de su funcionamiento, como pueden ser las dinámicas de producción industrial en las que se producen, circulan y consumen, así como los usos sociales que los públicos hacen de ellas como mediaciones culturales para entender y aprender a “estar en sociedad”.

El lenguaje de la fotografía y el cine son productos culturales de la capacidad innata, biológica y necesaria para la sobrevivencia de la especie humana, de crear sistemas de comunicación que tengan dos funciones básicas: brindar información pertinente en determinado contexto social y establecer un tipo de interacción entre humanos, mensajes y medios que producen efectos cognitivos, los cuales se caracterizan en los casos de las imágenes fotográficas y de las cinematográficas en su relación contigua y simbólica con el referente capturado por un dispositivo tecnológico.

Los efectos cognitivos han sido objeto de estudio del campo de la psicología, entendida en una amplia acepción etimológica como el estudio de la "psique". Hugo Münsterberg, psicólogo de origen alemán que desarrolló parte de sus estudios en la Universidad de Harvard, a mediados de la primera década del siglo XX, se convenció, tras su primera experiencia cinematográfica, de que el cine funcionaba según las leyes de la mente y no las leyes de la física. Tras esa revelación y conversión, como lo consideró el propio Münsterberg, los estudios sobre la relación de cine y mente han dado materia de trabajo a las más diversas tendencias de la psicología.

Los estudios canónicos de Metz (1963) sobre la relación entre lenguaje, procesos de identificación primaria o secundaria y cine, han sido motivo de debates importantes para conocer cómo una película estimula experiencias oníricas, infantiles, sociales e inconscientes en un sujeto espectador que ingresa durante la proyección del film en sus propios mecanismos psíquicos que lo constituyen como individuo.

Por su parte, Roland Barthes (1967), cuestiona a la semiótica y al psicoanálisis porque sus postulados racionales no alcanzan a explicar (le) por qué la fotografía de su madre niña, le produce un efecto emotivo que le punza como flecha. Se sale de ambas disciplinas para dejar de hablar del inconsciente, del trauma o de la reproducción de mecanismos como el “complejo de Edipo”, para identificar dos procesos cognitivos de lectura la imagen fotográfica: el studium y el punctum. Por el studium, afirma este pensador francés, una fotografía atrae su atención por una suerte de interés cultural, por aquello que comunica para mostrar, denunciar, alegrar o indignar. El punctum, por el contrario, sale del ámbito colectivo del interés social de las imágenes que activa un acercamiento personal e íntimo, de detalle, de lo que la fotografía transporta en el nivel de la significancia (el significado emotivo y sensible). Para Barthes no es proyección ni identificación del sujeto con la representación fotográfica, más bien, explica cómo la característica de signo indicial de la fotografía produce la activación de la memoria personal, de los recuerdos ligados a las emociones más básicas como el amor, la esperanza y la búsqueda de la felicidad.

Para Barthes, el punctum es una flecha azarosa que hiere nuestra sensibilidad. Esta herida, no obstante, se convierte en un aprendizaje y toma de distancia sobre nuestra historia personal, esos sucesos o personas registrados en fotografías que quedan disponibles como impulsores de la memoria íntima.

Relaciono esta idea de herida azarosa que causa una imagen fotográfica con la definición de photoplay de Münsterberg (1916), cine para nosotros, que nos habla de la historia de la humanidad y cuya existencia depende de las formas externas del mundo, traducidas en tiempo, espacio y causalidad, pero adaptadas por las

imágenes en movimiento en formas internas de la mente en un juego cognitivo entre atención, memoria, imaginación y emoción. Para este psicólogo, el cine es un invento que resulta de la experimentación científica del movimiento pero que lejos de apegarse a las leyes de la física, se fundamenta en las leyes de la mente. La humanidad pone en juego mental lo que sabe del mundo físico, pero a partir de lograr separarse de lo imposible “fuera” de la mente. Las imágenes en movimiento moldean el mundo gracias a la focalización, el recuerdo, la creación de mundos inexistentes y el efecto sensible que causa ver en la pantalla la historia del hombre. La coincidencia entre Barthes y Münsterberg es la de considerar el potencial de afección de ambos tipos de imágenes que no se reducen a los mecanismos psíquicos descritos por el psicoanálisis y más bien se relacionan con las explicaciones de carácter estético.

La estética la atendiendo como conocimiento sensible, según los aportes del siglo XVIII de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), pues pone el acento, en primer lugar, en los efectos cognitivos que produce en un individuo el encuentro con el arte, o con una experiencia cinematográfica en nuestro caso, cuestionando, en segundo lugar, la idea de inmanencia de belleza que posee la obra artística.

La idea barthesiana de *punctum* tiene ciertas similitudes con la noción de lo sublime, desarrollada a lo largo de la historia de la filosofía. La experiencia estética cinematográfica es una experiencia sublime en tanto que nos muestra la esencia de las cosas. Sensaciones y sorpresas terminan por atrapar al espectador y de ponerlo fuera de control, algo en su interior está perturbado. Lo sublime se experimenta y obliga al espectador a entrar en contacto, a veces de manera violenta, con su ser. Basta recordar el dolor de Roland Barthes cuando describe su

interés por la fotografía: “Como spectator, sólo me interesaba por la fotografía por sentimiento; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 1989: 58). A este tipo de dolor exquisito, se la ha nombrado delicia (delight), no es un dolor externo ni empírico, sino un conflicto que nace en nosotros entre imaginación y razón. Por eso, Barthes afirma que primero siente (veo, siento) y luego piensa (noto, miro y pienso). No es que un proceso sensible conduzca por mediación a otro intelectual, generalmente considerado superior, sino que en cualquier experiencia sensible, la razón forma parte de ésta indisolublemente.

Otra coincidencia entre el punctum y lo sublime se refiere al momento oportuno en que se produce. La experiencia estética es una experiencia del detalle y del momento justo, no es posible para ningún espectador experimentar a lo largo de todo el film situaciones sublimes, por el contrario, éstas son pocas (a veces inexistentes) e individuales. Cuando esta flecha azarosa nos hiere, lo dispersa todo y manifiesta de inmediato la fuerza de un rostro, el ritmo de la música, la mirada del protagonista, la iluminación, el desplazamiento de la cámara.

La delicia, o este embeleso mezclado de dolor en el cine, es una condición de la función de memoria que cumple la fotografía, de su carácter de índice: “La fotografía (...) no es más que contingencia, singularidad, aventura” (Barthes, 1989: 56). La delicia de la fotografía se caracteriza por la ausencia de lo fotografiado, por la persona muerta o por el lugar abandonado, en cambio, la delicia cinematográfica le pertenece al tiempo, a las combinaciones armónicas y rítmicas de la película, de ahí que el cine, como afirmó Deleuze, haya encontrado su completa emancipación en el movimiento.

Al introducir el tema de la comprensión en la clarificación de la experiencia estética en el cine de alguna manera estamos también refiriéndonos a la existencia de una supuesta razón estética, en un ambiente donde la racionalidad pura es cuestionada. Las dicotomías tradicionales entre emoción y razón, o bien otras de carácter más amplio, como cultura y naturaleza, dividen las facultades del hombre, a favor de una supuesta fragmentación, en ocasiones hasta esquizoide, de la vida. Lo estético es una manera de regresar a las capacidades comunes de los hombres de explicarse el entorno sin falsas salidas objetivas o científicas.

La experiencia estética, posibilita, por un lado, la capacidad de aprehender la realidad a través de los canales que nos proporciona la sensibilidad (los sentidos y las emociones) y, por otro, la activación de la capacidad del hombre de autoconstruirse. Al respecto Chantal Maillard, nombra a esta nueva condición como razón estética y la define como sigue: “La razón estética es una actitud que permite dar cuenta de la comunicación, a nivel sensible, de todos los elementos que intervienen en los sucesos que forman esa trama a la que denominamos realidad, consciente, quien adopta dicha actitud, de que la realidad no es lo otro que ha de ser aprendido, sino aquello en cuyas confluencias nos vamos creando” (Maillard, 1998: 12). El cuestionamiento de la racionalidad es evidente en las nociones de actitud y de realidad. La razón no es más el espacio privilegiado de la verdad, sino de una actitud reflexiva de que las cosas no son como solían ser. Esa actitud es tan sólo una pose, una toma de postura. La razón estética es un campo de posibilidades, cuya fuerza estriba en su flexibilidad. Asimismo, esta actitud conduce a relativizar la idea de realidad, no ya como lo que está fuera del hombre y que responde a leyes propias, sino a la realidad que él mismo es.

Quien se expone a una experiencia estética produce una impresión sensible que lo ayuda a autoconstruirse en dos dimensiones: en la de la repetición y en la de la transformación. La dimensión de la repetición lo es también del recuerdo, ¿quiénes somos?. Es el ámbito de la existencia propia y se refiere a una realidad que existió como creemos sucedió. De alguna manera refuerza nuestros hábitos particulares de ver al mundo y, por lo tanto, a la cultura. Por otro lado, la dimensión de la transformación lo es de la posibilidad, ¿quiénes o qué no somos? Se trata del mundo revelado, relativo y siempre por existir, aunque no es condición necesaria su actualización. Perturba la cultura, al principio se muestra caótico, porque abre un abismo de posibilidades inagotables, aunque casi siempre es absorbido por ésta. Entendida en sus dos dimensiones, la experiencia estética, nos permite distanciarnos o diferenciar los sentimientos propios y los actos de conciencia colectivos, con la finalidad de tomarnos en serio a nosotros mismos, esta distancia es el resultado, hemos insistido en eso, del mecanismo maquina de la fotografía y el cine que no han hecho otra cosa que transfigurar las formas del mundo objetivo y de la vida diaria.

Ahora bien, la estética, incluso en acercamientos filosóficos o literarios, se ha considerado como pura receptividad (aisthesis) en función de un texto (poiesis) bello por sí mismo, cuyo efecto moral libera al público de sus deseos más reprimidos (catharsis). Con esta tríada, una vez más nos hallamos con la idea de escindir las sensaciones y pensamientos del sujeto de la experiencia, nos habla de una ambivalencia no resuelta, de una experiencia estética como un acontecimiento autorregulado (microcosmos) limitado al valor de lo bello, o bien, una experiencia estética potencial, transgresora de otros tipos de discursos no

estéticos. Esta ambivalencia la intentó superar uno de los principales representantes de la Escuela de Frankfurt, Theodor W. Adorno . El concepto de negatividad estética del filósofo, permite reformular la noción de experiencia estética, así como sus lazos con la comprensión y la distinción entre la experiencia propiamente estética y otras experiencias, igualmente sensibles, como las propiciadas por el comer, ver la televisión o ir a un concierto de música.

El estudio de Adorno está inmerso en la comprensión y la caracterización del arte moderno y desde ahí pretende explicar la diferencia entre lo estético y lo no estético. Aquí encontramos la primera caracterización de la negatividad de la experiencia estética, pues sólo se aprehende en su relación negativa con todo lo que no es estético, la singularidad de la experiencia reside en su singularización.

De igual manera, lo estético es un campo delimitado, en un primer momento autónomo de otros, pero no independiente como lo afirmó Mukarovsky (1962), sin embargo, la experiencia estética posee una lógica propia del modo de representar y percibir el mundo, muy distinta a la de la vida cotidiana, precisamente aquí hallamos su segunda característica negativa: la de oponerse y criticar a la realidad exterior. La fotografía y el cine manifiestan potencialidades, capacidades e ideas que no están aún realizadas en la sociedad, o bien, son imposibles que se realicen. La imposibilidad de concreción lleva a la experiencia estética a preservar su condición, su "pureza", por su indiferencia social.

La crítica principal a esta idea de Adorno se centra en el olvido de un elemento fundamental de toda experiencia estética: el placer, así la crítica negativa, lejos de constituirse como estética, se presenta como moral.

Sin embargo, hay que recordar la preocupación de Adorno por lo social, pues él deja de lado el placer no por tradición filosófica, al contrario, está convencido de la idea aristotélica de que en el plano de la experiencia estética el hombre obtiene placer de cosas o de situaciones que fuera de esta esfera nos causarían displacer. Más bien, la omisión a la noción de placer apunta a la realidad social que identifica placer estético con el ocio definido por las normas sociales, es decir, el placer como alivio compensador. Esta aclaración es pertinente porque establece una distinción entre el placer generado por las artes y el suscitado por las industrias culturales.

A primera vista esta distinción parece adolecer del problema de la Escuela de Frankfurt, mencionado insistentemente: su postura elitista frente a la cultura de masas. Sin embargo, no se está planteando una experiencia estética sólo a disposición de unos cuantos iniciados o educados, por el contrario, se pone énfasis en el carácter procesual de la experiencia estética para convertirla en un objeto de reflexión que suscita un placer específico. Asimismo, la experiencia estética no es ajena a las experiencias extra-estéticas como muy bien lo mencionó Mukarovski, es más, toda experiencia estética a la vez que niega otras determinaciones extra-estéticas, las necesita en su origen. De esta forma, se está reconociendo los lazos entre lo estético con lo no estético, es decir, entre la esfera del arte y la esfera de lo social. Al parecer, Adorno lucha contra un placer superficial a cambio de uno negativo, cuya esencia estaría en trascender el objeto para valorar los sentimientos y las ideas que representa.

Otro aspecto importante de esta distinción se refiere a los mecanismos de comprensión. Mientras que en un mensaje publicitario transmitido por televisión,

los procesos afectivos y cognitivos son automáticos, es decir, fácilmente se reconoce el sentido del contenido y los recursos expresivos, en la experiencia estética la comprensión es negada, pero el espectador necesita ir en su búsqueda, lo cual se revela como una característica más de la negatividad: “La experiencia estética es un acontecimiento negativo porque es una experiencia de la negación (fracaso, subversión) de la comprensión, que sin embargo está obligada a intentar” (Menke, 1997: 47). La búsqueda de la comprensión estética tiene como condición su fracaso.

En términos lingüísticos se puede afirmar que los actos de comprensión estéticos, aunque destinados al fracaso, se distinguen por su carácter procesual, sólo en duración existen pues desautomatizan las relaciones unívocas entre significante y significado. No se trata de la libre interpretación, en la comprensión estética no comprendemos otra cosa, sino de otro modo. La relación significante-significado se reformula, ya no como una relación necesaria para originar la significación, sino se concibe como una oscilación entre la percepción y el sentido. Los signos estéticos tienen contextos desplazados que contrarian la comprensión automática, proyectando un proceso interminable de significación.

La experiencia estética construye un mundo de fragmentos, de múltiples perspectivas. Esta condición negativa no debe confundirse con la idea de polisemia, sino que está ligada a la dinámica interna de que cada acto de comprensión es una condición fundamental de la experiencia estética, es decir, se trata de la condición del fracaso de la comprensión automática.

El tercero y último amplio campo de estudio que identifiqué está fundado en la condición de tecnologías de la fotografía y del cine del tiempo y del espacio.

Ambos dispositivos aparecen en el siglo XIX como síntesis de aparatos mecánicos, mezclas químicas y fenómenos naturales de la luz. Imágenes fijas y en movimiento cuyo origen fue la suma de innovaciones tecnológicas que lograban una imagen sin la intervención del trabajo especializado y constante de una persona con ciertas habilidades para ver y representar.

La fotografía y el cine son una expresión del pensamiento renacentista del hombre como eje y creador del universo y del avance de la revolución industrial como símbolos de una nueva cultura dependiente de múltiples máquinas, unas que producen bienes, otras que producen cultura.

La cultura de la imagen que propiciaron la fotografía y el cine tiene en esencia una tres rasgos fundantes.

- Son imágenes que capturan la realidad sensible en instantes temporales fijos y en instantes temporales en sucesión. Estas máquinas del tiempo y del espacio, como afirmó Jean Epstein (19??) no muestran el mundo, sino que nos presentan otro modo de ser de la realidad sensible. El modo propio de la fotografía y el cine. Una noción temprana puede ayudar a ampliar esta explicación también propuesta por Epstein (19??). Se trata de la idea de fotogenia, es decir, las imágenes fotográficas y cinematográficas hacen ver algo diferente en los sujetos y objetos representados que en la relación directa con la realidad sensible no es posible identificar. La fotogenia se caracteriza por ser dúctil de ahí que sea propicia para la manipulación ideológica y política. Las personas representadas, las ciudades representadas, la vida representada, en fotografías y películas, siempre tendrán el doble valor de la mostración y de la manipulación. Se muestra a

un mundo que es tal como lo vemos, pero, al mismo tiempo, se manipula ese mundo por ciertos intereses que guían el tratamiento de la representación.

- Se sumaron como testigos del devenir de la humanidad a otras tecnologías escritas y visuales pero a través de un conocimiento supuestamente menos sujeto a la interpretación. Las imágenes dicen más que las palabras y esa cualidad de cantidad, las hace creíbles, casi verdaderas, y libre de posibles engaños. Las imágenes tecnológicas no cargan por sí mismas el peso una retórica que engaña y enferma, sino el de una retórica de la realidad que muestra y libera. Sin embargo, estas ideas rápidamente se pusieron en duda, para crear una cultura que cree en la verdad de estas imágenes a conveniencia. La fotografía de filiación de una credencial sirve para identificar la existencia real, legal y política de una persona, pero a la vez una fotografía puede certificar el hecho que esa persona fue y no forzosamente continúa siendo.
- La tercera característica es que estas tecnologías mecánicas, ópticas y ahora digitales, es que poco a poco fueron estando al alcance de más personas y con ello inauguran la necesidad social, para algunos un derecho, de la autorrepresentación. La producción de fotografías y películas no es exclusiva de profesionales, empresas especializadas ni políticas culturales, por el contrario de las primeras cámaras kodak y de las películas en formato súper 8, llegando a instagram y youtube, la tendencia por capturar la experiencia, como afirma Sontag (19??), se ha impuesto como un rasgo del individuo dependiente de la tecnología. No creo en la idea de

la democratización de la imagen, más bien, pienso que el acceso a la producción, circulación y consumo de fotografías y películas constituyen una posibilidad condicionado socialmente pero quienes logran apropiárselas, ganan medios de expresión y reconocimientos de unos frente a otros.

El devenir tecnológico de la fotografía y el cine ha impuesto cambios no solo en las formas de capturar la realidad sensible sino también en sus usos artísticos y sociales. Captura y experimentación creativa no son opuestos. Capturar en imágenes el mundo de acuerdo al potencial de innovación tecnológica de las cámaras y otros accesorios, constituye un desafío científico y, a la vez, artístico.

La fotografía como la conocemos fue posible cuando los materiales emulsionados con ciertos químicos lograron la captura instantánea de las cosas y cuando esa captura se pudo conservar para ser vista a la luz del día. El cine pudo convertirse en fotografía sucesiva gracias a los mecanismos de arrastre del cinematógrafo y su correspondiente sincronización con la apertura y cierre del obturador tan solo en fracciones de segundo y que lograba “quemar” la película altamente sensible a la acción de la luz. Posteriormente fue posible la reproducción del color cuando capas químicas pudieron, por adición o sustracción, afectar materiales sensibles a la luz y a las diferentes frecuencias de la luz visible.

También aparecieron las tecnologías que ampliaban en empleo artístico de estas imágenes. Fotografías sin cámara como los fotogramas de Man Ray o el cine de animación, dibujado y no fotografiado, hicieron pensar que la ontología de ambos yo estaba en la momificación de la relación espacio – tiempo. Registro de luz pura e impresión de contornos y siluetas sin sensación de profundidad o imágenes que

se deben al movimiento en secuencia de dibujos con pequeños cambios unos de otros para que resulten en movimientos “naturales, dieron pistas que la tecnología digital aprovecharía para potenciar ese otro modo de ser de las cosas en las fotografías y en las películas.

Lipovetsky (2009) identifica cuatro edades del cine. Tres modernas que van de los primeros intentos por definir la condición artística del cine, pasando por el establecimiento de un canon y llegando a la experimentación de ruptura. Estas edades están relacionadas con una serie de innovaciones tecnológicas y cambios sociales que atañen directamente al cine. La cuarta edad, la era del hipercine, por el contrario trastoca toda característica anterior e inaugura un régimen de imágenes excesivas, complejas y autorreflexivas de un cine que se referencia más a si mismo que a la realidad sensible.

Al hipercine le corresponde un espíritu del tiempo hipermoderno. De tecnologías de mano y pantallas múltiples, pero también de sensaciones sin límites y experiencias intensas.

En este contexto, hace su aparición el cine digital y lleva a la imagen a un estado que hibridiza el pasado tecnológico del cine, con un presente informático, y un mundo cuyos límites referenciales están en la imaginación.

Por su parte la fotografía, se liberó de la química de los materiales emulsionables y se convirtió en objeto informático que toma valor por ella misma como imagen fija o se emplea como módulo de un hipertexto al lado de textos y sonidos. Las tecnologías en la era hipermoderna de la fotografía, se multiplican en aparatos de captura y el modelo más popular de la cámara de 35 mm que inventó la firma alemana Leica (19??), representa ahora una interface aún prototípica, pero que

compite con los múltiples rectángulos planos de celulares y tabletas. Asimismo, las cámaras réflex semi profesionales se usan más por muchos usuarios para registrar imágenes en movimiento y menos fotografías fijas.

A la par, aparece un sinfín de paquetería de software que automatiza el tratamiento de las fotografías, tanto en sus valores básicos de definición, contraste y color, como en la aplicación de algoritmos que resultan en la transformación de la apariencia de la imagen final.

Manovich (20??) les llama nuevos medios porque producen imágenes informáticas de apariencia realista. La cultura del software, como nombra el contexto social de los nuevos medios informáticos, produce fotografías y películas con dos características. Por un lado, las interfaces y los algoritmos se diseñan con base en los usos históricos de ambos medios, llegando incluso a producir una industria tecno-nostálgica. Por otro lado, las imágenes abandonan los soportes en celulosa y las pantallas son los dispositivos de salida para el consumo de cantidades exorbitantes de datos leídos por nosotros como imágenes realistas sobre un soporte de ceros y unos codificados en lógicas computacionales.

El álbum fotográfico familiar, ese tótem de memoria íntima que se guardaba con recelo y servía de dispositivo de la nostalgia de otros tiempos, ahora se traslada al celular y las fotografías no se comparten más en el hogar, sino sistemas de redes interpersonales.

Sin embargo, los profesionales de la fotografía de prensa, guardianes de la tradición indicial y testificadora del modelo que existe y deja su huella de luz en una imagen, pone límites a la manipulación fotográfica. El punto de partida ético de que una imagen se captura y no se construye, llevó a los organizadores del

premio World Press Photo 2017 a no premiar a las fotos de prensa que hubieran sido tomadas con celular o tabletas. Para este premio, la cámara profesional tipo réflex es un fetiche que produce realidad. Asimismo, para evitar el engaño, los concursantes tuvieron que mostrar el archivo original con los metadatos que comprobaran la originalidad de la toma y su posterior tratamiento. Imágenes fuera del rango de lo aceptable como manipulación, fueron descalificadas.

Estos datos nos permiten pensar que la era del hipercine y de lo que podríamos llamar de la posfotografía en el sentido de que ha expandido sus dispositivos de captura y lectura con la consecuente transformación en sus usos sociales, se debate en una contradicción de principios. Por primera vez, la humanidad tiene la posibilidad de la recreación realista del mundo físico y de mundos imaginarios, apegándose a la naturaleza de la fotografía y del cine de mostrar de otro modo las cosas, sin embargo, se pone límites en la manipulación de la imagen por una cuestión de principios sobre verdad y engaño. A las imágenes tecnológicas se las ha creído más que a otras formas de representación y ese carácter no se debe perder a pesar de su transformación en máquinas de “reproducción del pensamiento y de la imaginación”.

La innovación tecnológica que impulsó este cambio radical al que se refiere Lipovetsky como hipermodernidad, Manovich la ubica muy bien en los procesos de informatización que se lograron gracias a los avances de la computación y sus lenguajes de traducción de la realidad sensible en abstracciones matemáticas. El tratamiento del espacio y del tiempo propios de los mecanismos de la mente, como afirmó Münsterberg, se transformó con el dispositivo tecnológico privilegiado en el siglo XXI, los ordenadores en todas sus formas y funciones.

Los procesadores de información, parte de múltiples máquinas grandes y pequeñas, inauguran una cultura visual que obliga al trabajo interdisciplinario de tres campos de estudio: la comunicación humana, el diseño como actividad proyectiva y la computación en su carácter lógico de modelización de procesos que ocurren en la realidad. Tomo la referencia de Lev Manovich (19¿?) de los conocimientos y habilidades que un director de cine en la era digital debe dominar, como ejemplo de esta relación interdisciplinaria. Manovich afirma que el director que trabaja el cine digital, es un “director – diseñador”, por una parte, como cineasta, es un autor con sensibilidad para ver el mundo a través de la naturaleza de la cámara, la puesta en escena y el montaje. Se suma, su capacidad de mostrar y narrar, a la vez, aquello que registra o recrea en la computadora, para ofrecer una obra con cierta intencionalidad comunicativa y, al mismo tiempo, ambigua que permita la actualización del mensaje que transporta según los referentes culturales de los espectadores. Este director, ya no sólo percibe el mundo a través de los ojos y las lentes, también lo hace proyectando su pensamiento en una pantalla verde en el plató de producción, registro parcial (Vidal, 20¿?) que posteriormente será sometido a un proceso de composición por capas en un ordenador hasta lograr una imagen sintética, en el doble sentido de reproducción de la realidad sensible, o al menos de algunas de sus cualidades reconocibles, y de fusión de fragmentos análogos y digitales. El desafío de los diseñadores de software consiste en lograr esta síntesis en un producto que aún es reconocible como película.

García (2016), habla del audiovisual de síntesis...

Por su parte, la fotografía retoma la lección histórica del fotomontaje para relativizar su naturaleza de captura y momificación del tiempo, en la medida en que muestra, con el realismo acostumbrado, imágenes que dislocan nuestro régimen escópico que se fundamente en un principio pre-digital, como el de creer en la verdad del registro de la fotografía.

Existe una síntesis nunca antes vista en la evolución de ambos medios. Se trata del trabajo en común que realizan el cinematógrafo y la cámara de fotografía fija, en la composición de dos tipos de imágenes posibles en pantalla, pero imposibles en la realidad sensible. Las empresas de diseño de software las han nombrado como “momento congelado” y “acción en vivo” (Digitalair, 20¿?). Imágenes que congelan personas y objetos, pero no el movimiento de la cámara, convirtiéndose en el único referente temporal por su movilidad en el espacio detenido, o bien, imágenes que cambian de escenarios y cuyos cortes no se distinguen, como si la vida transcurriera en la pantalla de modo semejante a una caminata personal en el espacio físico. Ambas son el resultado de una triple participación de máquinas digitales: la cámara fotográfica, el cinematógrafo y la computadora e inauguran una producción visual que requiere ser nombrada y comprendida en una cultura visual que nos pone frente a los límites de lo que suponíamos podría existir como registro y representación. Las variables de manipulación que explican las propias empresas, dan pistas de comprensión sobre el tratamiento fotogénico digital de estas imágenes: cámara en movimiento espacial y cámara en movimiento temporal. De su uso fijo o móvil, resultará desde la tradicional fotografía que captura el instante hasta las imágenes imposibles que hemos descrito como

propias de una cultura visual que hibridiza y muestra la relación realidad – imaginación.

En una perspectiva histórica en la comprensión de la dependencia tecnológica del cine y sus dispositivos, Bazin (1990) en su famoso ensayo titulado “La evolución del lenguaje cinematográfico”, texto que es resultado de un lustro de reflexiones entre 1950 y 1955, explica cómo el paso del cine mudo al sonoro trajo cambios en los estilos y en la expresión cinematográfica. El cine mudo descubre su recreación artística en dos tipos de directores, los que creen en la plasticidad de la imagen y por tanto en el trabajo con la puesta en escena y los que creen en el montaje y por tanto en la organización temporal de las imágenes. El expresionismo alemán y el cine soviético de Serguéi Eisenstein serían los ejemplos paradigmáticos de los procesos artísticos que la tecnología de la cámara y el montado en moviola posibilitan: “Resumiendo, tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Al final del cine mudo, puede considerarse que este arsenal estaba completo” (Bazin, 1990: 84).

Bazin afirma que entre 1930 y 1940, con los avances en la incorporación de sonido sincrónico con la imagen, la fabricación de películas blanco y negro sensibles a todos los colores de la realidad sensible, el uso de artefactos para recorrer el espacio tridimensional con la cámara, el mejoramiento de las ópticas de amplio rango visual, junto con la instauración de los géneros cinematográficos y su correspondiente identificación y gusto por parte de los espectadores, el cine traslada su arte cinematográfico de la manipulación de la plasticidad de la imagen

y del tiempo, a lo que para él es el verdadero arte del cine: lo que la imagen revela de la realidad: “En resumen, desde 1930, con la vulgarización del empleo de la película pancromática, el conocimiento de los recursos del micro y la generalización de la grúa en el equipo de los estudios, pueden considerarse adquiridas las condiciones técnicas necesarias y suficientes para el arte cinematográfico”. (Bazin, 1990: 89).

Estas mejoras tecnológicas producen la evolución del lenguaje cinematográfico en cuanto planificación, uso de la profundidad de campo y recorrido de la cámara en el espacio tridimensional de la filmación hasta tal grado que se logra, en la curva de la evolución, un empleo clásico de los recursos expresivos del cine, e incluso, más allá, barrocos como en la obra de Orson Welles. Esta nueva condición del cine, no añade nada a la imagen, dice Bazin, más bien la presenta de una manera más eficaz para que el espectador no pueda escapar de la significación de lo que percibe en la pantalla.

Perkins (1993) en un interesante libro titulado *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, publicado por primera vez en 1972, es otro referente teórico e histórico de cómo la tecnología y la técnica han sido determinantes en las concepciones ontológicas y epistemológicas del arte del cine, cuya base es, para este autor, tecnológica. Como también lo hiciera Münsterberg (1916), Perkins afirma que la experimentación científica entre movimiento, luz, aparato y percepción humana, tuvo su origen en artefactos del siglo XIX como el zootropo, el y praxinoscopio, hecho que lo lleva a afirmar que el cine es un aparato hecho para producir ilusión de movimiento más allá de ser considerado una extensión de la fotografía. Existen películas animadas con dibujos, pero no películas de registro

fotográfico sin animación. Este interesante cambio de perspectiva, coincide con las ideas expuestas líneas atrás, sobre considerar al cine como una tecnología híbrida: cámaras y juegos de inmovilidad y movilidad están en la base de un aparato que produce un arte particular para tratar el espacio y el tiempo.

Los avances tecnológicos para Perkins producen tipos particulares de películas, directores y cine. Coincido con él que el arte del cine debe su potencial estilístico y expresivo a las máquinas, mecanismos y, ahora, interfaces digitales, que un cineasta aprovecha para moldear una materia espacio - temporal con un sentido humano de cosas y objetos que se interrelacionan en la pantalla: “En todo medio, el estilo está formado por patrones de decisiones, pero las decisiones pueden ser operadas sólo donde existen alternativas” (Perkins, 1993: 56).

Aprovecho la idea del cine como un medio híbrido entre registro, movimiento y manipulación del espacio – tiempo para afirmar que sólo en la digitalización el arte cinematográfico ha alcanzado lo que Epstein, Bazin y Perkins, preveían, el perfeccionamiento del cine a partir de sus múltiples dispositivos tecnológicos, lo que permite trabajar con un mundo sensible e imaginado que es de cierta forma, pero que el filtro tecnológico, lo transforma para regresarnos una realidad restituida, como dijo Deleuze (19¿?) en cada película que vemos.

En lo que respecta a las reflexiones históricas que pueden ser útiles en la comprensión del papel de la fotografía como tecnología e innovación, se puede resultar el trabajo de...

Otra tendencia conceptual contemporánea ligada a pensar la fotografía y el cine en sus ámbitos científicos y tecnológicos es la relación que se puede establecer en nuestros días con la creatividad y la computación. Inicio esta explicación

tomando la entrada “Blending and Film Theory”, escrita por Christian Quendler para The Routledge Encyclopedia of Film Theory, (Branigan y Buckland, 2014).

Las nociones que tenemos sobre nuestro entorno y nuestras concepciones teóricas y culturales, están definidas por un conjunto de operaciones cognitivas que involucran: datos e información verificables por algún tipo de procedimiento de confrontación empírica o lógica; narraciones sobre la noción de “algo”, como puede ser relatar el origen de un fenómeno o de una idea, y que la ubican en un espacio y tiempo dinámico y cambiante; razonamientos lógicos que se expresan en argumentaciones de tipo deductivo, inductivo o abductivo (Peirce, 19¿?), esto permite dar pretensión de verdad y existencia factual a las nociones; y, a la vez de las anteriores, operaciones de tipo retórico, fundamentalmente metafóricas, para establecer relaciones semánticas entre conceptos aparentemente alejados pero relacionados por una suerte de cualidad existencial, interpretativa y cultural que los une, la metáfora funciona como analogía y comparación de ámbitos originalmente diferentes.

Fouconier y Turner (2002) proponen el estudio de la metáfora como mecanismo que explica la inferencia, entendida como pensamiento nuevo y creativo. Le llaman la teoría de la integración conceptual (blending) y trabaja con la metáfora, tanto porque posibilita la fusión conceptual como por su alcance proyectivo para organizar y comprender de otras manera, original y creativa, a la naturaleza, a la sociedad y a las propias ideas que tenemos de éstas.

Mark Turner sintetiza en una reciente publicación su propuesta de la integración conceptual como una teoría de la creatividad humana, con las siguientes palabras:

A partir de lo que ya se conoce, el proceso de fusión mezcla en forma selectiva, ideas preexistentes, lo cual resulta en una estructura emergente, es decir, no disponible originalmente. La fusión avanzada es poderosa, en especial para unir pensamientos, estructuras y significados que se contradicen, que colisionan. Estos choques de ideas, lejos de detener la cognición humana, abren la puerta al significado emergente y a estructuras nuevas (Turner, 2015: 34).

Considero que las tecnologías de la fotografía y el cine ofrecen formas de fusión conceptual que colisionan significados preexistentes y están proponiendo nuevas estructuras audiovisuales en un régimen escópico que está en proceso de comprensión de su potencial retórico y por tanto cognitivo.

Una película o una fotografía son intertextos metafóricos entre un creador que realiza fusiones conceptuales primeras a partir de objetos, sujetos, espacios y tiempos a los que no tenemos acceso directo, y un lector de imágenes que identifica la intención de las mezclas originales para aceptarlas o cuestionarlas, pero al mismo tiempo construye otras que podemos nombrar mezclas contextuales que siempre actualizan a los intertextos.

Los creadores de lo audiovisual fusionan imágenes (y sonidos) para producir metáforas visuales con cierta intención semántica que producen en la mente de quien las recibe, operaciones de reconocimiento, interpretación y aprendizaje.

Se pueden concebir al cine y a la fotografía como tecnologías que manipulan “lo sensible”, lo netamente físico, para producir metáforas que transportan nuevas ideas de los signos de la realidad e interpretaciones culturales más elaboradas de nosotros mismos. Quendler retoma a Walter Benjamin (2002) para explicar cómo

funciona la relación cine y mente en el contexto de la teoría de la fusión conceptual. En el texto “El arte en la era de su reproducción mecánica”, Benjamin utiliza la metáfora para describir los efectos de las tecnologías cinematográficas, como el primer plano o el movimiento relanzado o acelerado, que revelan fenómenos ocultos o invisibles, nuevas estructuras de la materia” (Quendler, 2014: 57). En este sentido, el cine y la fotografía no sólo trabajan con la fusión de la realidad sensible, “la captura o registro”, también lo hacen con otras impresiones de realidad provenientes de la imaginación, las alucinaciones y los sueños. Realidad, fantasía, inconsciente y universo onírico se han fusionado por diversos procedimientos tecnológicos a lo largo de la existencia de la fotografía y el cine, pero es sólo con la llegada de la imagen digital que podemos hablar del potencial retórico de una imagen inmanentemente metafórica y creativa.

Las imágenes digitales son mezcla de realidad, medio tecnológico y mente, muestran una visualidad metafórica nunca antes posible y, por tanto, propician nuevas relaciones cognitivas para pensarnos en perspectivas alternativas a nuestras seguridades naturales, sociales y personales. Lo digital produce imágenes creativas por excelencia, cuyo efecto más extremo es que los seres humanos nos confrontemos en nuestras cualidades humanas con estas imágenes, por una suerte de espejeo, es decir, somos una fusión proveniente de la física, la psique, el sueño y la imaginación. Una nueva condición de existencia compleja e inasible: seres imposibles que derivan de la referencia de imágenes imposibles; imágenes imposibles que producen seres de referencia imaginativa.

Fouconier y Turner (2002), se refieren a un tipo de fusión conceptual que le llaman composición, entendida como aquel procedimiento cognitivo que crea nuevas

relaciones inexistentes en los ámbitos originales. La particularidad radica en que los fenómenos físicos se convierten en eventos mentales, es decir, la singularidad de la existencia de los objetos que representa la imagen en el caso de fotografías y películas se supera en un régimen escópico al que Manovich (2005) llamó “la imagen imposible”. Imposible de existencia física previa a la misma imagen, es otras palabras, las imágenes compuestas de lo digital son imposibles en la realidad sensible, por lo que no pueden ser “capturadas”, sino que son construidas, compuestas con cierta organización y lógica onírica y fantasiosa, pero representadas con el mismo realismo de una imagen indicial. En este sentido, estas imágenes podrían ser consideradas creativas al fusionar ámbitos originales en colisión y que generan un producto cognitivo nuevo en las proyecciones mentales antes imaginadas pero no visibles o audibles. La idea de lo que existe es real, es el principio que ponen en duda, pero no por revelar los mecanismos de la mentira en la imagen, sino por componer fotografías y películas de imaginación pura tal y como si hubieran sido “capturadas” y no construidas por múltiples capas en una computadora.

[Cierre del apartado]

Regímenes y usos sociales de la imagen.

Las imágenes forman parte de un régimen, de una cultura visual, compuesto tanto por las fotografías y películas que se producen a lo largo del mundo como por todas las lecturas que las actualizan y las hacen vigentes. A la par de las imágenes que me ocupan, los debates teóricos se multiplican para interpretarlas y comprenderlas.

Lo cierto es que las imágenes proponen precisamente sus lecturas y modos de comprensión. Cuando hablamos de ellas, por más profundos y generales que sean nuestros argumentos, estamos pensando en las particularidades de la fotografía y del cine que nos toca consumir en los medios periodísticos, en las salas o en la intimidad del hogar.

“Pensamos según lo que hemos visto”, o creemos que hemos visto. La particularidad histórica de las imágenes es lo que posibilita su definición. “Dime qué ves, y te diré qué piensas”, puede ser la idea más clara de cómo las afirmaciones sobre estas formas de expresión están siempre condicionadas por el tipo de fotografías o de películas que existe en determinado momento histórico.

De ahí que grandes pensadores del fenómeno cinematográfico como Edgar Morin o Gilles Deleuze, empleen en sus argumentaciones la cita o ejemplificación permanente al cine que les tocó vivir y pensar.

Con las imágenes se dialoga porque su significado no es obvio a pesar de lo familiar que sea la “cosa” representada. Así pues, como hay regímenes de lectura y de teoría para la fotografía y el cine, también existen los regímenes para definir este tipo de imágenes. Uno de ellos es ampliamente difundido por algunos teóricos del cine (Casetti, Zavala), de acuerdo al criterio de una modernidad que se aplica, se negocia o se niega, estos autores hablan del cine clásico, moderno, barroco o posmoderno. En términos de significación, el primero es excesivamente obvio, apegado al canon narrativo y cinematográfico que oculta las condiciones de su propia enunciación; el segundo niega toda influencia para imponer el significado novedoso, aunque ambiguo, cuyo resultado es propio de un *autor*; el tercero, opera el significado a partir de un complejo sistema de referencias a los

dos regímenes anteriores. El posmoderno, es el régimen de la intertextualidad y la erudición, el moderno de la ambigüedad autoral y el clásico el de los géneros que han dado forma a la cultura de masas desde hace más de medio siglo.

Jullier (2006) identifica tres regímenes de mirada de la recepción de imágenes en función de las ideas de tres pensadores del lenguaje: Gottlob Frege, Ferdinand de Saussure y Ludwig Wittgenstein. Si pensamos en imágenes en lugar de lenguaje, se puede afirmar, respectivamente, que las imágenes fotográficas y cinematográficas se refieren a la realidad (régimen de la creencia); son símbolos disfrazados de huellas indiciales (régimen de la incredulidad); o bien, importa sólo los usos que se les dé según prácticas sociales (régimen del uso). En la imagen se cree porque refleja realidades, se duda de ella porque no es fiel a la “cosa” representada, más bien, la construye simbólicamente en algo distinto al modo en que se manifiesta, pero también la imagen existe en relación a lo que sus usuarios desean, es decir, documenta, ficcionaliza, oprime, libera, engaña o hace reflexionar.

Otra manera de entender los regímenes históricos de la fotografía y el cine es considerar la explotación, mínima, intermedia o máxima, de su potencial artístico definido por su capacidad de mostrar de otro modo el mundo conocido por los sentidos del ser humano. Deleuze (1984 y 1986) reflexionó sobre la imagen movimiento que sigue tramas, actores y pistas preconcebidas de ficcionalización, *versus* la imagen tiempo que reclama una presencia inmanentista de la cámara y el sonido en un trayecto de intervalos móviles que transforman la concepción del tiempo, sin referencia a otros aspectos de no ser la imagen misma. Al primer régimen le corresponde una cámara aprisionada en el punto de vista teatral en un

espacio fijo; por su parte, la imagen tiempo es líquida y aparentemente caprichosa, la cámara recorre el espacio tridimensional describiendo, simbolizando y restituyendo la cosa representada en imagen y sonido puros.

A estos regímenes yo agrego el de la imagen digital, el de la fusión conceptual como lo propuse en el apartado anterior, caracterizado por un principio que desplaza lo visual y coloca como centro la imaginación, pues si antes de la digitalización, se podía fotografiar o filmar lo que se veía, ahora se pueden hacer fotos o películas de aquello que uno imagina. La cámara fotográfica y la cámara cinematográfica se fusionan en procesos en los que interviene la computadora para crear imágenes imposibles, pero con alto grado de realismo. En el régimen digital lo visual se construye por todo aquello que el ser humano es capaz de pensar y expresar, de ahí que los temas oníricos, de mundos extraordinarios, de pensamientos sin referentes físicos o de abstracciones sobre el espacio y tiempo, sean comunes en estas imágenes fusionadas que son a la vez fotografías, películas, animación e información computacional.

Me he referido (Castellanos, 2011) también a los regímenes tecnológicos en la historia del cine, cuya última y más acabada expresión es la imagen digital. El primero de estos regímenes es:

(...) el que nace con el cinematógrafo y se apega a la idea original de los hermanos Lumière, esto es, el cine que reproduce el entorno físico y social, la cámara testigo del devenir de la humanidad, el cual derivaría en el cine documental y en los registros etnográficos. El segundo lo potencia y lo convierte en industria económica y cultural en todo el mundo, me refiero al cine que representa el entorno físico y social y para ello recurre a contar

historias, a crear estereotipos de personajes, ciudades y situaciones, o por el contrario, a desafiar los atavismos culturales, se trata del cine narrativo o diegético. El tercero es resultado del avance tecnológico, de la convergencia entre lo audiovisual y los procesos de informatización que produjo el ingreso de la computadora en los ámbitos domésticos y profesionales, se trata de un cine que genera imágenes imposibles, fuera de la lógica de la realidad física, que produce una renovación en los filtros a través de los cuales miramos el entorno, se la ha llamado de muchos modos, por ahora diremos que es el cine de la imagen digital o el cine “cinemático” (Castellanos, 2011: 1023).

Este tipo de fotografías y películas son algo más que el objeto de estudio que nos interesan, son las expresiones teóricas y culturales con las que dialogamos y a partir de las cuales, al estudiarlas, generamos conocimiento sobre ellas mismas y sobre lo que son en relación a los significados que proponen. En otras palabras, son expresiones de pensamiento de la cultura audiovisual contemporánea que define a un ser humano en su condición social gracias a las imágenes que crea, reproduce e interpreta. Estas imágenes conforman el ecosistema visual que a la par que nos define en coordenadas históricas, también transforma nuestros hábitos retínicos, sea para liberarnos o para oprimirnos.

Estamos en una época en la que se duda de las imágenes, pero a la vez, se les reconoce como representaciones de cierta verdad cultural. Duda y reconocimiento conviven en una suerte de paradoja epistemológica que es productiva para la actualización de las lecturas de fotografías y películas que nos toca crear e interpretar.

El proceso de producción de imágenes procura, por una parte, conservar ciertos principios elementales apegados a la condición de máquina de ambos medios. Fotografías digitales con poca o nula intervención después de la toma, o bien películas, que tan sólo registran en soporte digital el transcurrir de aquello que pasa delante del objetivo. O por el contrario, imágenes cuyo proceso de creación se hace enteramente a través de algoritmos computacionales y que han dejado entrever la posibilidad de que se pueden producir fotografías y películas sin cámara.

En la historia de estos dos medios, ha existido siempre una retórica visual que resulta de la interacción de tres componentes: los mecanismos de percepción humana que movilizan (la visión, la sensación de movimiento, la escucha), las imágenes en sí misma como textos que transporta puntos de vista sobre el mundo (sistemas de ideas provenientes del ámbito social), y la manipulación de la realidad sensible, del espacio – tiempo, a partir de los dispositivos tecnológicos existentes. Como en todo uso retórico, estas imágenes pueden ser verdaderas o falsas, pero principalmente, reproducen o cuestionan un régimen de credibilidad, que afecta racional y emotivamente a las personas que entran en contacto con éstas. La siguiente cita de Seward, además de proporcionar un contexto histórico, ayuda a entender esta relación tripartita a partir de una afirmación del potencial de influencia que tiene el cine:

Como reflexión de un mundo encontrado y revelado, las películas llevan en sí mismas el potencial de un documento. Como tecnología con la cualidad de alterar la apariencia y la experiencia con el mundo, representan el potencial de manipulación de la realidad, una impresión formada por

procesos perceptuales y emotivos. Sea por propósitos de entretenimiento o políticos, buenos o malos, el cine ahora muestra más que nunca y en términos de Balázs ser 'potencialmente el instrumento más grande de influencia masiva en el curso entero de la historia de la humanidad' (Seward, 1997: 231).

Si bien la imagen de fusión conceptual, creativa y metafórica, forma parte del régimen de la digitalización, lo cierto es que convive con imágenes, igualmente creativas y metafóricas, que conservan su intencionalidad indicial y hacen todo lo posible por fortalecer un régimen de "captura" y representación de la realidad sensible.

La retórica de las imágenes es en nuestros días un mecanismo de lectura complejo y contradictorio en el que se suma, a la condición de máquinas de significación, procesos de percepción aprendidos y nuevos, así como nuevas categorías para evaluar el régimen de credibilidad de aquellas imágenes que obligan a revelarnos en lo subjetivo y en lo social.

En este sentido, distingo dos procesos de lectura a partir de lo que Cabrera (1999) llamó el efecto logopático de las imágenes en nuestra cognición y de lo que Barthes (1967) distinguió entre *studium* y *punctum*, ya desarrollado en el apartado anterior.

A la percepción y uso de la "cosa" registrada, transformada en un nuevo signo cultural, se le debe también agregar el efecto emotivo que producen tanto en quienes crean estas imágenes como en quienes las consumen. Se trata de un

efecto logopático¹, pues es racional y emotivo a la vez. En este sentido, rescato este testimonio que es revelador sobre el poder afectivo, cognitivo y político de la imagen en la actualidad y que ubico en el studium de Barthes por lo que una imagen nos interesa por sus efectos sociales, por lo que representa, en este caso en una cultura que apuesta a la defensa de los derechos humanos, sobre todo, de los sectores de la población más vulnerables, como lo pueden ser los niños y niñas:

"Cuando vi al niño de tres años, Aylan Kurdi, realmente se me heló la sangre. En ese momento ya no se podía hacer nada. Estaba tirado en el suelo, sin vida, con sus pantalones cortos azules y su camiseta roja subida casi hasta la mitad del vientre. No podía hacer nada por él. Lo único que podía hacer era tratar de que su grito, el grito de su cuerpo tirado en el suelo, fuera escuchado.

"Entonces pensé que sólo podría lograrlo presionando el disparador de la cámara. Y en ese momento tomé la fotografía (...)"².

Nilüfer Demir tomó la fotografía (imagen 1) y el grito del cuerpo tirado de Aylan Kurdi fue escuchado literalmente por la humanidad. Dirigentes de las potencias económicas europeas expresaron su indignación e iniciaron las negociaciones para que otras personas de todas las edades lograran lo que Aylan no pudo: refugio en otro país. ¿Puede una imagen cambiar (nos), transformar ciertas

¹ "Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener 'informaciones', sino

² Nilüfer Demir, fotógrafa turca quien tomó las fotografías del niño sirio Aylan Kurdi, jueves 03 de septiembre del 2015. La Jornada.

realidades o crear conciencia en aquellos individuos que reproducen un sistema económico y político que segrega y expulsa?

La respuesta es afirmativa y negativa a la vez. Las imágenes cinematográficas y fotográficas desde el siglo XIX han moldeado nuestra memoria colectiva, mediante el empleo de un discurso audiovisual en el que interviene la intención comunicativa y creativa del autor, así como la capacidad de lectura cultural de quien mira, analiza y comprende.

Históricamente, las imágenes capturadas y manipuladas han ayudado a la toma de conciencia ecológica como cuando la humanidad vio la primera fotografía de la Tierra tomada desde el espacio exterior. También han logrado denunciar crímenes de lesa humanidad al recuperar las fotografías de filiación de personas desaparecidas en guerras o genocidios. Ahí está la publicación, en muy diversos soportes impresos y en pantalla, de las fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos del Estado de Guerrero, México (imagen 2), imágenes que han acompañado a un movimiento social y estudiantil que aún no ve resultados convincentes en las investigaciones oficiales.

El poder de las imágenes no es siempre transformador en lo político, pero puedo afirmar que sí contribuyen al conocimiento de nuestro entorno físico y social gracias a una mediación que es logopática, es decir, argumental y emotiva; racional y sentimental. He aquí una clara explicación de la indignación que causó en el mundo la fotografía del niño Aylan Kurdi.

El efecto logopático de las imágenes, de su *studium*, en ocasiones tiene alcances políticos y, por supuesto, no depende de la voluntad de dirigentes o poderosos,

sino de otras condiciones culturales, a veces ambiguas en sus orígenes, que obligan a las personas a la movilización social. Veamos otros ejemplos muy recientes.

Michele McNally, presidenta del jurado de World Press Photo 2014, justificó el premio al primer lugar como sigue (imagen 3, anexo):

“La fotografía ganadora del World Press Photo 2014 es una mirada íntima a una pareja gay en San Petersburgo, Rusia. Es amable y estética sin embargo, produce su impacto y resulta memorable. Esta forma de narración visual requiere paciencia. Compartir un momento tan íntimo como este requiere confianza. Lidar con una situación de este tipo también puede resultar complejo y difícil, cuando a las personas que se ha retratado sufren acoso y persecución por el amor que comparten (...).

“Las minorías sexuales sufren discriminación, tanto legal como social, no sólo en Rusia, sino en todo el mundo. La imagen es potente, pero su fuerza radica en su sutileza. Es universalmente humana. Es emocional. Causa impacto. Inicia un diálogo.

“Cuando se dio a conocer la imagen ganadora, fluyeron muchas lágrimas. Si una imagen es capaz de hacer llorar a la gente, es extraordinaria. Esta imagen es capaz de ello, y esto es lo bueno de ella”³.

Una imagen es extraordinaria porque hace llorar, pero no es el llanto lo importante, sino la conmoción, la impotencia, la indignación, el deseo de transformar algo a la par de la frustración que causa la imposibilidad de no lograrlo. Este llanto no es

³ Cédula de bienvenida a la exposición. Museo Franz Meyer, septiembre 2015, México, D.F.

personal, es social. Se trata de un discurso visual logopático que requiere de un proceso de negociación cultural del significado y de los efectos que producen las imágenes en el lector, lo cual, sin embargo, no garantiza ningún cambio hasta el momento en las condiciones de discriminación y persecución de los gays en Rusia.

Me he referido a dos fotografías periodísticas que han marcado en años recientes a la humanidad: una propició cambios parciales, la otra no. Entonces, ¿qué hace que una imagen que conmueve y hace reflexionar, también transforme? La empatía⁴ cultural. La sociedad tiene arraigados valores de protección y amor sobre la infancia que no se comparan en fuerza emotiva con la defensa social de las minorías sexuales adultas, sin considerar que es una realidad difícil de aceptar por la población conservadora.

La empatía cultural explica por qué las fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos que representan su adscripción como alumnos de una normal rural han producido efectos logopáticos en estudiantes de ciudades grandes y medianas de México, quienes marchan, se indignan y actúan políticamente. Sin embargo, no hay muestras de esta empatía cuando los padres de estos jóvenes se refieren a ellos mismos como pobres e indígenas. La empatía cultura se generó, en este caso, por los valores que la sociedad atribuye a un estudiante, y como tal son representados en imágenes fotográficas, pero no por ser una minoría históricamente vulnerable y marginada.

⁴ La definición del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua, es muy preciso al respecto: Empatía. Identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro. En los términos aquí desarrollados, la empatía es una posible forma de la razón logopática.

La imagen toma sentido logopático y político en el ámbito cultural por lo que es un excelente medio para entender a la sociedad actual mediante el análisis de los recursos de registro, retóricos y discursivos de lo audiovisual. Recursos que pueden liberar u oprimir. Aquí hemos descrito algunas imágenes que liberan, pero, siguiendo el caso de Ayotzinapa en México, es claro cómo la imagen puede convertirse en falsa evidencia para persuadir, que no demostrar, que los estudiantes fueron calcinados al grado de ser irreconocibles, según las palabras del entonces Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, el siete de noviembre del 2014⁵. Acompaña a este discurso lingüístico, un uso intencionado de mostrar “pruebas” audiovisuales mediante fotografías, videos y animaciones multimedia extraídas de la tradición del documental televisivo de canales como Discovery Channel o National Geographic. Se oprime mediante el uso de una puesta en escena como dispositivo de verdad histórica, del relato como evidencia de la secuencia de hechos y de la animación como reconocimiento de las condiciones geográficas del lugar donde los estudiantes fueron supuestamente calcinados sin dejar huellas, ni siquiera de ADN.

A la par de imágenes liberadoras y opresoras, se hallan otras que podría nombrar como inmunes. A una imagen inmune, que se resiste al efecto logopático, le corresponde una reacción social de indiferencia. Son imágenes con plena vigencia histórica, pero no logran eco social o éste se ha ido perdiendo. Imágenes de niños famélicos africanos, de manifestantes latinoamericanos golpeados por policías con sus toletes, de cadáveres con el tiro de gracia de la mafia del narcotráfico en

⁵ Véase la conferencia completa en <https://www.youtube.com/watch?v=CTx6p7V47NI>.

México, de enfermos al borde de la muerte por falta de la mínima atención médica en países saqueados. Imágenes que circulan por miles diariamente en soportes impresos, electrónicos y digitales que no significan algo para alguien, que no son dignas de prestar afecto ni razón. La pregunta es ¿por qué? Se podría afirmar con cierta superficialidad que la sociedad también se cansa de ciertas situaciones y se acostumbra a un estado de violencia, sin embargo las imágenes inmunes son signos del conformismo que se produce por el dominio pedagógico que los medios han logrado implantar en las mayorías.

El 8 de marzo del 2017, día Internacional de la Mujer, el periódico La Jornada, publica en su primera plana, una fotografía típica y que he caracterizado como inmune. Se trata de una mujer anciana al borde la muerte, cuyo pie de foto explica, cual ficha técnica de museo:

Anciana somalí con los efectos de la desnutrición en un campo de ayuda en Baidoa. El secretario general de la Organización de Naciones Unidas, Antonio Guterres, convocó a una movilización masiva en auxilio de ese país africano, afectado por una prolongada sequía y al borde de una tercera hambruna en sólo 25 años⁶ (imagen, 4).

No hay réplica social, indignación en los lectores, movilizaciones a favor de la ONU, ni siquiera un comentario al margen del propio diario. Ejemplo de esas imágenes que han dejado de ilustrar y significar. Ornamentos de una práctica periodística que publica fotografías inmunes para una cultura visual que ha normalizado la injusticia y la desigualdad social.

⁶ La Jornada, 8 de marzo de 2017, primera plana.

En febrero del 2017, se entrega el Oscar a la mejor película del año al film titulado Moonlight (Barry Jenkins, Estados Unidos, 2016). Una película sin aspavientos tecnológicos, simple en su hechura cinematográfica, pero con oficio en el tratamiento narrativo. Un varón que se encuentra en una situación de múltiple marginalidad: negro, pobre, delincuente y homosexual. Un hombre en búsqueda de su lugar en el mundo, pero que es obligado a reproducir su condición racial y social. Su única salida de la opresión es el ejercicio, no libre de prejuicios y miedos personales, de sus afectos y sexualidad. Esta es la sinopsis cultural, proveniente del studium, y que puede ser corroborada por cualquier persona que la haya visto. Sin embargo, una mirada más atenta, más en detalle y cercana al punctum, puede cambiar la perspectiva de los temas tratados a partir del modo en que el director arregla los elementos visuales y sonoros. A. O. Scott del New York Times, escribió respecto a este film:

Sería más acertado, para el espíritu de esta película, decir que trata sobre enseñar a un niño a nadar, sobre cocinar una comida para un viejo amigo, sobre la sensación de arena en la piel y el sonido de las olas en una playa oscura. Sobre los primeros besos y las lamentaciones recurrentes. (...) Moonlight es, a la vez, una película apabullante, a veces insoportablemente personal y un documento social urgente, una dura mirada a la realidad americana y un poema escrito en luz, música y rostros humanos⁷.

⁷ Scott, A. O. 'Moonlight': Is This the Year's Best Movie?, The New York Times, Octubre 20, 2016.

Es interesante cómo se traslada el debate de lo político a una especie de narrativa costumbrista acerca de las satisfacciones placenteras de la vida cotidiana, olvidada en la esfera pública, es decir, en el ámbito de lucha pero también de pérdida de la condición de ser humano.

Pese a la propuesta inteligente de esta película, no causó más polémica cultural ni política. Otro producto inmune de la industria cultural que queda como modelo para académicos y críticos sociales de aquello que muestra, denuncia y libera.

Pese a a sus fracasos políticos, la fotografía y el cine en el ámbito de sus usos sociales y políticos, son discursos motivados, como afirma Bill Nichols (2001), por la “epistefilia”, es decir, el deseo y necesidad de conocer gracias a estos medios de expresión humana sobre lo humano. Brindan un conocimiento racional y emotivo que va de la generación de nuevo conocimiento hasta la indiferencia, pasando por la indignación repentina de lo que ya sabemos pero que al verlo de otro modo y en otro contexto, adquiere resignificaciones que actualizan no sólo temas o acontecimientos, sino también el papel que juegan en la cultura visual contemporánea.

Fox Harrell (2013), investigador del Instituto Tecnológico de Massachusetts, propone una noción que explica el modo en que una imagen (sensorial en nuestro caso), pero también mental, es el resultado de procesos de cognición humana que fusiona la percepción subjetiva con la construcción social de significados. A este tipo particular de imaginación, le nombra “fantasma” y comprende fenómenos cognitivos como “el sentido de uno mismo, la metáfora, la categorización social, la narrativa y pensamiento poético” (Harroll: 2013, IX).

Una imagen fantasma, pone en evidencia la construcción social de “lo real” sensible, de lo que para nosotros es el supuesto mundo objetivo. Para Harroll, un fantasma lleva consigo un cambio de perspectiva sobre el modo en que pensamos la experiencia humana, pues no se trata de explicar la experiencia del sujeto a partir de su “estar” en la realidad, sino de saber cómo este sujeto, a partir de sus imágenes mentales y sensoriales, la construye no sobre la base de “lo real”, sino de acuerdo a su imaginación. Un fantasma no es real, pero sí es una entidad cultural que existe, por lo tanto, se puede hablar de ella y tiene efectos en la conciencia individual y social.

Este teórico de la computación, distingue cuatro ámbitos “espectrales” en los que un fantasma adquiere existencia: la idea de uno mismo, la concepción que tenemos del otro, la forma en que “estamos” en el mundo día a día y ciertas problemáticas sociales que nos afectan según el entorno en el que estemos (Harroll: 2013, 4-5). La suma de estas entidades ayuda a construir un “punto de vista acerca del mundo”, una ideología con dos fundamentos de origen: el pensamiento del sujeto y una especie de espíritu de tiempo que está conformado por ideas colectivas, arraigadas en la tradición y que se muestran como naturales e incuestionables.

En otras palabras, un fantasma tiene en su base una estructura cognitiva que Harroll llama “dominio epistémico”, una representación idealizada de relaciones semánticas de nuestros conocimientos y creencias. Los dominios epistémicos entran permanentemente en contradicción y es cuando el fantasma, como todo espectro, puede ser “revelado”. Aparece con su fuerza ideológica y evidencia sus

mecanismos de construcción ideológica, queda al desnudo su supuesta “naturaleza natural” para mostrarse en su devenir histórico y humano.

La propuesta de Harroll es que los dominios epistémicos pueden ser descritos, o diseñados, por distintas formas de representación formales (la lingüística, las matemáticas) o informales (el arte, los medios): “Formas particulares de representación, como la estructura de datos en las ciencias de la computación, la descripción por medio del lenguaje natural en etnografía o sociología, pueden ser usadas para describir dominios epistémicos” (Harroll: 2013, 11). Él propone precisamente a las ciencias de la computación como el terreno de una estructuración formal y abstracta de la realidad que deriva en la programación de objetos computacionales en contextos socio-culturales pertinentes. Se trata de pensar la programación en su dimensión cultural e ideológica, de aprovechar su potencial de representación para construir fantasmas culturales “revelados”, es decir, como lo que son: construcciones sociales de la imaginación y de la realidad. Aquí aprovecho tal lección espectral proveniente de la interdisciplina de la computación con base cognitiva, semiótica y sociológica, tal vez estemos en el terreno de lo que se conoce como humanidades digitales, para concebir a las fotografías y las películas como fantasmas, pues son imágenes sensoriales que tienen valor en cuanto imagen, espectros que fusionan conocimientos, creencias y cualidades propias de la imaginería cultural que poco tienen que ver con el transcurrir de la vida sensorial.

Y es precisamente con la imagen digital que el fantasma se muestra en su condición de imposibilidad física, pero de gran potencial imaginativo que lleva consigo el germen de la revelación de su construcción ideológica. En otras

palabras, considero que la imagen digital es realmente una meta-imagen autorreferencial, consciente de sí misma en cuanto no representa, sino que construye dominios epistémicos para que tanto productores como consumidores de fotografías y películas, tomemos distancia crítica de la realidad sensible y reconozcamos el potencial liberador de la imaginación en nuestras múltiples realidades inventadas.

Retomaré en el siguiente capítulo estos aportes para pensar las particularidades de la imagen digital al momento del análisis. Parto de la idea de los estudiosos de la inteligencia artificial de que los modelos computacionales pueden ser aplicados para entender cualquier otro sistema que emplee símbolos, es decir, conjuntos de signos sobre conocimientos y creencias en determinados dominios epistémicos. En este sentido, también es muy útil la clasificación formal de la imagen digital que hace Manovich (2005) a partir de una base de formalización numérica, modular, automática y cultural. Estos aportes cognitivos, computacionales y culturales sirven de base para entender los procesos de sentido que activan las imágenes digitales de la fotografía y el cine.

Capítulo dos. La imagen analizada.

Revelar el análisis. La tétrada analítica

¿Qué es e implica como actividad heurística el análisis?

El nivel de la significancia, el trabajo creativo del análisis.

El análisis abductivo, sin códigos ni modelos.

Cooperación interpretativa, cooperación comunicativa.

Especificidad del análisis de películas.

Análisis cinematográfico de síntesis o asociativo en películas empacadas, enigmáticas y empacadas a la vez.

Especificidad del análisis de fotografías.

Fotografías de indexicalidad no manipulada

Fotografías de indexicalidad manipulada

La escritura, la argumentación y los giros retóricos en el análisis.

La validación académica del análisis.

La cultura visual contemporánea: metonimia de la sociedad.

El análisis de fotografías y películas es una actividad cognitiva que realiza un experto, por lo regular en el contexto académico, para develar estructuras y significados que no son evidentes en una primera lectura. También se caracteriza porque la descomposición y recomposición de la obra analizada parte de una serie de presupuestos que se deben identificar, probar e interpretar a partir de un marco conceptual más amplio, sea que abarque categorías propiamente fotográficas y cinematográficas, o de otra índole como filosóficas, culturales o políticas.

Las fotografías y las películas se analizan porque se les convierte en objeto de conocimiento, a la manera de una obra artística o de un fenómeno social. Por eso, el analista es un pensador inconforme con las lecturas superficiales y, a partir de cierta idea vaga, conjetura o inquietud, inicia un proceso heurístico, en términos peircianos, de tipo abductivo. Es decir, el análisis tiene como punta de partida la originalidad de una pregunta que debe transformarse, mediante el análisis de la película y la interpretación, en un

supuesto sólido que permite no sólo hablar de lo que una secuencia, una escena, una técnica o un resultado en pantalla, significan en determinado contexto de enunciación, sino también permite relacionar ese significado con la teoría, sea para reiterarla o para ponerla en duda y, por lo tanto, enriquecerla.

Las finalidades del análisis son muy variados y suelen inscribirse en un área del conocimiento en particular. Así, existen analistas propiamente preocupados por el fenómeno fotográfico o cinematográfico y dan cuenta de temas como el empleo y tratamiento de la puesta en escena, del primer plano y de los efectos especiales, por mencionar algunos ejemplos. También se suelen preocupar por temas de la narrativa y el modo en que se tejen tramas, solucionan nudos y se proponen desenlaces. Sin duda, este tipo de análisis, además de su parecido con el estudio de textos literarios, es el que suele atraer adeptos al análisis del cine, pues este medio se ha convertido en el narrador por excelencia de la contemporaneidad.

Los analistas preocupados por estos fenómenos *per se*, atienden a referentes de la historia, la teoría y el análisis como un campo de conocimiento delimitado, pero a la vez, interdisciplinario y transversal.

Otros analistas se interesan por las películas dado su carácter de documento que sirve a múltiples campos de estudio. Por ejemplo, para los historiadores el cine es un referente de los modos de interacción social, de las transformaciones del entorno físico y social, y de la reconstrucción de momentos relevantes en el devenir de la humanidad. Para la psicología, una fotografía puede dar cuenta de patologías individuales o sociales, la forma evidente o sutil en que se expresan y se conciben. Para el politólogo, el análisis de las imágenes es útil para explicar las expresiones del poder en ámbitos privados y públicos, se trata de una especie de exhibición de los modos en que el poder negocia, oprime o libera. Estos analistas del documento visual suelen establecer categorías teóricas muy específicas y las ubican en algún aspecto de la imagen, como puede ser la mujer

histórica, el poder despótico, el juego campo contra-campo, o bien, la construcción ideológica de hechos y personajes. En este contexto, la imagen es un documento de refleja problemáticas subjetivas y sociales.

El arte fotográfico y cinematográfico es un tema más para los analistas quienes dan cuenta de los cambios históricos que los códigos de la imagen, el sonido o la sucesión han tenido y han propiciado ciertas formas de expresión históricas. En la relación con el arte, se han estudiado las fotografías y las películas por el modo en que asemejan o separan de otros lenguajes artísticos referentes al espacio y al tiempo. La pintura, la música, la danza, tratados gracias a los discursos de la fotografía y el cine, permiten dar cuenta de la estrecha relación histórica que existe entre éstos.

En lo particular, el séptimo arte” se revela en su papel híbrido de deuda con las expresiones artísticas tradicionales a su vez que las transforma y perfecciona. Menciono tres ejemplos paradigmáticos recientes: la danza en Pina (Wenders, 2011, Alemania); la pintura en Eisenstein en Guanajuato (Greenaway, Países Bajos, 2015); la música en Whiplash (Chazelle, Estados Unidos, 2014). Estas películas fusionan formalmente la danza, la pintura y la música con el potencial creativo de la puesta en escena y del montaje propios del arte cinematográfico.

El análisis, sin importar el tipo de finalidad que tenga, atiende a las estructuras formales, narrativas y culturales que moviliza una obra en particular, lo que permite construir explicaciones que abarcan tanto a la fotografía y al cine mismo como a los diversos contextos sociales en los que la gente se los apropia. El resultado es nuevo conocimiento que causa, además de debate y consenso, un placer por el deseo de saber, como lo expresa Aumont:

“(…) existe lo que podríamos llamar el placer de saber. La actividad cognitiva es una de las funciones más importantes del cerebro humano y, como toda función psicológica, implica un “plus” de satisfacción cuando se realiza correctamente. (...) el analista quiere

poseer la obra, si es preciso, arrancándola al cineasta para hacerla suya recreándola en su fantasía” (Aumont, 1990: 190).

Aumont se refiere a un doble placer, al de saber y al de recrear la obra, pues el análisis implica, además de cierta racionalidad, un afecto por lo que fue en una primera vez la película y lo que será después de su “descorzetamiento”, en palabras del teórico francés, posterior a su estudio en detalle.

El análisis, como mencioné líneas atrás, requiere de una explicación abductiva que guíe su instrumentación. Es a partir de una primera conjetura que nos acercamos a aquello que aún no es posible nombrar del todo y se halla nebulosamente en la imagen en cuestión. No se trata de ambigüedades en el texto visual, sino en las explicaciones que aún no tiene el analista, pero que sostiene mediante indicios interpretativos, balbuceos teóricos y saberes inciertos. Para mí, éste el punto de partida de la instrumentación del análisis, es decir, algo tan sencillo como la duda o la pregunta originaria.

Casetti (19??) y Aumont (1998) han dado cuenta de los instrumentos y técnicas, incluso de la redacción como puede ser el empleo de las descripciones, para que al analista refiera, cite o trabaje con el texto audiovisual. En otras palabras, se trata de hacerlo hablar de acuerdo a un contexto académico que obliga a la referencia permanente para ser replicada o constatada.

Identifico en la instrumentación del análisis, más que una serie de recursos de traducción del texto audiovisual a un texto lingüístico organizado según principios de lógica, coherencia y referencia argumental, una tétrada analítica que lo organiza. A continuación la describo.

1. Un punto de partida abductivo que nos obliga a nombrar aquello que nos inquieta, con el afán de domesticarlo porque se conoce y se argumenta a su favor o en contra. Roland Barthes (1974) en su famosa Lección inaugural del Collège de

France, habla del saber y el sabor de lo que implica el conocer y el poder nombrar aquello se conoce por primera vez:

la escritura se encuentra doquier las palabras tienen sabor (saber y sabor tienen en latín la misma etimología). Curnonski decía que en materia de cocina es preciso que "las cosas tengan el sabor de lo que son". En el orden del saber, para que las cosas se conviertan en lo que son, lo que han sido, hace falta este ingrediente: la sal de las palabras. Este gusto de las palabras es lo que torna profundo y fecundo al saber (Barthes, 1974: 127)

Las primeras conjeturas tal vez no tengan ni sabor ni saber suficientes pero seguro permiten iniciar un recorrido heurístico a través de los innumerables caminos que una fotografía o una película le proponen a su estudioso.

2. Una concepción teórica y ontológica de lo que la imagen es para el analista. Un arte en sí mismo, un documento, un lenguaje con códigos múltiples, un registro óptico – sonoro, una representación del mundo, un fenómeno histórico. El punto de partida ontológico o epistemológico no suele explicitarse, más bien, recorre el análisis, pero es fundamental para que el estudioso conceptualice y construya la estrategia analítica a partir de lo que el texto visual demanda.

También permite acotar hallazgos teóricos e interpretaciones plausibles de una película o de alguno de sus elementos, además de brindarle al analista un marco conceptual que domina y puede defender respecto a otras posturas.

3. Un recurso cognitivo: la modelización. No se trata de convertir el análisis en una demostración de principios generales que han probado su efectividad interpretativa. Tampoco creo que los modelos sirvan de estructuras pedagógicas para los noveles analistas. Prefiero apostar por emplear la modelización en el análisis como un recurso que permite establecer elementos, relaciones, jerarquías y contradicciones, tanto de la obra analizada como del proceso mismo de

modelización. Se trata de acompañar el análisis con una permanente alerta epistemológica del modo en que se tejen las argumentaciones y los hallazgos, lejos de aplicar acríticamente un modelo o un mapa de ubicación de conceptos.

Un riesgo de todo analista es caer en lo que llamo “localismo”, es decir, ubicar en las imágenes nociones pre-establecidas que aparentan nuevo conocimiento pero que sólo benefician a cierta noción conocida al reiterarla y comprobarla. No basta afirmar que aquí hay un sintagma autónomo, allá una puesta en abismo, más al inicio, una narrativa *in media res*, más al final, un montaje paralelo.

La modelización parte a la vez de la abducción, de la necesidad de nombrar y de la idea que el analista tiene de la obra que le preocupa. Es el punto de partida para construir una estrategia analítica que permita comprender el significado de aquello que no podíamos nombrar y, a la vez, encontrar los saberes y sabores de una imagen restituida para los ojos del analista y de su comunidad de estudiosos.

En la modelización es fundamental trabajar con la “evidencia empírica” que la película muestra. Para ello sugiero, como en su momento lo hizo Roland Barthes (19??) empezar con un inventario de categorías formales, narrativas y culturales que moviliza el potencial expresivo de la fotografía y del cine. Como el análisis no tiene pretensiones de universalidad, pienso que el inventario debe estar en función de lo que se desea conocer. Por ejemplo, si se trabaja en un análisis del arte cinematográfico *per se*, es muy pertinente referirse a tres macrocategorías que he propuesto en otras publicaciones, a saber: la puesta en escena, la puesta en cámara y el montaje (Castellanos: ¿?). Pero si el interés está en concebir a una fotografía como documento, por decir, de propaganda, entonces nociones como poder e ideología son fundamentales.

La tarea del analista en la búsqueda de ese primer inventario es doble, pues debe investigar las nociones pertinentes tanto en el campo propio de cada uno de estos medios, como en el de la disciplina que brinda un marco conceptual más amplio.

4. Una estrategia particular de análisis, la que la imagen demanda a partir de las preguntas que le hacemos. Se debe pensar en métodos de análisis pertinentes a las preguntas de conocimiento, la conceptualización teórica y al resultado heurístico que la modelización del análisis arrojará.

Esta parte de la tétrada está compuesta por dos elementos. Primero por lo que Aumont llamó re-creación del texto fílmico en función del análisis y segundo por la creatividad del analista para escuchar a la obra y lograr una síntesis de conocimiento mientras la estudia en detalle. Como se puede observar, la estrategia analítica es un trabajo principalmente creativo y se puede ser más creativo sólo en la medida en que preguntamos y respondemos mejor de modo pertinente.

La ventaja de la tétrada es que si bien yo la he jerarquizado para su explicación, en realidad es que propone ir y venir por cualquiera de sus polos. Y mientras uno profundiza en otro y la de más peso, el polo opuesto demanda reconsideraciones, y el de junto, tal vez, se desdibuje. Esta metáfora de un extraño balance es realmente una forma de expresar las dudas, los saberes, los sabores y el placer que propicia el análisis gracias a la búsqueda de conocimiento nuevo.

Partamos del siguiente hecho intelectual para nuestro ámbito académico: el análisis genera conocimiento acerca de las obras de las que se ocupa, sobre las nociones que movilizan los especialistas para conocerlas y, a la vez, brinda explicaciones contextuales según cierto espíritu de época en las que se producen y se interpretan. El análisis enriquece la obra a la par que la explica, muestra sus filtros artísticos y sus efectos logopáticos en las personas afectadas por su existencia. Pero el análisis, a diferencia de

la opinión personal, de la crítica periodística o de la libre interpretación emotiva, se caracteriza siempre por “hablar al lado del texto que se analiza”. El consenso del análisis se alcanza porque cualquier persona puede identificar en la imagen los elementos y categorías en juego, aunque no se esté de acuerdo del todo en la forma en que un analista los relaciona, los jerarquiza e interpreta.

El análisis tanto para las ciencias sociales como para las humanidades es un recurso heurístico, es decir, de búsqueda de comprender, solucionar o explicar los múltiples problemas de significado, usos sociales y efectos cognitivos, que las fotografías y las películas producen en una cultura visual caracterizada por la presencia cotidiana de estas imágenes en las vidas de las personas como parte constituyente de una forma de estar en sociedad.

El análisis como actividad intelectual y académica, en otras palabras, como medio de investigación social, se justifica siempre porque genera nuevo conocimiento. Al respecto Aumont y Marie (1990) identifican tres objetivos heurísticos del análisis cinematográfico, que son también pertinentes para la imagen fotográfica. El análisis de una obra visual sirve para verificar, como objeto de experimentación empírica, nociones abstractas y teóricas provenientes de campos de conocimiento muy diversos, como pueden ser de la sociología, el arte, el psicoanálisis o la semiótica. Pero el análisis, al tener como fundamento hipótesis, conceptos instrumentales y pertenecer a un determinado campo de saber, puede generar un conjunto novedoso de nuevas explicaciones e ideas, así como herramientas metodológicas y consensos argumentales y lógicos, esto deriva en nueva teoría sobre la imagen.

El análisis de fotografías y películas también puede revelar los mecanismos de la ideología y del poder para mantener educada a la población. Una educación que somete y homogeneiza como ha dado cuenta la teoría del aparato cinematográfico (Baudry, 19¿?) en virtud de la fuerza cultural de este medio en la conformación de la conciencia del sujeto

contemporáneo. El análisis, respondiendo a este objetivo, encuentra su justificación social. Su potencial liberador, lo revelan Aumont y Marie: “Si la ideología de un texto está en ese texto, lo que hay que hacer es buscar los medios necesarios para considerar el texto mismo: y esto es, precisamente, lo que asegura el análisis, en general, mejor que cualquier otra operación” (Aumont y Marie: 1990, 287).

A diferencia de la teoría, el análisis encuentra su fuerza de aprendizaje en las particularidades, en los detalles y en las articulaciones concretas que están en alguna suerte de referencia indicial, icónica o simbólica en la imagen misma. Esta productiva diferenciación sígnica de Peirce (19¿?) es pertinente en dos sentidos para el análisis de las obras que nos interesan. Porque las fotografías y las películas son signos que se definen, incluso en la era digital, en función de otro signo llamado objeto. Hay una relación de sentido entre los signos del representamen, del objeto y del interpretante, cuyo fundamento es la segundidad, es decir, la existencia factual de algo. Esta característica, obliga al analista a emplear sus instrumentos de descripción o citacionales (Aumont y Marie: 1990), es decir, de traducción de la imagen a la palabra, según cierta característica perceptible tanto en la fotografía o película como en la realidad sensible. Si la característica está en relación con cierta cualidad de parecido, entonces, la imagen se describe o cita como un signo de iconicidad. Por ejemplo, el retrato fotográfico representa los rasgos de forma, contraste y color de una persona, se le parece, pero no es, por lo tanto, ese retrato es un signo que se cita “como algo parecido a”. Otra característica es cuando pensamos las fotografías o las películas en términos de testimonio, de historia o devenir de la humanidad. Aquí los instrumentos de traducción pueden hacer referencia a los mecanismos propios de la “momificación” de estos medios del tiempo y del espacio: la realidad congelada, o bien, al hecho extra fotográfico o cinematográfico, por ejemplo, a las condiciones de pobreza o marginación de un documental que denuncie la pobreza en

México. En ambos casos, la cita corresponde a una presencia o hecho con existencia material.

La última característica, considera a la imagen en su dimensión más arbitraria y cultural, la imagen convertida en símbolo. Una cita o descripción simbólica se ocupa por los procesos de interpretación, por los argumentos culturales que una imagen posee y una comunidad es capaz de identificar, además de dar cuenta de las relaciones de semejanza o contigüidad como en los dos signos anteriores, el símbolo puede desbordar las referencias culturales para ubicarse en el sentido obtuso. Un excelente ejemplo, lo describió Roland Barthes (1986) cuando se refirió al símbolo de la lluvia de oro que derraman dos cortesanos al joven Zar en el análisis del fotograma de Iván el Terrible (Sergei M. Eisenstein, Rusia, 1945), en su famoso ensayo de "El tercer sentido" donde explica tres niveles de sentido, el informativo, el simbólico y el de la significancia.

Respecto al nivel simbólico de esta imagen, Barthes afirmó:

Este nivel resulta estar estratificado. Por una parte, el simbolismo referencial: se trata del ritual imperial del bautismo con oro. Por otra, el simbolismo diegético: el tema del oro, de la riqueza (suponiendo que exista) en Iván el Terrible, tendría una intervención significativa. En tercer lugar, el simbolismo eisensteiniano... en caso de que a algún crítico se le ocurriera desvelar que el oro, la lluvia o la cortina, o la desfiguración pertenecen a una red de desplazamientos y sustituciones propia de Eisenstein (Barthes: 1986, 49-50)

El simbolismo referencial corresponde a la descripción indicial; el diegético, a la icónica; y el eisensteiniano, a la simbólica. Estos procesos de traducción superan con mucho la descripción literal y árida del signo representado y ubican al analista en un lugar privilegiado para proponer nuevas articulaciones nocionales que explican la imagen.

Pero el interés de Roland Barthes no está ni en el nivel informativo ni en el simbólico, propone un nivel más que no contempló Peirce, y le llamó el nivel de la significancia. Los dos primeros al ser intencionados, son también sentidos obvios, pero el de la significancia se caracteriza por movilizar la razón logopática del analista, el placer por el texto y sus múltiples sentidos. Barthes lo llama el sentido obtuso.

El nivel de la significancia es lo que le permite al analista salir de la descripción y de la cita, de la traducción de códigos visuales a códigos escritos, para entrar en el terreno de la creatividad teórica. Se trata de distinguir el sentido intencional del autor de la “relación de esa significación con las preocupaciones, los intereses, las maneras de ver, etc., del receptor” (Ducro y Schaeffer: 1998, 95). En nuestro caso hablamos de un lector especializado en el arte fotográfico y cinematográfico, así como en alguna disciplina social o campo de las humanidades. Un lector entrenado para ver y oír más allá de la superficie, con la capacidad de identificar detalles, intertextos y estructuras culturales o autorales. Las preocupaciones del analista no se limitan a la comprensión de la obra, sobre todo, éste procura producir conocimiento social que actualiza la vigencia de sentido de una imagen fotográfica o de una película. Las maneras de ver, a pesar de tener determinantes históricas, son fundamentalmente innovadoras en el analista que observa y escudriña gracias al filtro conceptual de la teoría, lo cual le permite cierto nivel de generalización en sus hallazgos analíticos. Los modos de ver son el valor agregado del analista a la obra, el lugar de donde habla porque sabe ubicarse en un punto tal, en una perspectiva, que es plausible, en cuanto interpretación, y productiva en cuanto conocimiento.

Debo acentuar la idea de que el análisis es una competencia heurística fundamentalmente creativa. Es la fusión, a la manera de Fauconnier y Turner, de la relación comparativa de ámbitos diferentes que el analista mezcla para construir una interpretación novedosa, con referentes no pensados antes y nociones que explican una imagen más allá de lo que representa o moviliza en su sentido obvio.

El analista no trabaja con la intención del autor, tal vez considere la intencionalidad autoral explícita o tácita tan sólo como un dato más, pero lo cierto es que si se atiene a lo que el autor desea, puede caer en un juego de reiteración de sentido, o lo que es peor, pensar que una obra se debe a su creador y no a la actualización de sus lecturas.

El nivel de la significancia para Roland Barthes y aprovechando una metáfora de la cámara, es una mirada de un telefoto, una visión de detalle que resalta aquello que el analista considera que tiene potencial de convertirse en conocimiento. Al no atender a la intencionalidad del sentido obvio, el sentido obtuso permite el trabajo libre de la interpretación y la modelización de lo que una imagen “posee” o propicia como significación:

El sentido obtuso podría considerarse un acento, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones. Si pudiéramos describirlo (lo que sería un contrasentido), tendría un carácter parecido al del haiku japonés: gesto anafórico sin contenido significativo, tajo que corta el sentido (el deseo de sentido) (Barthes: 1986, 62).

Exacto, el analista da cuenta de los acentos, de las irregularidades de un tapete plagado de informaciones y significaciones, es decir, de sentidos obvios que impone el autor, el género discursivo de la fotografía o de la película (ficción, documental, moda, retrato), la industria cultural y las opiniones escritas o dichas que abundan entorno de los mensajes que nos interesan. El sentido obtuso, o nivel de la significancia, hace callar la estridencia cultural para que el analista encuentre por sí mismo la pregunta y la estrategia que lo conduzca a restituir la fotografía o la película analizada en una dimensión distinta a la que fue concebida originalmente.

El recurso cognitivo para lograr un análisis suficiente y coherente de una obra, o de una parte de ésta, es el pensamiento abductivo. La conjetura que conduce a una verdad revelada y que es susceptible de validar como conocimiento nuevo y creativo.

¿Qué le hace pensar al analista el análisis? Un segundo texto de creación propia. Un texto escrito que, a la par que traduce, constituye una expresión del pensamiento obtuso. Como dice Barthes, despierta o motiva una interrogante. Una pregunta que moviliza respuestas mediante explicaciones al fusionar tres elementos: la imagen en cuestión, la conjetura abductiva originaria y una argumentación que adquiere forma de razonamiento lógico, datos o informaciones, segundas narrativas a la originaria y giros lingüísticos retóricos que faciliten la relación entre lo que la imagen transporta en su significado con lo que el analista piensa en su significancia.

El crítico está obligado a trabajar con el sentido obvio. Con las intencionalidades extra cinematográficas del fotógrafo, del cineasta, del estudio de producción, del periódico, del jurado, es decir, con el universo discursivo que se construye alrededor de una imagen. El analista, por el contrario, no está obligado a hablar de una imagen por encargo. La selecciona por sus arrugas, por sus sutiles acentos de pensamiento, por las irregularidades que producen significancia. El análisis es una interpretación sin compromisos fuera del placer de conocer. El crítico se somete a lo que Bordwell llama la industria de la interpretación (19¿?).

En suma, la diferencia entre crítica y análisis consiste sacudirse tantas intenciones informativas y simbólicas, para trabajar libremente en la relación entre obra y pensamiento analítico. Este trabajo implica no sólo percibir las irregularidades fuera de informaciones y simbolismos, también obliga al analista a entrenarse en las estructuras de significación de la fotografía y el cine. Es un aprendizaje que supera con mucho la idea de sus lenguajes o códigos, más bien, el analista lee el contenido manifiesto y el contenido obtuso porque ha aprendido a comprender las articulaciones de la imagen con diversos ámbitos

sociológicos, psicológicos, semiológicos y artísticos. El analista sabe de todo, pero sobre todo, conoce un amplio mapa de conocimiento que llama cuando una imagen reclama la presencia de determinado concepto o estrategia interpretativa. No es lo mismo analizar un documental clásico de los años de la Segunda Guerra Mundial que un falso documental en una sociedad que ha dejado de creer no sólo en la imagen, sino en la realidad misma. Tampoco podríamos establecer equivalencias entre el montaje acelerado del impresionismo francés con Gance y Epstein, del montaje por capas de lo que Buckland (20¿?) llama películas laberínticas hechas en el seno mismo de la meca del cine demasiado obvio (Bordwell, 20¿?): Hollywood. Un montaje que ha dejado de ser secuencial y ahora se presenta en co-presencia simultánea, y a la vez, diacrónica.

El tercer sentido, el sentido obtuso o el nivel de la significancia, como Barthes se refiere a su propia reflexión, demanda un signo tercero a la Peirce, conocido como argumentación abductiva. Esa argumentación que fusiona la lógica inductiva y deductiva, el hecho y la teoría, lo particular de la imagen con lo general de la cultura, para dar lugar a un texto conjetural que abre camino a nuevas relaciones lógicas y metafóricas entre obra y análisis.

Ahora me remito a un ejemplo para profundizar en el modo en que la abducción guía el proceso de análisis a partir de la película La invención de Hugo del ítalo-estadounidense Martin Scorsese (2011).

Para su comprensión en este marco de ideas, parto de las siguientes premisas.

La premisa semiótica para considerar que todo fenómeno cultural tiene una relación con un sistema de significación subyacente que constituye el fundamento de su inteligibilidad y especificidad, así como un principio de interpretación que se actualiza en la comunicación con la obra.

La premisa analítica para explicar fenómenos observables en las películas a partir de nociones teóricas que derivan en una modelización que no sólo permite eliminar cierta

ambigüedad del sistema de significación, sino que da al analista la posibilidad de comprender los sentidos obtusos.

Ambas premisas fueron puntos de partida de los pioneros del análisis textual cinematográfico: Christian Metz (1964) y Raymond Bellour (1979). En Ensayos sobre la significación en el cine, volumen 1 (1964), y tras desarrollar su tipología de la Gran sintagmática de la banda de las imágenes en el cine narrativo, Metz se percató que su propuesta era más aplicable al cine clásico y menos al moderno al seleccionar una película poco representativa para su análisis, Adiós Filipinas: “Las ordenaciones sintagmáticas cada vez menos frecuentes en la actualidad lo eran más en la época del cine clásico, más inquieto (como han señalado críticos e historiadores) por agotar todo el arsenal ‘retórico’ del lenguaje cinematográfico” (p 201). Por su parte, Raymond Bellour en Analysis of Film (1979) retoma a Metz para afirmar que el cine conjuga cinco materias de expresión: palabras, sonidos, títulos escritos, sonidos musicales e imágenes fotográficas en movimiento: “El análisis (...) deriva de la perfecta delimitación del trabajo con la película, pero igualmente de la mezcla de materiales cuya localización está en la materia de expresión del cine”. (p 24). Este autor trabajó con “textos inalcanzables” mediante un sistema de fragmentación.

Por mi parte y siguiendo a Gerald Mast (1977) concibo al cine como un sistema interrelacionado de tres materias de expresión: el de la imagen, el del sonido y el de la sucesión. El cine es un sistema secuencial de signos audiovisuales. Los signos pueden ser espaciales (punto de vista, angulaciones, encuadre), o temporales (montaje), también pueden ser objetuales (rostros, ropa, voces) o inferenciales tanto provenientes de la narrativa o de la referencia con los mundos posibles que el cine representa (Mast: 1977, 11).

Sumo a estos aportes del estudio semiótico del texto cinematográfico, el aporte peirciano sobre el pensamiento abductivo. En este sentido, una propuesta de estudio del cine,

estaría fundamentada en la interrelación de las dos tradiciones semióticas fundantes. A saber, de la semiótica peirciana recupero el pensamiento abductivo, es decir, la idea de una predicción, conjetura o hipótesis que introduce ideas nuevas en la lógica de algo que puede ser. Esta predicción hace referencia a la inteligibilidad del proceso de semiosis, es decir, de generación de significados. Con base en la semiótica saussuriana, me interesa pensar al cine como máquina semiótica-logopática de pensamientos y emociones que moldea los tres códigos o materias de expresión: la imagen, el sonido y la sucesión.

En razón de lo anterior, el analista trabaja con la película entre un ir y venir de procesos de conformación artística del texto cinematográfico y sus procesos cognitivos de interpretación cultural y hallazgos obtusos en los detalles que afectan logopáticamente el aprendizaje que se deriva del film.

En lo particular, considero que en la película La invención de Hugo no se habla de la historia de un niño, una niña y un viejo, sino del propio arte cinematográfico, de su especificidad expresiva y de los efectos y afectos que la historia del cine ha propiciado para bien en la humanidad. Una posible argumentación abductiva, y por tanto conjetural, es que la película hace referencia al carácter de máquina del cinematógrafo en su etapa originaria, en un ambiente tecnológico y cultural dominado por muchas otras máquinas. En este sentido revisemos la relación de máquina del cine con otras cuatro propias de finales del siglo XIX:

1. La primera refiere al mecanismo de arrastre que da origen a una de las artes del tiempo: el reloj, la máquina de medición del tiempo.
2. Otra representa el eje narrativo de la película y se trata de un pequeño humanoide mecánico que le llaman Autómata, el cual, lejos de estar diseñado para escribir, dibuja. Se trata de un misterioso Autómata que de él surge una de las imágenes más famosas de la historia del cine: el cohete en el ojo de la Luna de Mèliès (1902).

3. La tercera máquina no es sólo el símbolo de la industrialización, se trata de un objeto de culto de la modernidad porque une a las personas, vuelve accesible al mundo y permite el encuentro cultural. El tren es la primera imagen en movimiento realista que filmaron los hermanos Lumière y motivo de asombro cinematográfico para los espectadores de finales del siglo XIX.
4. La última es la máquina semiótica que fabrica sueños: el cinematógrafo, experimento científico para el estudio del movimiento y divertimento efímero de feria, según los hermanos Lumière, pero que para Mèliés se trataba de un sistema mecánico complicado, misterioso y fantástico. Un artificio de magos para engañar al ojo y estimular la imaginación. El cinematógrafo como instrumento de visualización la imaginación humana.

Estas máquinas son elementos audiovisuales reconocibles en la película, unidos por una trama sentimental, demasiado humana en términos de orgullo y decepción por lo que una persona hace a lo largo de su vida.

Lo que dice, en el nivel de la significancia, La invención de Hugo de acuerdo a este procedimiento analítico, es que el cine es un excelente medio para introducir al público en la magia del propio arte cinematográfico en el contexto de una historia cultural de la humanidad a través de sus inventos y tecnologías, entre las que destacan las destinadas a la creación audiovisual. Asimismo, la película hace evidente los filtros cinematográficos para pensar el mundo con “los lentes” del cine, los cuales causan extrañeza e inquietud por conocer y un sinnúmero de emociones que nos permiten pensar el mundo en el modo en que el cine moldea el tiempo y el espacio.

En suma, el reconocimiento que hace Scorsese de Mèliés está pensado en términos cinematográficos, pues se trata de una película de ficción, de carácter fantástico, que utiliza los artificios modernos del cine de tercera dimensión y el tratamiento computacional, para dar a conocer los importantes aportes del mago francés a una

humanidad que por más de cien años asiste a la oscuridad de una sala para soñar con las sombras y luces que emanan de la pantalla.

Aprovecho esta lección de una semiótica conjetural, lógica y de pensamiento argumental complejo que brinda explicaciones novedosas, y la otra semiótica, de corte estructural, de interdependencias simbólicas y relaciones culturales de cooperación interpretativa, para remitirme ahora a un ejemplo de análisis visual que pone en evidencia el engaño de nuestras percepciones en un juego obtuso de sentido con un soporte cuasifotográfico. El ejemplo forma parte de una imagen del artista visual de origen brasileño Vik Muniz (1961). El Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey presentó en el año 2017 una retrospectiva del artista. En una de sus múltiples series, titulada “ “, Muniz exhibe una obra que remite en apariencia a la fotografía Migrant Mother de Dorothea Lange (1936). El soporte de la imagen Muniz no es el resultado de la acción de la luz en una gelatina emulsionada con haluros de plata. Por el contrario, la existencia física de esta imagen, según la ficha técnica, la define el artista como...

Si atendemos a la relación de la imagen con su objeto, en términos peircianos, se puede afirmar en primera instancia que se trata de un signo icónico cuyo referente es otro signo indicial (la fotografía de 1936), ahora convertido en símbolo visual del sufrimiento de la migración durante la Gran Depresión estadounidense. Sin embargo, la imagen de Muniz no se define por su objeto, sino por signos visuales obtusos que escapan a las clasificaciones semiológicas del signo en relación a su objeto, pero que se aprovecha de éstas para que los lectores reconozcan, y al mismo tiempo, duden de lo que ven.

Existe un desplazamiento sígnico que ubica la obra de Muniz en otra triada. ¿Cómo se puede nombrar al signo semejante a otro signo, parece ícono, pero que además se ha convertido en un símbolo cultural y ha dejado de tener un soporte de contigüidad con su objeto?

Juan Magariños (2008) propone una estrategia didáctica que nos puede ayudar a comprender el juego obtuso de esta imagen. El analista – investigador de origen argentino recurre a una serie de preguntas según el tipo de signo peirciano que se trate. Magariños plantea los siguientes cuestionamientos que clasifican a esta imagen como un legisigno indicial remático⁸. Es un legisigno porque las convenciones de valoración de la imagen no sólo están en la autoría de Muniz como artista plástico reconocido internacionalmente, sino principalmente en el intertexto de la fotografía de Lange, considerada la imagen que sintetiza la noción de crisis económica y social gracias a la captura de un instante de indiferencia en un contexto de desesperación de una madre que debe procurar alimento y crianza a sus hijos. Esta relación intertextual es precisamente la que nos obliga a preguntarnos sobre la naturaleza, o más precisamente la nueva naturaleza, de la materia prima con la que está hecha la imagen. Y es aquí donde Muniz, en su obra completa, nos enseña cómo más allá de que una imagen esté hecha de haluros de plata, píxeles, puntos blancos y negros, basura, recortes de periódico e, incluso, soldaditos de plástico, el resultado de la relación de uno con la imagen siempre está mediado por la terceridad, por el mundo de los símbolos, del significado según Barthes. La fotografía de Lange fue testimonio indicial al momento de la captura, símbolo cultural cuando circuló en los medios de la época, y referente cultural para la imagen Muniz que se parece cual ícono al original. Sin embargo, esta imagen obtusa escapa a la explicación de pensar la nueva materia prima netamente como indicial. También lo es icónica, pues se parece a la imagen de Lange, guarda cualidades reconocibles de la fotografía de 1936, pero no es la fotografía ni mucho menos debe su existencia a la captura del momento. Muniz activa

⁸ Las preguntas según Magariños son: 1) para el legisigno: ¿cuáles son las reglas o normas convencionales que intervienen en su valoración?; 2) para el índice: ¿cuál es el resultado de la combinatoria de esa materia prima que concreta su existencia?; 3) para el rema: ¿De qué sistema disponible de características perceptuales podría extraer el analista (seleccionando y excluyendo) las que considera adecuadas para hacer posible su aparición?

nuestra memoria cultural para despertar el interés sobre los regímenes de verdad que sostiene la imagen. Tres en este caso: el del origen fotográfico, el del símbolo de la crisis y el de semejanza a una imagen pre-existente, pero ninguno de los tres es por sí sólo el de la obra de Muniz. Más bien, como dice Barthes, la condición obtusa de esta obra, plantea interrogantes sobre nuestras ideas de percibir el entorno natural y cultural. Este legisigno indicial remático, pertenece a un sistema que cuestiona la verdad en lo que vemos a partir de un juego de percepción de seguridades culturales y cuestionamientos a lo relativo de esas seguridades. Sea tan sólo al recorrer la obra, acercándonos o alejándonos, a fijar la vista en una perspectiva que revela otra imagen en la imagen misma, y nos sorprende no por la creatividad o virtuosismo del artista, sino porque exhibe nuestra ingenuidad de creer que algo existe fuera de nuestra percepción. El rema, como dice Magariños, muestra las relaciones constitutivas de una estructura, en este caso, de la estructura de la percepción del sentido obtuso.

En los dos ejemplos desarrollados aquí, existe un elemento presente al que debo hacer referencia porque también forma parte de las estrategias cognitivas del analista para revelar los diversos significados de una película o de una fotografía. Me refiero a dos principios: al principio de cooperación interpretativa y al principio de comunicación. Ambos ponen en escena un tipo de interacción intelectual del analista en relación con las obras. Son principios de cooperación en la medida en que en una situación comunicativa particular el analista acepta la obra en su dimensión de posibilidad de interacción cognitiva, de aprendizaje y descubrimiento, de revelación y enriquecimiento cultural. Una fotografía o una película son pretextos comunicativos para el analista pues le han movilizado algún tipo de interés intelectual, por lo tanto, éstas son aceptadas en primer término como reales en su materialidad física, es decir, efectivamente son películas y fotografías cuya definición está validada porque pertenecen a un corpus de productos audiovisuales con determinadas características fácilmente identificables. A su

materialidad, le corresponde cierto tipo de contenido y tratamiento el cual es motivo del análisis al revelar algo que en una lectura primera y superficial no aparece. La obra debe llamar al analista porque tiene una condición para su estudio profundo, aunque la obra en sí misma pueda cuestionarse por la calidad de su hechura o tratamiento político. Asimismo, las fotografías o películas que el analista selecciona para conformar un corpus de estudio, deben ser pertinentes para el marco conceptual, los filtros teóricos y los objetivos de conocimiento que se derivarán del análisis. Este primer contexto constituye el punto de partida del principio de cooperación. El analista está en posibilidad de entrar en comunicación con la obra en la medida en que reconoce en ella su existencia, una cualidad que demanda el análisis y puede ser una actividad intelectual que derive en conocimiento.

Por supuesto, se espera que las fotografías y las películas tengan cierto nivel de inteligibilidad. Por suerte, al ser ambas signos de la segundidad que remiten o cuestionan al objeto representado, la ambigüedad disminuye considerablemente, por ejemplo, comparadas con la poesía. Si bien existe el cine de autoría que se niega a la comunicación superficial e inmediata, es muy difícil hablar de un movimiento fotográfico fundamentado en su imprecisión y vaguedad. Pero para el analista no basta, hemos visto, el nivel de la información en su búsqueda de sentido. La particularidad de la inteligibilidad de estas imágenes consiste en que son susceptibles de actualización en diversos momentos y espacios culturales. Poseen una especie de transversalidad cultural que las hace atractivas en diversas situaciones de comunicación. Son representantes de la modernidad de toda sociedad contemporánea, de ahí que cuando en un país se suspenden las funciones cinematográficas o se prohíbe la libre circulación de fotografías, el hecho se convierta en noticia mundial. No contar con estas imágenes en la cotidianidad es una señal de atraso y autoritarismo. La inteligibilidad es por tanto un sistema de significación básico compartido socialmente.

El analista establece también relaciones cognitivas racionales y emotivas con las películas y las fotografías, en esto he insistido como la razón logopática, es decir, el encuentro con estos objetos culturales nos afecta de algún modo y despiertan nuestro interés por saber algo más. Se trata de un otro convertido en medio y mensaje a la vez, una “cosa” que tiene existencia afectiva para nosotros, y en consecuencia, establecemos un vínculo comunicativo. Por supuesto que no estoy hablando del diálogo como la interacción comunicativa por excelencia, pero tampoco creo que los medios y sus mensajes sean productos inertes y ajenos a nuestros vínculos cognitivos con el otro. Las imágenes no las pienso como ventanas al mundo en este contexto, más bien vehiculizan mediaciones culturales y subjetivas entre un otro objeto y un yo sujeto.

La cooperación interpretativa y la cooperación comunicativa se complementan en el trabajo del análisis para dar cuenta de lo que dicen, nos dicen, [me] dicen, sugieren o seducen, las películas y las fotografías en lo personal y en lo cultural. Revelar los modos del decir de estas expresiones artísticas es el resultado de cooperar con ellas, de complementar sus múltiples significados, de actualizar sus mensajes en otros contextos de enunciación, pero también de cuestionarlas y entrar en tensión.

La cooperación es un acto pragmático por excelencia pues el analista debe dar cuenta de qué hacemos los usuarios de los signos tanto al producirlos como al consumirlos. Nos interesan estos signos visuales porque a partir de su articulación en algún tipo de mensaje, nos ayudan a desplegar todo un universo de creencias, conocimientos compartidos, premisas e inferencias que constituyen un logro, el de la comprensión.

Ubicar la cooperación en la pragmática nos conduce a considerar un principio que da origen al acto comunicativo: la intencionalidad. Los seres humanos hemos creado complejos sistemas de comunicación, el lenguaje el más poderoso sin duda, de tal forma que somos seres en permanente e ininterrumpido proceso de semiosis, es decir, en la medida en que significamos ilimitadamente, respiramos. Las fotografías y las películas,

además del sentido informativo, cultural y autoral, del que dependen para su existencia social e inteligibilidad cognitiva, vehiculizan efectos y afectos esperados y espontáneos. Son obras abiertas a la interpretación, capaces de activar en nosotros con tan solo con un guiño sígnico, campos semánticos, estructuras sintácticas y usos pragmáticos, en suma, movilizan la comprensión porque deseamos conocer gracias a ese susurro que seduce nuestro interés.

A la apertura interpretativa de las imágenes que nos ocupan, le corresponde una actividad de búsqueda por cerrar significados. Una búsqueda fracasada porque las interpretaciones de una obra son tantas como sus actualizaciones a lo largo del tiempo y en diferentes contextos culturales. No obstante, cerrar el significado, salir del análisis, reflexionar sobre la fotografía del periódico matutino, despertar a la somnolencia imaginativa tras dos horas de proyección de un film, forman parte fundamental del ciclo comunicativo entre autor, obra y receptor. A lo largo de este ciclo, se activó una serie de estrategias cognitivas que ayudó al analista a disminuir la ambigüedad de ciertos aspectos obtusos del texto visual. El analista infirió a partir de pistas semánticas la intencionalidad del texto y con estas inferencias conformó una argumentación que dio cuenta de algún aspecto de la imagen. La cooperación para interpretar y la cooperación para comunicar, trabajan con la idea de orientar la intencionalidad del texto hacia la intencionalidad de comprensión del analista. Bordwell (1996), recurre a la psicología para hablar de la interpretación del espectador de cine en un determinado contexto de enunciación, es decir, una situación netamente pragmática. Para este autor, interpretar una película implica dos actividades psicológicas que son interdependientes: percibir y pensar. La percepción abarca tantos los fenómenos físicos de la luz que dan origen a la imagen como la actividad de los sentidos, el cerebro y el pensamiento que permiten comprender la imagen en una determinada situación cultural.

El puente de unión entre percepción y pensamiento es el lenguaje, o más precisamente, una de las formas lingüísticas que adquiere éste para dar cuenta de razonamientos lógicos y explicativos: la inferencia. El espectador infiere a partir de pistas visuales y narrativas el sentido de la imagen, esta inferencia, es a la vez, confrontada por la propia percepción de formas, contrastes, sugerencias de movimiento, colores y objetos reconocibles. El espectador construye inferencias probables, que en el caso de la linealidad narrativa, son corroboradas o no durante el transcurso del relato. La inferencia en términos de Bordwell es una conjetura que guía la cooperación interpretativa. Él le llama hipótesis:

La percepción tiende a ser anticipatoria, estructurando expectativas más o menos probables respecto a lo que hay en el exterior (...). El organismo interroga al entorno en busca de información que después se comprueba respecto a las hipótesis perceptuales. La hipótesis es, en consecuencia, confirmada o rechazada; en este último caso, se genera una nueva hipótesis (Bordwell, 1996: 31).

A diferencia de la percepción directa con el mundo sensible, las fotografías y las películas, como expresiones artísticas, constantemente confrontan, niegan, desplazan o confirman de otro modo al habitual, las inferencias que resultaron de la interpretación. Se trata de una relación de permanente de replanteamiento de significados o de negociación que pretende alcanzar un nivel satisfactorio de legibilidad para el analista sobre aquello que la que la imagen le suscitó.

Bordwell afirma que “al encontramos con el arte, en vez de concentrarnos en los resultados pragmáticos de la percepción volvemos nuestra atención hacia el propio proceso. Lo que es inconsciente en la vida mental diaria se convierte en atención consciente” (Bordwell, 1996: 32). El analista, por tanto, trabaja en un ir y venir entre percepción y pensamiento, entre imagen e inferencia, que le son pertinentes para

construir explicaciones de su propio proceso de significación. En otras palabras, el analista cuando descompone y recompone una obra, no está refiriéndose tanto a la obra misma o al contexto de ésta, sino a un esquema de reconstrucción de percepción y sentido a partir de la manipulación de lo que Bordwell llama factores psicológicos. El analista recurre a sus conocimientos, creencias y experiencias previas, para reconocer la imagen y establecer las primeras hipótesis, no sólo porque le son familiares los sujetos y objetos representados, sino también porque percibe las fotografías y las películas de acuerdo a esquemas culturales que les han dado una caracterización ontológica y pragmática en nuestras vidas, como considerar testimonio histórico una fotografía blanco y negro, o bien, reconstruir cronológicamente la fábula de una película que presenta temporalidades no lineales. Dos factores psicológicos se interrelacionan entonces a partir de lo dicho, los saberes del analista y la percepción cultural, agregaría también obtusa, de la imagen analizada. Este es el modo en que funciona la inferencia.

Una pregunta resulta pertinente en este momento de la reflexión del papel del analista: ¿existen límites para las inferencias, para la argumentación conjetural? No tengo una respuesta definitiva, más bien, considero que se debe dar una respuesta provisional que ponga a debate la idea de los límites de la capacidad humana de inventar e imaginar. El analista ejerce una actividad intelectual conjetural y creativa, de lo contrario puede ser encasillado como una persona que pone a prueba modelos y taxonomías de interpretación, siguiendo la más pura tradición semiológica estructuralista. Prefiero concebir al análisis como una actividad perceptual, cognitiva e inferencial que trabaja el texto fotográfico o fílmico a partir de estrategias pertinentes de acuerdo a la forma artística y el contexto cultural que en su hechura proponen las fotografías y las películas en lo particular como detonantes de la interpretación. En otras palabras, estos mensajes audiovisuales, dan pistas de cómo se pueden analizar de acuerdo a su articulación sígnica y referencia cultural.

A partir de tres publicaciones de Warren Buckland (2006, 2009 y 2014), es posible establecer una primera categorización de esta articulación y su consecuente estrategia interpretativa. Me centro primero en un desarrollo netamente cinematográfico por el autor que he elegido para orientar las siguientes reflexiones. Posteriormente, me refiero a la fotografía en cuanto sus alcances analíticos.

Warren Buckland propone en estos tres libros, un interesante debate sobre el modo en que el analista de películas particulares concibe su trabajo a partir de una triple diversidad de cinematografías, en cuyo eje, se ubica el cine de Hollywood. Lejos de la típica división entre cine de géneros y cine de autoral, Buckland prefiere una terminología para clasificar las películas que proviene de constantes económicas y estilísticas, es decir, de la intención de qué es una película en un proceso social que la convierte en producto para el consumo o en obra de arte.

Esta clasificación que propongo a partir de la lectura de sus libros más de corte analítico que teóricos abstractos, es útil para concebir el trabajo del análisis en tres relaciones fundamentales: del trabajo con la obra, del trabajo de la obra en su contexto, y la obra y su contexto como proponentes de una determinada significación que se estudia el analista.

Para Buckland la cinematografía mundial, cuyo referente es el cine de Hollywood, existen tres grandes tendencias de composición de la forma cinematográfica según el modo de producción en el que se ubiquen. Modos que no guardan una relación cronológica entre ellos y más bien tienen presencia simultánea a lo largo de la historia del cine.

Estas tres tendencias se pueden resumir en las siguientes cinematografías que comprende películas:

1. Empacadas y listas para repartir⁹ (Buckland, 2006).

⁹ "Packing-and-deal-making".

2. Enigmáticas, autistas, difíciles, laberínticas o “puzzles” (Buckland, 2009).
3. Enigmáticas y empacadas, a la vez (Buckland, 2014).

Las tres clasificaciones contemplan tipos ideales de directores, películas y espectadores, - yo agregaría, también analistas -, quienes construyen y reconocen la intención de sentido de un film porque se ejerce cierto trabajo e intención con la materia prima audiovisual, llamada también forma cinematográfica, junto con una poética que se expresa en dos grandes tendencias estilísticas: las provenientes del autor y las que son impuestas por rituales, lógicas y hábitos de creación industrial. El estilo no es sólo el resultado del genio creador de un director excepcional, también está determinado por condicionantes tecnológicas, culturales y económicas; el respeto a estas determinantes, no siempre deriva en un trabajo estandarizado y banal, es decir, en un cine excesivamente obvio, como describió Bordwell (20¿?) a las películas hollywoodenses, también la expresión creativa tiene cabida.

El análisis implica conocer, extraer, describir y referenciar la forma cinematográfica en relación con la poética del director a partir de pistas reconocibles en cuanto sensibilidad y tratamiento de la forma. El saber hacer del cineasta es en sí su poética, conformada por un estilo autoral o industrial y sus competencias artísticas sobre el arte cinematográfico. Es posible reconocer la habilidad del director que se traduce en el tratamiento audiovisual que se muestra en un film en particular y, por lo tanto, el analista puede identificar. Esta habilidad consiste en conocer el proceso de visualización de la relación espacio – tiempo de la película tanto en la puesta en escena como en el montaje, así como su tratamiento secuencial y/o simultáneo en pantalla. Se trata, en suma, de un trabajo de reconocimiento y reconstrucción de los modos de representación espacio – tiempo según el tratamiento expresivo propio de la sensibilidad del director: “cada técnica fílmica, necesita ser evaluada de acuerdo a cómo ha sido usada para representar cierto contenido, y cómo

funciona (o no funciona) en relación con la puesta en escena o las estrategias narrativas en una secuencia o escena particulares” (Buckland, 2006: 51).

El análisis de una película contempla, en lo sentido de lo expresado, el estudio de la habilidad del director para conocer la forma cinematográfica, moldeada según rutinas autorales o industriales en la construcción de un mensaje con cierto sello estilístico. Esto permite al analista reconstruir el proceso de creación de una película según las intencionalidades explícitas e implícitas de un film. Y es precisamente, el énfasis entre la organicidad de sentido de una película y su ambigüedad de significados lo que está debatiendo la triple clasificación mencionada líneas arriba.

En razón de lo anterior, las películas “empacadas y listas para repartir” acentúan en su intención y hechura el proceso económico que siguen los “blockbusters” hollywoodenses, cuya finalidad es preservar la unidad orgánica, el sentido obvio, en cada secuencia que componen un film, porque el modo de producción, esto es, la película en su función de mercancía altamente rentable, demanda una rápida y eficiente recuperación de la inversión y una considerable plusvalía: “Un ‘blockbuster’ puede ser definido en términos de dos variables: las altas sumas involucradas en su producción y promoción mercadotécnica, así como por la cantidad de ingresos recibidos” (Buckland, 2006: 17).

El análisis de estas películas fáciles, obvias, comerciales y condescendiente, ¿es igualmente simple? No, no lo es. El proceso de análisis requiere de algo más que “buen gusto” para conocer los significados formales y culturales de una película. Todo análisis implica un ejercicio intelectual complejo en el que se relacionan conocimientos especializados y conjeturas innovadoras. El análisis de las películas empacadas y listas para repartir constantemente tensiona la estandarización genérica y de contenido que sobresale en la superficie con una serie de detalles formales y narrativos que escapan a la obviedad.

Tampoco se puede hablar de una “industria del análisis”, como sí se puede hablar de una industria cinematográfica que tiende a la homogeneización de sus productos, o bien, de una industria de la interpretación, como llamó David Bordwell (19¿?) a la crítica cinematográfica que sigue esquemas de significación para construir un juicio plausible, genérico y ambiguo sobre el valor de una película.

El analista valida su argumentación siempre considerando el texto cinematográfico como evidencia que corrobora y se discute. Sin embargo, este tipo de películas resultan un reto de análisis más en lo que se dice que en el modo en el que se dice. Las temáticas suelen ser el motivo del análisis porque “el aparato cinematográfico” en términos de Jean Baudry (1974), funciona para reproducir una realidad que se muestra, gracias al tratamiento de la imagen y del montaje, como naturalizada. La enunciación, el aquí y el ahora de la película, se desplaza y queda en segundo plano para que se acentúe el efecto de realidad y con ello evitar el cuestionamiento de que una película es también un modo de reproducir una ideología. En este tipo de películas, por lo tanto, el estudio de la forma no suele ser pertinente al menos que se tenga la intención de corroborar cómo el modo de producción determina la construcción ideológica de un film o de un corpus que reproducen ciertas regularidades.

El análisis de las películas “simples” demanda identificar la estandarización formal en el contexto de diversas temáticas narrativas. Es útil para clasificar géneros y tratamientos históricos de la imagen y el sonido al dar cuenta de su proceso histórico de homogeneización con la finalidad de crear productos legibles para la mayoría de las personas. La pregunta central, se puede plantear con una oración común: ¿de qué trata una película? Las respuestas especializadas suelen inclinarse por respuestas que en la diversidad de tópicos llegan a un punto mínimo de interpretación: reflejan algún aspecto de la sociedad, incluso si son películas sobre seres sobrenaturales o fenómenos poco comunes. La alegoría aparece como recurso de comprensión y aleccionamiento cultural.

Lo importante de estas películas es mantener la coherencia en la unidad orgánica del relato para que las inferencias del espectador no fracasen y con ello se complique la búsqueda de sentido. El análisis sistemático, es decir, aquél compuesto por una serie de estrategias de descomposición y recomposición formal y de contenido, es el pertinente para las películas empacadas porque permite ordenar y jerarquizar una materia de expresión estandarizada. El recurso cognitivo más común consiste en identificar elementos y explicar cómo interaccionan con otros en cuanto cantidad y pertinencia de la información a favor de una película que “refleja la realidad”. Estas películas deben ser redundantes en la cantidad porque evitan los cabos sueltos, si un espectador no comprende algún aspecto de la trama, se debe reiterar de tal modo que no exista al final, ninguna ambigüedad y con ello algún sentimiento de fracaso. La pertinencia es la cualidad de útil que tiene la información para facilitar la comprensión justo en el momento en que lo necesita la película. Si bien existen pistas redundantes en el cine empacado, la pertinencia cobra especial relevancia porque la forma y el contenido cinematográfico están al servicio de una pretensión de universalidad cultural.

Las películas enigmáticas, puzzles films en la noción de Buckland (2009), no responden a los hechos externos, a la realidad sensible, ni a la representación ideológica dominante. Son, siguiendo a Hugo Münsterberg (1916), películas que funcionan con las características internas de la mente en cuanto a la relación espacio, tiempo y causalidad. La linealidad temporal y la unicidad del espacio físico, junto con la noción de que todo efecto tiene una causa, se relativizan en un cine “autista”, complicado, que expande el entendimiento de los fenómenos naturales y de la sociedad en sí, al mostrar otras relaciones netamente cognitivas. En las películas enigmáticas, los recursos visuales y narrativos se amplían para mostrar la no linealidad en la presentación de las acciones, los tiempos circulares, la fragmentación del suceso espacio – temporal, así como vacíos,

decepciones y estructuras narrativas laberínticas y ambiguas, abiertas a las coincidencias y a la sinrazón (Buckland, 2009: 5-6).

Estas películas son herederas de las políticas de múltiples cines de autor, provenientes de Europa, América Latina, Asia y del cine independiente norteamericano. En ellas se desplaza la unidad orgánica que da cuenta de un mundo representado, por una suerte de ambigüedad del universo fílmico autosuficiente, autorreferencial y que problematiza los modos de representación y las temáticas de las cuales se inspira. Más que entretejer, afirma Buckland, enredan tramas, y yo agregaría, también la forma fílmica que deja de considerarse sobre valores cantidad y pertinencia, para concebirse a partir de la duda, la confusión y el caos.

Estas películas no son ilegibles. Siempre proponen pistas para su interpretación, pero si demandan un tipo de análisis diferente al sistemático. Buckland propone llamarlo conectivo y se caracteriza por describir:

las relaciones entre objetos y conceptos en situaciones particulares, con el objetivo de descifrar la estructura general de sentido. Dicho análisis no es jerárquico, se mueve horizontalmente, rechaza el modelo de superficie y profundidad (análisis sistemático del tipo de Raymond Bellour, 2000), reemplazándolo por el de conexiones múltiples en la superficie.

Las películas difíciles o puzzle no se reducen a la explicación de caminos bifurcados —como afirma David Bordwell (1996)—, pues trabajan con estructuras laberínticas y abiertas, y operan en dos niveles: el de la narrativa y el formal manierista (Castellanos, 2012: 28).

Para el estudio de una narrativa laberíntica, cuyo modelo es la memoria, la fantasía y la proyección del pensamiento humano, resulta útil recurrir a la productiva división de los formalistas rusos (19¿?) entre trama, o *syuzhet*, y fábula. Mientras la trama presenta un modo de organización formal del contenido propuesto por el cineasta, sin relación

cronológica o causal aparente y obvia, la fábula es realmente una reconstrucción temporal que hace una persona sobre aquello que vio al reorganizarlo según algún principio de legibilidad y que ayuda a comprender al menos las secuencias que conforman una película en una nueva organicidad que no es la del director.

La trama compuesta por el autor junto con la fábula reorganizada por el espectador, constituyen la primera estrategia analítica para las películas enigmáticas. La legibilidad de las películas enigmáticas no se logra ajustándolas a un sistema orgánico de sentido, sino gracias a la asociación de conexiones múltiples de lo que la película transporta en cuanto imágenes, sonido y relato.

Asociar lleva consigo una actividad cognitiva de relación conceptual de ideas y hechos que se derivan de la película. Se trata de establecer correspondencias abductivas verificables en el texto fílmico. Al no tener el referente de la estandarización, el analista valida su interpretación con argumentos que explican de modo particular y no genérico. No relativiza sus hallazgos de conocimiento, más bien, los pone a debate.

El nivel de lo formal manierista se refiere a la libertad con la que el cineasta moldea la materia de expresión cinematográfica con el espacio que se traduce en la puesta en escena y la puesta en cuadro, es decir, la relación entre los elementos visuales de una imagen en movimiento con la actividad de la cámara para reforzar o contradecir los significados de objetos y personas. El otro componente de la materia de expresión cinematográfica trabaja con el tiempo mediante un procedimiento cognitivo de relación sintáctica y semántica que se da entre temporalidades yuxtapuestas en el montaje.

La principal característica del tratamiento manierista consiste en construir sentidos intrincados entre contenido y forma, sea porque representan símbolos enigmáticos, signos desplazados de sus contextos de enunciación original o porque se problematiza la intención de comunicar algo a alguien al emplear recursos audiovisuales y narrativos ambiguos y sin referentes identificables.

El analista frente a las películas difíciles o puzzles debe aprender a convivir con el fracaso comunicativo. En su lugar, propone un análisis asociativo de tipo metafórico y alegórico. El sentido narrativo y formal de estas películas tampoco está en la intención de un autor con un particularísimo punto de vista sobre el arte cinematográfico. No es nada productivo para el análisis de las películas corroborar la sinrazón o el simbolismo esotérico de un director. Más bien, el analista sólo puede superar la frustración que causa la búsqueda de un sentido incompleto, gracias a las asociaciones narrativas y formales que aparecen en el film en relación con una serie de referentes laberínticos y enigmáticos que se revelan en su complejidad tan sólo en parte, pero que son suficientes para explicar los efectos de sentido que la película suscita. El analista debe dar cuenta, más del contenido y la forma por sí misma, del modo, del cómo, el particular manierismo del director acomoda en pantalla la materia de expresión cinematográfica. Las vanguardias históricas (finales del siglo XX hasta principios de la década de los veinte: Albera, 2005), son ejemplo pertinente para demostrar el modo en que las películas enigmáticas, si bien rompe con todo patrón de sentido obvio, pueden partir de una serie de principios que buscan intencionalmente el fracaso comunicativo y la exigencia de lecturas críticas, de forzar el pensamiento asociativo del espectador en esa búsqueda del sentido fracasado.

Gabriele Buffet afirma en un texto que publica en 1917 (Albera, 2005: 85), una idea tan precisa sobre la vanguardia artística en el cine, aún en relación con la pintura, que nos hace pensar tanto en el proceso caprichoso de la creación artística como en el enigma de proponer una lectura generalizable y consensuada: “la blanca inquietud de nuestra tela”. El nerviosismo, la expectativa y la disposición por significar a partir de imágenes y sonidos que emanan de la pantalla, resumen la inquietud de verse frente a frente con la blancura de una pantalla, o un lienzo, que puede transportar lo que sea una vez que el desfile de luces y sombras se reflejen en esa superficie: “la pantalla desprovista de proyecciones, iluminada solamente por la luz del proyector (...) la blanca inquietud de nuestra tela, si

bien apela a la provocación del público (...), no por ello deja de ser menos receptivo ante todo a su valor poético objetivo (...)" (Albera, 2005: 87-88). Los cineastas enigmáticos son una especie de poetas de la narrativa y la forma, que demandan en un nivel de interlocución erudita a un analista convertido en filósofo que busca y sabe cómo encontrar los significados profundos de una superficie inquietante, una blancura de nada que reta al intelecto en su búsqueda de comprensión.

Las películas enigmáticas tienen la importante función de la renovación del arte cinematográfico al romper perezas formales, como la del cine clásico, al ir en contra de las estructuras narrativas fáciles y obvias, como las de las películas empacadas y, el de sacar de su zona de confort al espectador, al provocarle experiencias cognitivamente desagradables y frustrantes. Asimismo, produce una analista que aprende a asociar significados aleatorios, fragmentados y heterogéneos.

Las películas que son al mismo tiempo enigmáticas y empacadas se caracterizan porque tensionan la unidad orgánica de una película mediante el empleo formal y narrativo de una serie de "excesos" autorales. Son películas que trabajan en los márgenes de un centro de gravedad conservador. Ejemplo histórico es la idea extendida en los estudios del cine sobre el papel del autor en el cine hollywoodense. Mientras que al cine empacado le corresponde un modo de producción industrial y un principio de máxima legibilidad en cuanto a forma y contenido cinematográfico, el cine enigmático rescata el valor de independencia creativa del autor para hacer películas a partir del principio de máxima confusión formal y narrativa. Históricamente estos regímenes, el cine clásico versus en cine de autor, se han presentado en corpus separados de películas según criterios de clasificación por director, nacionalidad o tratamiento formal. Por ejemplo, el cine europeo respecto al cine Hollywoodense.

Gilles Deleuze (1983 y 1986) explicó de modo profundo y magistral cómo funcionan los signos en dos grandes sistemas audiovisuales cinematográficos que se constituyeron

durante el siglo XX, gracias a la evolución de los usos artísticos y sociales del cine, el momento de coyuntura política e histórica, y la innovación tecnológica incorporada en lo que él pensó como el proceso de emancipación de la cámara. La imagen moviente, la de la gran forma narrativa, es opuesta a la imagen tiempo que trabaja con signos visuales y sonoros independientes de su función en el relato:

Se puede afirmar que el cine clásico, narrativo y sensorio-motor, produjo un pensamiento unívoco, mientras que la ruptura del cine moderno, de situaciones ópticas y sonoras puras, rompió con el vínculo tradicional, casi utópico, del hombre con su entorno. Mientras el cine clásico nos propuso una ilusión de mundo verdadero, el moderno nos lo reveló sólo como creencia que no remite a una adecuación mimética o analógica entre cine y mundo, sino a la presencia en pantalla del tiempo mismo (Castellanos, 2012: 195)

Buckland (2014) retoma el debate sobre el papel de la innovación tecnológica en la influencia de las películas enigmáticas y empacada a la vez, propias de una tendencia hollywoodense con influencias diversas provenientes de ámbitos antes irreconciliables, pero que con llegada del cine digital se interrelacionan para dar lugar a otro tipo de cinematografía, es decir, el cine ha logrado expandirse con la tecnología digital, pero lo digital ha hecho que el cine relacione su materia de expresión signaléctica, para usar la noción de Deleuze (198?), en otro régimen audiovisual que apenas inicia. La pregunta pertinente es ahora, ¿qué cambios ha producido la era digital en el cine? Manovich (2013) habla de cómo la cultura del software está cambiando los referentes sobre los cuales se construye la imagen cinematográfica y el modo en que la lógica de programación y funcionamiento de las interfaces tanto en su presentación en pantalla como en su fundamento informático, afecta las narrativas y las imágenes que el cine muestra en la actualidad digital.

Stewart precisa esta idea en los siguientes términos: “en la ilusión continua que propicia la pantalla, ¿cómo pueden los efectos cinematográficos aludir a sus propios medios de visibilidad - a las tecnologías que generan o imprimen - y luego proyectan en sus imágenes? (Stewart, 2007: 1) Y es que las imágenes enigmáticas y empacadas a la vez, debido a su origen contradictorio, son autorreferenciales. Esto obliga al espectador, y al analista con mayor razón, a preguntarse acerca de los mecanismos que las constituyen en lo formal, en lo narrativo y en lo social, en el contexto de procesos culturales propiciados por lo digital:

Dos paradigmas de la representación conviven en la cinematografía virtual: el de la potencia de la imaginación y el del registro fiel de la realidad. Fantasía y realidad conforman, a su vez, un doble desafío, al mostrar en pantalla la imaginería de la humanidad mediante la fidelidad de la reproducción cinematográfica. Se trata de una realidad reensamblada que por sí solo el cine nunca hubiera logrado y que la computadora posibilitó en la medida en que los lenguajes de programación trabajan para imitar el mundo natural y cultural que nos rodea. Las imágenes híbridas no son una curiosidad tecnológica propia de los efectos especiales, más bien son una práctica cada vez más extendida que concierne a la cultura audiovisual contemporánea y a los usos culturales de los nuevos medios (Castellanos, 2012: 203).

Buckland (2014) reconoce las influencias que ayudan a entender cómo Hollywood produce películas cuya legibilidad no es obvia, pero que tampoco atentan a la comprensión de la trama y de la fabula. Digamos, complican su lectura, pero no la frustran. Estas películas a la vez laberínticas y predecibles son un tercer tipo de régimen que, siguiendo a Deleuze, podría nombrar como imagen contradicción, cuyos rasgos provienen, en mi opinión, de tres campos:

1. El de narrativas modulares, laberínticas y enredadas, pero fusionadas con lógicas del relato que se muestran obvias y predecibles.
2. De las estructuras de los nuevos medios digitales como la lógica de la base de datos (recuperar y usar), de las realidades virtuales (mundos paralelos de existencia física imposible) y temporalidades no lineales (la construcción del montaje en pantalla a partir de espacios y tiempos en simultaneidad).
3. De la cultura digital contemporánea que aprovecha el potencial del hipertexto, es decir, la condición modular de objetos de programación beneficia a la interrelación entre texto, imagen y sonido en múltiples pantallas que se influencia unas a otras; en este sentido, el cine ha sumado a sus influencias tradicionales de la pintura, el teatro, la ópera y la literatura, las lógicas de producción cultural de los videojuegos, el diseño del software de posproducción, así como los principios de animación, desplazando la base fotográfica del registro y con ello los supuestos de un cine como una ventana abierta al mundo, un cine que representa.

La influencia de la innovación tecnológica en un medio como el cine, es decir, una tecnología en sí misma, históricamente ha producido cambios importantes que han inaugurado tendencias más allá de las coyunturas artísticas e industriales. La tecnología ha sido un componente protagónico que ha afectado los aspectos formales y narrativos. La cinematografía digital es contradictoria, multirreferencial e intertextual y produce películas cuyo organicidad constantemente está en riesgo pero siempre, al final, conservan la posibilidad de comunicarse con un espectador sin territorio fijo: “La codificación numérica y la manipulación algorítmica hacen que los medios digitales sean maleables, variables, escalables, contingentes y serendipíticos, en lugar de fijos y permanentes, lo que permite una mayor combinación y fragmentación” (Buckland, 2013: 3).

El análisis de las películas enigmáticas y empacadas a la vez, considero que debe trabajar con los signos de la irrupción formal o narrativa, en el modo en que los detalles autorales, los excesos, rompen con la organicidad de la película. Los signos de la irrupción son un recurso heurístico excelente para ubicar a un film en el contexto de las lógicas digitales fragmentadas y multirreferenciales. Permiten referirse a lo cinematográfico, a sus propios medios de visibilidad según Stewart, y a lo extracinematográfico, traducido en una cultura que permanentemente cuestiona los saberes supuestos y los poderes impuestos en la construcción de un ser humano que aún conserva cierto grado de credibilidad en la imagen.

Los signos de la irrupción evidencian la estructura orgánica de una película al subvertirla y al transformar lo obvio en enigma de significación. Desde el punto de vista del director, son signos de creatividad formal mediante los cuales demuestran el dominio de su virtuosismo cinematográfico, de ahí que sean considerados autores. Desde el punto de vista del analista, y del espectador, son signos que evidencian la intención de la película de mostrarse como lo que es, es decir, una película acerca de algo, que construye su referente cinematográfico al exhibir otros referentes físicos o de la imaginación. Se trata de pensar en signos muy poderosos para relativizar nuestras creencias y conocimientos del mundo. Un pretexto también para plantearnos respuestas diferentes a la pregunta originalmente ontológica: ¿qué es el cine?

He obviado en la explicación de estos tres tipos de películas que ha caracterizado a partir de algunas ideas de Buckland acerca del cine y su posible análisis de síntesis o asociativo, con la idea también de destacar las particularidades del proceso analítico del cine y sus diferencias con el de la imagen fotográfica.

Para el análisis de las fotografías no es pertinente la clasificación aquí expuestas. La fotografía puede ser rastreada por sus propios regímenes de producción y circulación –

exhibición, por lo que el análisis también adquiere sus particularidades formales, narrativas y culturales.

En el centro del debate de la imagen fotográfica sigue estando presente, sin importar su uso social, régimen visual o tendencia artística, el poder de signo indicial dado por su origen óptico de huella del mundo, la cual se conserva gracias a alguna tecnología química o algorítmica como testimonio de existencia.

Del daguerrotipo a la red social “Instagram” por más diferencias que existan, la fotografía es evidencia de experiencia de “haber estado-existido” en un momento y espacio determinado. Si bien su condición indicial es la que permite distinguir la especificidad ontológica de la fotografía, es insuficiente como variable para saber cómo se ha diversificado en su tratamiento formal según contextos sociales diferentes.

La fotografía es también un medio de expresión social, una escritura de luz democrática para apropiarse del mundo visible al cual se tiene acceso de modo directo, ya sea si se es fotógrafo, o se puede acceder por mediación cultural a otras visibilidades si se es lector o consumidor de este tipo de imágenes.

Además de la condición indicial de su origen ontológico al momento de la toma, la fotografía es una práctica de autoría personal, amateur o profesional, que moviliza la razón logopática, por lo que a la par de su análisis cultural, *studium* para Barthes (19¿?), se debe dar cuenta de sus afectos y efectos intersubjetivos, *punctum* para este mismo pensador francés.

Ontología indicial, *studium* cultural y *punctum* subjetivo, son tres variables que dan origen a “tipos” ideales de fotografías que conviene describir ahora para conocer cómo el analista trabaja con las particularidades de estas materias de expresión de la memoria, el signo visual y la realidad capturada. Es importante aclarar que estas categorías son pertinentes para la fotografía analógica, y que yo prefiero ubicar en un sistema cultural de imágenes que está conformado por fotografías de indexicalidad no manipulada. A la vez,

la fotografía digital, también conocida como posfotografía, conforma el otro sistema de fotografías de indexicalidad manipulada. Si bien existen casi 150 años entre uno y otro, en la actualidad ambos sistemas se relacionan por una serie de continuidades y rupturas que nos hacen repensar el papel ontológico y epistemológico de la imagen fija.

A diferencia del cine en el que las vanguardias históricas de los años veinte y las propiamente cinematográficas de la segunda mitad del siglo pasado, dan origen a las películas enigmáticas, de una autoría renovadora de la forma y la narrativa de este medio, en la fotografía los movimientos en contra de la indexicalidad quedaron como hechos sin mayor trascendencia. El estatus de la fotografía en relación a su objeto físico, sólo ha sido cuestionado por el uso masivo de lo digital que es donde se ha rescatado los esfuerzos históricos por manipular el resultado final de una fotografía y su relación, por ejemplo, con la pintura (el puntillismo, 18¿?), el collage (el fotomontaje, 18¿?), la secuencia narrativa (el reportaje gráfico, 18¿?), así como con el deterioro de la luz sobre los materiales fotosensibles de las superficies fotográficas (oscurecimiento, blanqueo, pérdida de color). En suma, no identifico un tercer sistema, como si existe en el cine, de fotografías que puedan conformar un corpus por su autoría o manipulación de algún elemento del proceso de creación y lectura de una imagen.

Las fotografías de indexicalidad no manipulada priorizan el momento de la toma y los atributos de composición y captura definen su valor. La relación entre imagen y objeto, en términos semióticos según Peirce (19¿?), adquiere una particularidad que otros signos indiciales no poseen, como las improntas del caballo sobre la nieve o el humo que produce el fuego. Henri Cartier-Bresson (19¿?) lo definió como el “instante decisivo”. Sin importar si se trata de un retrato, de una imagen de guerra o del registro de la cotidianidad en una ciudad, este tipo de fotografías pre-digitales convierte al hecho fotográfico efímero en un fragmento de historia visual que se conserva como documento de una existencia momificada.

El índice fotográfico conserva rasgos de existencia del objeto físico que le da origen y sentido. Esta relación entre imagen y realidad física capturada por la acción de la luz en alguna superficie fotosensible, remite a dos de los posibles modos del recuerdo: la memoria histórica y la nostalgia. La fotografía indexical cambia el estatus del objeto de existencia física a existencia momificada. Es el caso de la fotografía de prensa que intenta documentar el proceso de transformación lento y cotidiano de los asuntos y personas que se consideran de interés público para conservarlos como memoria histórica, es decir, un hecho de existencia convertido, por la acción fotográfica, en testimonio. Algo similar ocurre en el ámbito personal e íntimo del papel que jugó durante muchos años el álbum familiar. Esta colección de imágenes con algún tipo de organización cronológica, representó durante varias décadas la línea de tiempo en la vida de una persona, pero en forma de una nostalgia que conoce el poder evocativo de una imagen que es presencia perenne de un objeto ausente.

Las fotografías provenientes del “instante decisivo”, en el nivel de objeto semiótico, trabajan con una cualidad y un procedimiento. La cualidad es la de ser evidencia de existencia de lo efímero capturado en un momento justo y significativo tanto para quien hizo la toma como para quien se beneficiará con la lectura de esa imagen. El procedimiento es momificar el “instante decisivo” gracias a la acción fotomecánica de un dispositivo mediático, conocido sencillamente como cámara. La relación entre cualidad y procedimiento da lugar al valor artístico y cultural de la fotografía. También nos ayuda a desglosar una serie de categorías analíticas en la relación entre objeto fotografiado y cámara.

Las categorías de la cualidad engloban las relaciones entre objeto fotografiado, imagen y usos que activan mecanismos culturales referentes a la memoria y a la nostalgia. ¿Qué merece ser fotografiado? La imagen que resulte como respuesta a esta pregunta dependerá del uso social que puede ir desde el registro de un instante personal cuasi

banal hasta el instante que se puede convertir en memoria histórica de la humanidad. De la instantánea a los géneros profesionales de la fotografía, del retrato espontáneo de un niño a la cuidadosa imagen publicitaria, o de la mediación fotográfica del viajero como recuerdo de su estancia temporal en una región no habitual al cuidadoso trabajo de planeación y edición secuencial de un ensayo fotográfico, la cualidad del objeto fotografiado cambia de realidad visible a símbolo que produce el interés cultural por una fotografía. En el plano del studium, como afirmó Roland Barthes (1967), es donde nos interesamos culturalmente por el contenido de una imagen. Un interés que puede impactarnos de modo profundo, o bien, pasar por una atención coyuntural. Estos usos culturales son realmente testimonios del ámbito público sobre el devenir de la humanidad, o bien, testimonios del ámbito privado de la historia personal. En ambos casos, se interrumpe, por el acto fotográfico, el flujo temporal y causal de nuestra realidad sensible. Estas imágenes son resultado de una cultura que presenta y representa sus objetos fotografiados para ser recordados. Los recursos simbólicos se dan en función de algún aspecto que prolongue la experiencia del instante decisivo en forma de añoranza, remembranza y evocación de un tiempo y espacio ausentes. Son símbolos de la temporalidad perdida del objeto, pero conservada en forma de imagen instantánea. Como ejemplo de la vigencia de la fotografía de indexicalidad no manipulada, está la imagen que ganó el primer lugar al Word Press Photo 2016 y nos da pistas para comprender el valor simbólico que la fotografía tiene de evidencia de existencia.

Capítulo tres. La imagen intercultural

Cine intercultural.

Lectura intersticial.

Dislocación cultural y asimilación crítica de tensiones y contensiones.

Intersticios cinematográficos, negociación de significados y reubicación política del sujeto.

Películas que dislocan al sujeto negociante en presencia del otro.

Documentar juntos.

El cine intercultural existe en un espacio que media entre la cultura que lo produce y otras que pretenden su desambiguación y, tal vez, su comprensión. Comprender en un espacio intersticial, significa acompañar, no entender. La comprensión es un proceso de acompañamiento de encuentros y malentendidos, de conflicto social y político, del que resulta el enriquecimiento de las miradas y de las lecturas de lo que es uno frente al otro.

A lo largo de este libro he insistido sobre la importancia de clarificar para el estudio del cine qué es lo que entendemos por éste, sea a partir de una postura ontológica o epistemológica, e incluso, instrumental. Es importante que el estudioso del cine siempre esté consciente de los significados que el fenómeno cinematográfico puede transportar, pues de este modo, se construyen marcos explicativos que dan respuesta a las preguntas de qué es el cine, qué tipo de conocimiento moviliza y por qué lo hace en determinados contextos culturales.

La biodiversidad encuentra su correlato social en la interculturalidad como característica fundamental de nuestra contemporaneidad, es por ello que en este capítulo me interesa saber cómo funciona el cine en una sociedad cada vez más reconocida en los ámbitos públicos en su diversidad cultural, sobre todo, porque el

cine es un vehículo de representación de un mundo diverso a través de su dispositivo tecnológico, artístico y cultural.

El cine intercultural no es un género ni un tipo histórico de películas, es un cine intersticial que produce lecturas en las que el conflicto ideológico y cultural se evidencia para dar lugar a un proceso de comprensión en permanente tensión. Lejos de representar o reproducir identidades designadas, el cine intercultural ayuda a la construcción de realidades diversas que superan con mucho las ideas preconcebidas que se tienen sobre raza, clase social, género, migración, preferencia sexual, postura ideológica y otras diferencias que distinguen a las personas en la actualidad.

No trato de oponer una cultura hegemónica frente a las minoritarias o subalternas, más bien y siguiendo a Lotman (19??), concibo al espacio de la cultura como la semiosfera donde se dan procesos de significación ilimitados en los que se traduce de un espacio semiótico a otros alosemióticos. Lo común y lo diferente se traducen para que resulte un tercer significado no libre de conflictos de sentido y de postura política.

Insisto, no existen temas ni películas interculturales. Más bien de lo que podemos hablar es de lecturas fronterizas, negociadas y conflictivas que obligan a pensar en ese “otro” de manera diferente hasta antes de este proceso dialógico que existe entre film y su espectador.

Encuentro que las lecturas intersticiales requieren de categorías intersemióticas que:

- Evidencien un conflicto social de un “otro” apenas reconocible. Se trata de una dislocación cultural que se exhibe pero no se comprende.

- Reconstruyan campos semánticos a partir de las diferencias que se muestran en el tratamiento temático y formal de las películas, pues la lectura intersticial se aleja de la síntesis para acercarse a la asimilación crítica de tensiones y contensiones culturales;
- Dé cuenta de los intersticios como aquellas construcciones espacio – temporales que aparecen en la película en las que el espectador negocia experiencias intersubjetivas;
- Entienda que la negociación no implica ceder, sino concebir la articulación de elementos antagónicos que pueden mantenerse independientes o hibridizarse y deriva en un aprendizaje y reubicación del espectador como sujeto político gracias a una lectura que propicia la aparición del disenso y la alteridad.

En suma, se trata de aprovechar la lección de los entrecruzamientos interdisciplinarios y cinematográficos que cada día pretenden estudiar, representar u opinar sobre un mundo diverso en lo cultural, y conflictivo en lo político.

El cine intercultural propicia lecturas críticas en negociación, de ahí que se trabaje con las tensiones políticas y sociales que sus contenidos transportan. Asimilar de modo crítico una película intercultural significa, en términos lingüísticos, considerar la enunciación por encima del enunciado, es decir, dar cuenta del aquí y ahora de un proceso comunicativo que es sacado de su contexto original para ubicarse en otro que angustia y lo obliga a comprender los “fuera de lugar”. En estos espacios dislocado el sujeto se halla en una frontera que lo obliga a presentarse.

Por otro lado, una película es un “acontecimiento”, se hace “realidad” de modo sorpresivo ante el espectador. Una sorpresa que no se caracteriza por ser inesperada, sino porque descentra ciertas ideas del espectador acerca de lo que supone y sabe, a la vez, que no termina por ubicarse en ese nuevo acontecimiento según los conocimientos que tenía hasta antes de la dislocación.

Los campos semánticos, es decir, las relaciones de significación dadas por sinonimia, antonimia, así como por referentes denotativos o construcciones retóricas, también se dislocan y aparece el “síntoma del acontecimiento”: lo innombrable. ¿Cómo llamar a lo que no se conoce? He ahí el valor heurístico del cine intercultural, pues al intentar nombrar, el espectador inicia un proceso de comprensión, de acompañamiento de generación de sentido, para asimilar con distancia crítica tanto el acontecimiento como el modo en que sus ideas, valores y prejuicios se dislocaron.

El cine intercultural trabaja con el acontecimiento, el cual lo convierte en experiencia vicaria, sustitutiva para el espectador, de la vida misma en sociedad. Es por ello que se ubica en el intersticio de dos o más regímenes culturales de conocimiento de las formas que se tienen de saber, de representar y autoreconocerse. Bhabha (1993) refiere cómo la ambivalencia del encuentro intercultural deriva en otros espacios liminales e híbridos. De entre los lugares, resultan: “Procesos de hibridación cultural, que desplazan, resignifican y desfiguran las historias y tradiciones estables que los preceden para establecer nuevas formas de autoridad, ilegibles de las epistemologías que han sido dislocadas” (Bhabha, 1993: 13-14).

La hibridación no es suma de componentes, no es fusión, es comprensión política del otro, de su cultura, de sus valores, de sus expresiones y modos de ver el mundo. Se trata ya no de pensar (nos) en las identidades, sino en las diferencias culturales. Esto hace que el sujeto histórico, se desplace a un espacio “entre – medios” (Bhabha, 19??).

La hibridación nos conduce a interrogar el espacio público, la geopolítica, y el tiempo de la historia, del sujeto. El cine intercultural ayuda a construir esos espacios y tiempos “entre – medios”, Bhabha lo dice para la literatura, pero incluyo al cine por ser el relator de narrativas muy difundidas en los últimos cien años de la humanidad: “El estudio de la literatura mundial podría ser el estudio del modo en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la otredad” (Bhabha, 19??: 29).

Las películas, como objetos interculturales concretos en su dimensión enunciativa, objetos del aquí y ahora, proyectan, representan y, al mismo tiempo, construyen, la otredad evidenciada en las diferencias fundamentales entre personas: la piel, el ser social, las expresiones lingüísticas, las preferencias y gustos, los modos de vivir y anhelar; diferencias que por lo regular incomodan para obligarnos a resignificar desde una frontera, un espacio periférico, en el que de repente los contenidos y tratamientos de las películas, nos ubican para revelarnos en nuestras discontinuidades y desigualdades. Estos momentos privilegiados de alteridad, los he nombrado intersticios cinematográficos.

El espacio y tiempo de una película no sólo representa una realidad extracinematográfica, también construye un espacio – tiempo propio del cine a

partir del modo en que se organizan los contenidos, gracias al potencial artístico de lo propiamente cinematográfico.

El espacio y el tiempo son las materias primas del cine, y el cineasta, es el sujeto que propicia cierto tratamiento según su virtuosismo en el arte cinematográfico y su postura ideológica – política influenciada de su estar “entre la cultura”. En este sentido, el cine intercultural es un cine político, de intenciones, de dislocamiento y de reforzamiento de los antagonismos, no con la finalidad de confrontar, sino de adquisición de un poder que permite negociar en la desigualdad y en la diferencia. He dado cuenta del arte cinematográfico en su estado más puro, en su grado cero, pero al estudiar el cine intercultural, este arte se revela en su dimensión política y es por ello que demanda otras categorías para su estudio.

Un intersticio cinematográfico en una película intercultural, aunque pueden estar en todos los filmes, es una construcción espacio – temporal que revela una “verdad” para el espectador. Funciona, en términos retóricos, como una mimesis metonímica de la otredad, es decir, se trata de una imagen o un sonido, o una secuencia de imágenes y sonidos, que representan una parte del mundo conocido, e incluso por conocido confortable, con elementos que lo dislocan por estar fuera de lugar: “El cine no es solo ‘signo’; da testimonio de un objeto y transfiere la presencia de ese objeto a sus espectadores” (Marks, 20???: XVII). Pero contrario a lo que afirma Marks, porque ese objeto reconocible y presente para el espectador, es también ‘signo’, es que podemos hablar de su valor antitético entre lo conocido del reconocimiento y el extrañamiento de la dislocación de lo diferente. Justo esta antítesis obliga a la negociación de significados, pues el

desplazamiento de los centros de gravedad, causan disyunciones en las nociones de “verdad” que producen los intersticios cinematográficos.

Estas construcciones espacio – temporal existen en dos planos. El plano de su materialidad cinematográfica que se puede definir como intermodal en sus estilos, por ejemplo, no es igual el estilo de un cineasta latinoamericano a otro asiático, o el estilo del punto de vista de la cámara puede variar según género o preferencia sexual del director o directora de determinada película. Los tratamientos intermodales son artísticos, pero también políticos y personales. Revelan la condición de creador, provocador o artista del cineasta al tratar la materialidad espacio – temporal del cine de determinada manera, sea experimental, sea apegada a algún canon, pero siempre con la finalidad de expresar la emergencia de una “verdad”. El otro plano, complementario e indivisible, es el político que deriva en formas de representación nuevas o resignificadas de la otredad. Ambos planos implican un tipo de negociación del sentido de estos intersticios como iteraciones de la cultura.

He dicho que negociar no es ceder, sino concebir la articulación de elementos antagónicos, de la que debe resultar una pensamiento tercero, tal vez híbrido o más arraigado a la singularidad, y con ello contar con un tipo de consenso o disenso. No se negocian los logros o fracasos, se negocian las experiencias intersubjetivas que nos constituyen como sujetos en otredad.

Negociar implica forzosamente estar frente al otro en una relación de poder que nos “sujeta” a un discurso histórico de adquisición o defensa de un lugar en la esfera pública, en otras palabras, el poder es una manifestación discursiva y social de un individuo que “está” en sociedad.

Se ha difundido la idea que uno de los resultados del ejercicio del poder es la liberación o el sometimiento, esto puede ser cierto en caso de imposiciones y no de negociaciones. Las imposiciones, tras una guerra o demostración de fuerza simbólica o física, no son terreno que nos interese para hablar del cine intercultural. Como manifestación simbólica, este cine entra en el terreno de la comunicación intersubjetiva de generación de significados, por lo que la posición de los negociantes es de articulación, cambios y reubicaciones, de uno frente al otro. Ni se oprime ni se libera con una película, se acompaña al otro que se mueve a la par sin forzosamente hacerlo de modo sincrónico.

La negociación permite que el sujeto, en nuestro caso el sujeto espectador, dé cuenta de su “estar” en el mundo, se revela su conciencia en las diferencias, desigualdades y discontinuidades que aparecen en presencia de la otredad. Esta conciencia nueva, aunque no por ello mejor, genera un extrañamiento en las seguridades culturales y con ello un proceso de aprendizaje. “Un conocimiento sólo puede volverse político mediante un proceso agnóstico: disenso, alteridad y otredad, son las condiciones discursivas para la circulación y reconocimiento de un sujeto politizado y con “verdad” pública” (Bhabha, 19???: 43).

Para conocer el modo en que las nociones expuestas pueden operar el análisis del cine intercultural, afirmo que algunas películas iberoamericanas propician lecturas intersticiales por su tratamiento temático y formal, el cual interesa para proponer una serie de recursos analíticos en el cruzamiento que se da entre los estudios de cine con otros campos de saber:

- de género: *La Patota* (Santiago Mitre, Argentina, 2015);

- de sexualidades diversas: La piel que habito, (Pedro Almodóvar, España, 2011);
- de saberes indígenas: Huicholes, los últimos guardianes del peyote, (Hernán Vilchez México, 2015).

Una experiencia metodológica de trabajo intercultural a partir de la idea de “documentar juntos”.

En el año 2012 inicié un trayecto de investigación a partir de una provocación de mi colega, la Dra. Inés Cornejo Portugal, para trabajar un documental sonoro sobre la migración de mayahablantes yucatecos a Estados Unidos y que posteriormente se convertiría en toda una estrategia integral de comunicación que respondía tanto a intereses de conocimiento como a la posibilidad de aprovechar los recursos de la escritura audiovisual para difundir el trabajo de investigación y propiciar su posible incidencia social.

Este desafío produjo en mí un giro epistemológico pues de pensar la comunicación intercultural como un proceso conflictivo y asimétrico, tuve comprenderla también como una experiencia reflexiva que revela el tipo de interacciones puestos en juego cuando se está en comunicación con otro diferente a uno.

Una noción resume la problematización a la que fui obligado ante la provocación de la Dra. Cornejo: “documentar juntos”. Efectivamente, documentar con nuestros colegas mayahablantes sus experiencias sobre cruzar la frontera, su adaptación “allá lejos”, su convivencia en lejanía con la familia que se quedaba en la región, las situaciones de enfermedad física y bienestar emocional, sus frustraciones y

sus sueños realizados. A la vez, documentar juntos porque aprovechamos el saber antropológico del trabajo de campo de nuestra colega, la Dra. Patricia Fortuny Loret de Mola y su conocimiento profundo sobre el tema de la creencia. Logramos construir un puente interdisciplinario, a veces en pleno conflicto, a veces complementario, entre la comunicación, la sociología y la antropología.

También documentar juntos porque nos beneficiamos del potencial del documental sonoro y audiovisual para trabajar con las palabras e imágenes de nuestros colegas mayahablantes que los revelaron en su propio discurso, apariencia y lugar en el mundo. Estas revelaciones las organizamos en diversas narrativas sonoras y visuales con la intención de exponer las valoraciones que una persona hace de sus vivencias al tomar una decisión de vida que se torna inevitable por diversos motivos y que transforma el entorno social y familiar del migrante.

Al terminar esta investigación otros intereses aparecieron. Uno de ellos temático, otro, por decirlo de alguna manera, metodológico. Respecto al tema, observamos cómo los jóvenes abandonaban, en sus hábitos de consumo mediático, la radio y la televisión. Medios tradicionales desplazados por la presencia de dispositivos tecnológicos que propician otros usos, posibilidades de interacción y de construcción de un sujeto social. A las computadoras y consolas de videojuegos en ámbitos escolares, lúdicos y/o familiares, se sumaba un dispositivo portátil multifuncional prácticamente imprescindible para cualquier persona en nuestra época: el teléfono celular. Un aparato con varias posibilidades de uso y, por tanto, portador de una nueva interacción comunicativa.

En este sentido, con la Dra. Cornejo, construimos una pregunta que dio origen a la primera etapa de una nueva investigación: ¿qué hacen, para qué las usan y que

interacciones propician las tecnologías en jóvenes en edad de estudiar la secundaria y la preparatoria, en poblaciones mayahablantes del Sur de Yucatán (Oxkutzcab, Ticul, Dzan y Santa Elena), en un contexto regional donde existe alta migración a los Estados Unidos?

Por otra parte, el interés metodológico problematizó nuestras seguridades intelectuales en los ámbitos de la comunicación intercultural y sobre la idea llevada a buen puerto de “documentar juntos”. La fuente de este nuevo giro fueron los aportes conceptuales de la Dra. Sarah Corona Berkin, con su propuesta de metodologías horizontales.

En las discusiones con la Dra. Cornejo, a lo largo del trabajo de campo, se volvieron comunes las nociones de conflicto fundador, enunciación horizontal, espacio público compartido y tercer texto polifónico. A la par de la reflexión de los hallazgos que día a día aparecían como significativos mientras estábamos en esta región del Sur de Yucatán, poníamos a prueba algunas ideas sobre metodología horizontal.

Decidimos trabajar con jóvenes mayahablantes en edad de estudiar la secundaria y la preparatoria en un espacio y tiempo que los convoca. No los definimos como estudiantes, sino como jóvenes que la escuela los reúne y propicia la interacción más allá de la intención de aprendizaje formal. Sin embargo, el peso de la institución educativa estuvo presente desde el primer contacto con estos jóvenes en las aulas de sus escuelas. Para ellos, nosotros éramos una extensión del profesorado y para las autoridades algo así como “exóticos” investigadores bienintencionados pero algo despitados al preocuparse por una problemática tan lejana de la Ciudad de México.

Logramos generar el suficiente interés, y creemos confianza, para iniciar, con una inmediatez que me fue sorpresiva, con las entrevistas a los jóvenes y los adultos que los ayudan en su formación: directivos, prefectos y maestros. Las entrevistas colectivas con los estudiantes fluyeron bien en término generales. La Dra. Cornejo dialogaba con grupos de mujeres jóvenes, yo hacía lo propio con los varones. Los encuentros con las autoridades fueron cordiales, pero con cierta distancia o más integración dependiendo de la personalidad de los directivos o los profesores.

Estas vicisitudes propias del trabajo de campo, tuvieron para mí, dos momentos de frustración epistémica. La primera es que no sentí que hubiéramos logrado la confianza suficiente con los jóvenes, pese a su disposición por brindarnos sus respuestas. Sentí un peso enorme, casi asfixiante de la institución educativa, sobre ellos y nosotros. La segunda se dio cuando intentamos propiciar el conflicto fundador con los directivos de las escuelas, en concreto, sobre el ofrecimiento de qué esperarían de nosotros a cambio de ayudarnos en nuestra investigación. La respuesta de uno de ellos exhibió nuestra ingenuidad: “computadoras, es lo que necesitamos”. Ante sus ojos, se entiende que nosotros, los “exóticos”, podíamos conseguir equipamiento computacional para los estudiantes, toda vez que preguntamos acerca del uso de las tecnologías. En retrospectiva, comprendí que no supimos encuadrar adecuadamente el conflicto fundador, simplemente porque nos faltó saber más del “otro en nosotros”. Un saber más profundo sobre el proceso de interacción que estábamos iniciando de modo sorpresivo para ellos, pienso que hubiera abierto posibilidades discursivas horizontales con las autoridades. Ahora entiendo que el conflicto fundador es resultado de la interacción, no de un primer instante.

La frustración fue disminuyendo en la medida en que reflexionamos metacomunicativamente sobre lo ocurrido tanto en el terreno de lo discursivo como en el de la interacción cara a cara. Una segunda pregunta, ahora de carácter metodológico, se hizo pertinente: ¿cómo lograr la suficiente confianza con los jóvenes y los adultos que interactúan con ellos para conocer y comprender el papel de la tecnología en su cotidianidad?

El trazo metodológico, caracterizado por la Dra. Cornejo como interdisciplinario, intermitente y prolongado, permitía ubicarnos en un buen punto de partida. Fue así que decidimos trabajar con el siguiente instrumental para la recopilación de información y construcción de conocimiento: entrevistas colectivas a estudiantes de secundaria y preparatoria; entrevistas a maestros, directivos de las escuelas y prefectos; registro fotográfico; observación etnográfica selectiva no participante, y; diarios tecnológicos.

Este trazo tuvo dos resultados afortunados. En primer término, propició una situación comunicativa de horizontalidad entre los jóvenes mayahablantes; la otra consistió en la elaboración de un tercer texto polifónico e interdisciplinario entre mi colega Cornejo y un servidor, que denominamos la Ruta Puuc. Respecto a la horizontalidad lograda no con los jóvenes, sino entre ellos, resalto que en las entrevistas colectivas existen momentos en que se hablan unos a otros para complementarse, explicarse o contradecirse. Los investigadores desaparecimos por momentos para dar lugar a la interacción simétrica y en tensión entre ellos. Cuando exponga, líneas más adelante, sobre la reflexión metodológica, regresaré a a este tema.

Por ahora, desarrollo con más detalle la otra situación de horizontalidad que hemos nombrado como Ruta Puuc. Tres sentidos tienen para nosotros estas palabras. Define primero la región en la que trabajamos, caracterizada por una orografía de cerros bajos y un estilo arquitectónico de sitios arqueológicos mayas que se pueden visitar en la actualidad pues forman parte de la oferta turística. Como era de esperarse justo el hotel donde nos hospedamos habitualmente en esta presencia intermitente y prolongada se llama Ruta Puuc y se ha convertido en el lugar de nuestros encuentros de apertura y cierre del trabajo de campo. El tercer sentido es metafórico, la Ruta Puuc es un tercer texto polifónico, aclaro que no es al que se refiere la Dra. Corona, una reflexión a dos voces sobre el devenir de la investigación que se enfrenta a la geografía del lugar, a las particularidades de estos jóvenes mayahablantes en edad de estudiar la educación media, a la fuerza autoritaria de la institución educativa y a la búsqueda de saber qué hacen estos jóvenes con las tecnologías que propician interacciones entre amigos, familiares y compañeros de la escuela.

Se trata de un proceso metodológico que podría nombrar como investigación en interacción comunicativa. La Ruta Puuc es para nosotros un diario de campo a dos voces, el lado impar de la libreta de notas que se construye en diálogo interdisciplinario. Una pregunta más se suma: ¿es posible construir una metodología de trabajo con y junto con el otro investigador que activa procesos heurísticos gracias a los cuales aparece aquello que por sí solo un investigador no logra elaborar? El tercer texto, la Ruta Puuc, es lo que nos ha permitido pasar de documentar juntos a construir conocimiento en horizontalidad, a partir de una pregunta simple pero provocadora: ¿qué apareció hoy?

Me gustaría referirme a dos ejemplos de este ir y venir en las discusiones que han tenido consecuencias positivas para la investigación sobre los jóvenes mayahablantes y su relación con las tecnologías. Para la reconstrucción de nuestra experiencia hemos aprovechado también las tecnologías más allá del bolígrafo y el papel. Así como registramos en audio las entrevistas con los jóvenes y las personas que están alrededor de su formación académica, también grabamos y, posteriormente transcribimos, nuestra Ruta Puuc. Las rutas que me ocupan tienen relación con el título de la investigación y con el debate que ha propiciado nuestra intención de trabajar con metodologías horizontales.

Concibo que el título de la investigación sintetiza tanto el tema como el nuevo conocimiento que una investigación genera. Para llegar al título final, es obvio considerarlo así, hay que concluir con la investigación, por lo que para esta ponencia trabajo con un posible título que nos remite a uno de esos momentos de diálogo de conocimiento entre quienes participamos en el trabajo de campo.

El enunciado es el siguiente: “Diario de un tema eterno: la mediación tecnológica en jóvenes del sur de Yucatán”. Las argumentaciones que justifican este enunciado son el resultado de la información que nos brindaron los jóvenes y que propiciaron un productivo diálogo conceptual de presupuestos teóricos y metodológicos.

Vicente: ¿cuál es el tema?

Inés: el tema es ‘Diario de un tema eterno, la mediación tecnológica en jóvenes del sur de Yucatán’ en los municipios en los que estamos trabajando, o sea, es un diario de un tema eterno porque es lo que vienen los académicos discutiendo desde hace tanto tiempo y nosotros lo que hacemos

es, en diálogo con estos jóvenes, construir la evidencia empírica. ¿Por qué? Porque los hacemos escribir su diario, porque nos platican, porque nos cuentan, porque hablamos con los maestros. Es como ondular, como cuando sueltas una piedra y empiezas a acercarte. Te vas acercando a partir de esas pequeñas olas que se van dando desde el movimiento del centro hasta que llegas al corazón del fenómeno, del objeto. Es lo que estamos haciendo, tomando las pequeñas ondas que se han formado con ese tema eterno y nos vamos acercando, acercando, acercando hacia el centro.

Vicente: muy bien, ahora, me pregunto ¿de que mediación estamos hablando? ¿Mediación en su vida privada? ¿Mediación en las relaciones sobre todo con los amigos?

Inés: con los otros, con los que son igual a ellos, con esos jóvenes.

Vicente: con la escuela, poco con los padres o necesaria con los padres, una mediación necesaria, 'se me olvidó mi cartera entonces llamo a mi papa'.

Inés: es que hay una especie de relación de autoridad mediada por ese artefacto que es el teléfono celular y, a la vez, hay una relación lúdica de afecto, de cariño, de divertimento con los otros que son los jóvenes como ellos.

Vicente: y ante la pregunta, ¿qué harías si no hubiera celular? Responde estaría 'triste', ¿qué harías si no hubiera escuela? Responden es trabajo o es campo.

Inés: es tristeza porque no tengo cómo comunicarme con los otros igual a mí, o sea, porque los jóvenes tienen que estar con los jóvenes, no con los viejos ni con los adultos.

Vicente: y ¿qué hacemos con la tecnología? 'Hacemos la tarea, nos divertimos, si estamos lejos, nos tomamos fotos y una de nuestras amigas nos graba y nos envía el video...

Inés: 'y luego lo encuentro en el face'...

Vicente: 'y recibimos likes'; y yo pienso: qué bien hacen la tarea, se la están pasando bien padre.

En el debate de las metodologías horizontales aparece problematizada la noción de comunicación entre iguales en el marco de una interacción colectiva entre nosotros, los investigadores, y ellos, los jóvenes en edad de estudiar secundaria y preparatoria.

Inés: lo que hay que discutir es la comunicación entre 'iguales',

Vicente: lo que hay que definir no es el acto de comunicación, sino quienes son éstos que participan en ese acto de comunicación.

Inés: ¿quiénes son éstos aparentemente iguales o cómo se hacen iguales?, ¿cómo logramos que estos jóvenes se construyan en el mismo nivel?

Vicente: saber lo que propiciamos para que ellos no solo compitan en sus respuestas, sino que vayan conformando sus respuestas en función del otro que es igual.

Inés: es una tercera narrativa que aparece, una narrativa entrelazada por ellos mismos

Vicente: y esa narrativa entrelazada tiene la característica de ser reconfortante.

Inés: te reconforto: me río contigo, te ayudo, colaboro.

Vicente: o también compito o te obstaculizo.

Inés: nuestro trabajo es el dialogo entre ellos, de ahí que propiciemos este ambiente cálido. El diario de campo en nuestra Ruta Puuc, es relacional y dialógica, donde reflexionamos día con día. Frente a la violencia de la investigación, a la violencia que vengo como representante de las ciencias sociales, a ti marginal, jodido, pobre; frente a la violencia de la investigación, voy a emplear una palabra tonta, somos como algodanosos.

Vicente: fue un tino hacer las entrevistas colectivas porque apareció la tercera narrativa.

Inés: porque no queremos pregunta-respuesta. Queremos el tejido narrativo que se construye en colectivo.

Vicente: lo que estamos proponiendo es saber cómo la comunicación entre iguales pasa por el aspecto metodológico, lo atraviesa y lo define. Durante las entrevistas colectivas aparece la tercera narrativa, la que no está en los diarios tecnológicos porque son individuales, ni en ellos ni en nosotros de modo individual; aparece la confrontación y el poder confortarte.

Tres preguntas han aparecido en esta relatoría metodológica. Una sobre el tema de la relación jóvenes tecnología, otra sobre la construcción de conocimiento en diálogo con los investigadores y otra sobre cómo lograr la suficiente confianza para que los investigadores puedan construir conocimiento junto con el otro joven mayahablante en edad de estudiar secundaria o preparatoria. Una idea atraviesa las posibles respuestas a estas preguntas. La idea de que las metodologías horizontales propician el reconocimiento del otro en nosotros y que la comunicación entre iguales se puede concebir como una

“actitud” para generar conocimiento juntos, sea entre los investigadores y los jóvenes, pero sobre todo, entre los jóvenes mismos.

En el marco de las metodologías horizontales, también es importante recurrir al valor heurístico que tiene la interacción comunicativa entre los investigadores que propicia un tercer texto novedoso. Pensar y problematizar un tema y sus vicisitudes en el trabajo de campo a dos voces, resulta en un productivo diálogo interdisciplinario que nos acerca a la posibilidad de generar conocimiento en interacción.

Bibliografía.

- Barthes, Roland (1986). Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces. Barcelona. Paidós.
- Bazin, André (2001). ¿Qué es el cine? Rialp, quinta edición. España.
- Barthes, Roland (1989). La cámara lúcida. Paidós. Barcelona. 1989.
- Campbell, Drew (2002). Technical Film and TV for Nontechnical People. Allworth Press, New York.
- Cartier – Bresson, Henri, “El instante decisivo”, en Fontcuberta, Joan, Estética fotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Cavell, Stanley, The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Massachusetts, Harvard University Press, 1979.
- Dubois, Philippe. El acto fotográfico: de la representación a la recepción, Barcelona Paidós, 1986.
- Castellanos Cerda, Vicente (2011), “Espacio y tiempo en el cine digital. La puesta en computadora o puesta digital del cine cinematográfico”, en Bort Gualt, Iván, et al, Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea. Ediciones de las Ciencias Sociales de Madrid, Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.
- (2011a), “Mujeres sin habla, derechos y afectos. Análisis del film El Listón Blanco de Michael Haneke”, en Hernández, Elvira, Cultura y género. Expresiones artísticas, mediaciones culturales y escenarios sociales en México. CONACULTA.
- (2012). “Narrativas cinematográficas en la era digital: Sucker Punch e Inception” en Revista La Colmena, abril – junio, número 74, Universidad Autónoma del Estado de México, México.

----- (2012a) "Espacio y tiempo en la imagen cinematográfica digital", en Gómez, Rodrigo y Dorcé, André, Comunicación y cultural. Problemas comunes en el contexto de la digitalización. UAM- C. México.

Castellanos Cerda, Vicente y Elvira Hernández (2012b). "Estereotipos sexistas en personajes humanos y no humanos de la película Beowulf. Una mirada desde el género, en revista Derecho a Comunicar, número 4, enero – abril. AMEDI. México.

Castellanos Cerda, Vicente. (2013). Interculturalidad y radio de servicio público, hacia un modelo de comunicación. En Cornejo y Guadarrama, Culturas en Comunicación. Entre la vocación intercultural y las tecnologías de información. Tintable / UAM – C. México.

----- (2014), Pensar la pos-fotografía. Reflexiones acerca de la imagen sintética y su construcción espacio – temporal, en Bañuelos, Jacob y Francisco Mata, Fotografía y dispositivos móviles. Escenarios de un nuevo paradigma visual. Porrúa – ITESM, CCM. México.

----- (2014a), "Tensiones culturales y diversidad sexual en el cine mexicano contemporáneo", en Parrini, Rodrigo y Alejandro Brito, La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México. PUEG – UNAM. México.

Cornejo Portugal, Inés (2007). **El lugar de los encuentros. Comunicación y cultura en un centro comercial.** Universidad Iberoamericana. México.

Cornejo Portugal, Inés y Vicente Castellanos Cerda (2013a). Indagar de imágenes y sonidos. La investigación de la comunicación con mayas yucatecos, en Castellanos, Vicente, Andrea Aguilar y Gabriel Pérez, La producción social del conocimiento en las ciencias de la comunicación y su incidencia social. AMIC – UAC. México.

Cornejo Portugal, Inés y Vicente Castellanos Cerda (2014b). Estrategia integral de comunicación. UAM – C. México.

Corona Berkin, S. (2013). La comunicación y su vocación intercultural. En Cornejo y Guadarrama. Culturas en Comunicación. Entre la vocación intercultural y las tecnologías de información”. Tintable / UAM – C. México.

Darley, Andrew (2002). Cultura visual digital: espectáculos y nuevos géneros en los medios de comunicación. Paidós. Barcelona.

Deleuze, Gilles. (1986). La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2. Paidós, primera reimpresión. Barcelona.

Dubois, Philippe (1986). El acto fotográfico y otros ensayos. Paidós, Barcelona.

Giménez, G. (2010). Globalización cultural, procesos de interculturación y derechos culturales. Conferencia Magistral presentada en el Foro Internacional sobre Multiculturalidad. Universidad de Guanajuato, 19 – 21 de mayo.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2009). La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Anagrama. Barcelona.

Manovich, Lev (2005). El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. Paidós. Barcelona.

----- (2008). Software takes command. Creative Commons License.

----- (2010). “What is Visualization?”, revisar en

<http://manovich.net/index.php/projects/what-is-visualization>

Martín – Barbero, Jesús (2002). “Los oficios del comunicador”. en Co-herencia, la revista de Humanidades de la Universidad EAFIT, enero a junio. Medellín, Colombia.

Nichols, Bill (2001). Introduction to Documentary. Indiana University Press.

Palao, J. A y J. Entraigües, “La industrialización del punctum. Efectos especiales y economía espectacular en el cine de James Cameron”, en revista Archivos de la Filmoteca. Núm. 34, Editorial de la Universidad de Valencia, Valencia, febrero 2000.

Peirce, Charles S (1974). La ciencia de la semiótica. Nueva visión. Buenos Aires.

Negrete, Santiago y Nora Morales (2012). e-Motion: a System for the Development of Creative Animatics. Proceedings of the Fourth International Conference on Computational Creativity. Sydney.

Pérez y Pérez, Rafael y Vicente Castellanos Cerda (2013). “Relaciones interdisciplinarias entre las ciencias de la comunicación y las ciencias de la computación: caso de un sistema computacional creativo”, en Revista Enlac@, septiembre – diciembre, volumen 10, número 3. Universidad de Zulia, Venezuela.

----- (2013a). “Ya no se cuentan las historias como antes. Transformación de las narrativas en la era digital, en Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, julio – diciembre, volumen 10, número 19. Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación. Brasil.

Rohmer, Eric, El gusto por la belleza, Barcelona, Paidós, 2000.

Vidal, Aram (2011). “Nuevas tendencias formales del cine documental en el siglo XXI”, en revista digital El ojo que piensa, año 2, número 4, julio – diciembre, UdeG. México.

Anexos

Imagen 1. El niño Aylan Kurdi, en <http://www.pressdigital.es>, 3 de septiembre de 2015.



Imagen 2. Primera fotografía de la Tierra desde el espacio exterior, 1966, en <http://notas.org.ar>, consultado 10 de septiembre de 2015.

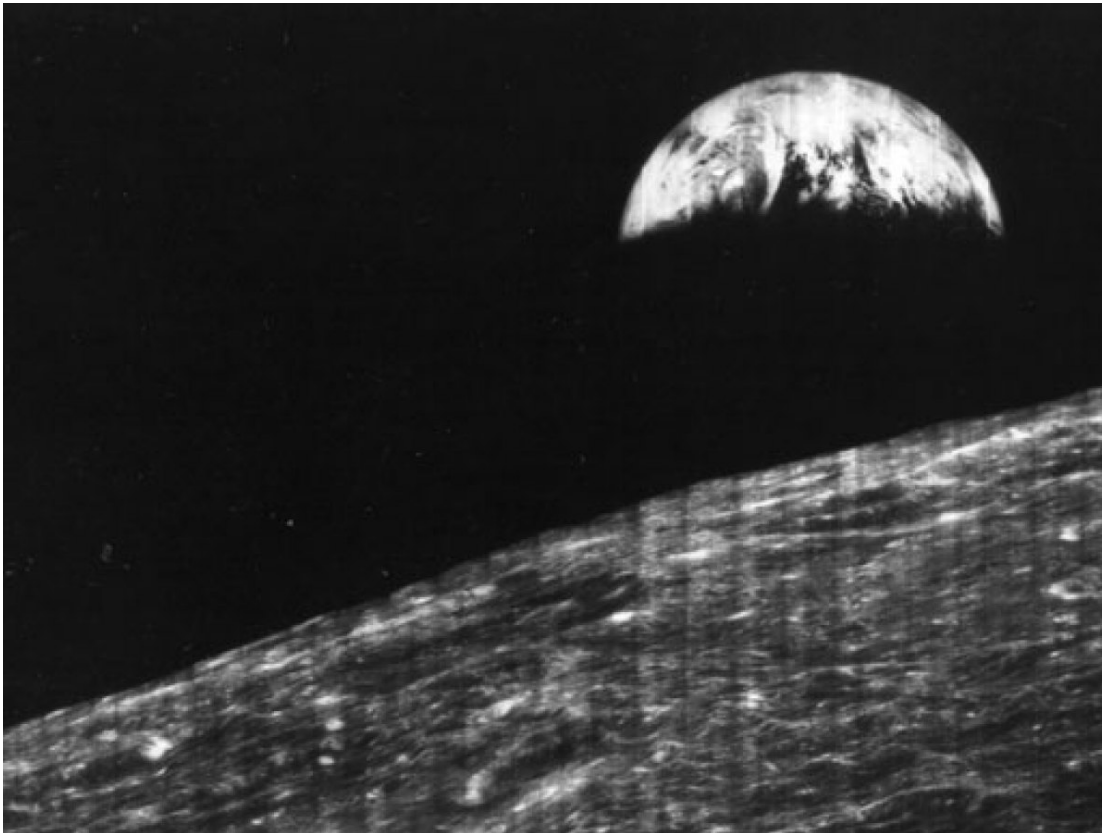


Imagen 3. Fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa.



Imagen 4. Jon and Alex, Temas contemporáneos, primer premio a fotografía individual. World Press Photo.



**Masculinidad en el cine mexicano: signos minúsculos, simbolismos extendidos.
Masculinity in Mexican cinema: tiny signs, symbols extended.**

Resumen

Barthes describió la forma en que el signo mitológico, cuya existencia está fundamentada en un primer signo desplazado, funciona a partir de la representación que hace la industria cinematografía hollywoodense sobre los antiguos romanos. ¿Cómo se representan en el cine? La respuesta está en el análisis de signos minúsculos que retoman prácticas culturales y proponen simbolismos extendidos por los medios. El cine mexicano ha retomado ciertos “tipos sociales” y ha construido otros a partir del empleo de signos minúsculos: El bigote, la forma de hablar o cantar y otros “detalles sígnicos”. Es nuestra intención dar cuenta de algunos de estos signos minúsculos en la construcción de la representación masculina en el cine mexicano. El resultado permite considerar que el contexto y la cultura de la época construyen diferentes masculinidades, algunas rigen un tiempo y otras se desbordan en juego entre ocultar y mostrar, ganar y perder, desear y frustrarse.

Abstrac

Barthes described the way the mythological sign, whose existence is based on a first offset sign, works from the representation that makes the Hollywood film about the ancient Romans industry. How they are depicted in the film? The answer lies in the analysis of tiny signs reprising cultural practices and proposes symbolisms extended by the media. Mexican cinema has taken certain "social types" and has built other from the use of tiny signs: the mustache, the way they talk or sing and other "sígnicos details". It is our intention to account for some of these tiny signs in the construction of male representation in Mexican cinema. The result allows considering the context and culture of the era construct different masculinities, some governing time and other spill over into play between hide and show, winning and losing, desire and frustrated.

Palabras clave: Cine, masculinidades, género, signos minúsculos.

Keywords: Cinema, masculinities, gender, tiny signs.

Representación de la masculinidad en el cine mexicano: signos minúsculos, simbolismos extendidos.

Representation of masculinity in Mexican cinema: tiny signs, symbols extended.

Introducción

¿Qué tipos de masculinidades son representadas en el cine mexicano? Es la pregunta que surge cuando se hace un recorrido por la filmografía nacional y desde una perspectiva de género reconocemos que también los estereotipos determinan los comportamientos y roles de los hombres ante las mujeres. Es así como el objetivo es crear un modelo de análisis que, desde los estudios de las masculinidades, nos permite identificar las diversidades masculinas que desde diferentes miradas y épocas han sido representadas en el cine hecho en México. Es así como el presente trabajo reflexiona sobre la importancia de la perspectiva de género y los estudios de masculinidades como punto de partida para mostrar las condiciones culturales y políticas que dan lugar a los tipos netamente mexicanos como lo son los charros cantores, o los luchadores, o como Tin Tan o Mauricio Garcés, así como otras formas ya más complejas de ser hombre y otros personajes masculinos. Un juego entre ocultar y mostrar, entre ganar y perder, entre desear y frustrarse.

Marco teórico

Entre las categorías representativas que la academia feminista ha aportado está la de género. Fue en el ámbito de la antropología cuando la categoría empezó a utilizarse, poco después en las demás ciencias sociales el término se volvió a ser básico para las investigadoras de Europa y Estados Unidos. Ellas consideraron que de esta manera podían explicar las diferencias entre los comportamientos femeninos y masculinos, para enfatizar que a partir de una diferencia biológica se asignaban roles específicos y una identidad determinada lo que provocaba diferencia y desigualdad en las relaciones entre hombres y mujeres.

Para Joan Scott la búsqueda de legitimidad académica llevó a las teóricas feministas a utilizar el término género que parece ajustarse a la terminología científica de las ciencias sociales y se demarca así de la supuestamente estridente política del feminismo. Ella la define como una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado y es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos y es una forma primaria de las relaciones significantes de poder entre ellos. La autora propone cuatro elementos interrelacionados que construyen el género en la sociedad:

- mitos y símbolos (representaciones que crean estereotipos o un deber ser)
- conceptos normativos (hacen creer que los mitos son producto de consensos sociales)
- nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales (las cuales también influyen en la construcción del género)
- la identidad subjetiva (detectar la manera en que se determina en cada personalidad un rol genérico).

Estos cuatro puntos, asegura Scott, operan conjuntamente y son significativos para comprender cómo lo que empezó como una diferencia sexual biológica se fue convirtiendo en una desigualdad social que impone la mayoría de las veces considerar al hombre superior a la mujer.

Estos estudios, diversas perspectivas y aportaciones puntuales para analizar la situación de las mujeres no podían dejar ya de lado la condición masculina, desde advertir la resistencia a la pérdida del poder hasta la crisis de identidad, la construcción de género también los limitaba, los cuestionaba y los presionaba, asignándoles otros roles pero finalmente estableciendo comportamientos: Ser el protector, ser el proveedor, el fuerte...

Es así como los movimientos de mujeres, los estudios feministas y la perspectiva de género, provocaron un giro teórico en las ciencias sociales y en la redefinición de la masculinidad. Lo que ha hecho posible que en nuestro país, a finales del siglo XX, los estudios de masculinidades empiecen a surgir y a consolidarse. En México, dos pioneros representativos son Daniel Cazés y Rafael Montesinos. Poco a poco se han sumado más investigadores como Adiel Martínez Hernández, entre otros.

En sus investigaciones se ha podido plantear que la masculinidad se ha construido socialmente alrededor de un eje básico: la cuestión de poder, a tal punto que la definición de masculinidad es estar en el poder. Los ejes que proponen de estudio son:

1. Estereotipos y mitos de la masculinidad
2. La sexualidad
3. El machismo
4. Su rol de familia (paternidad y rol económico)
5. Las patologías masculinas
6. La construcción de la identidad masculina a través del discurso

Desde su surgimiento, puede decirse que los estudios de masculinidades representan un desafío teórico que entiende su objeto de estudio como una construcción cultural específica y a los hombres como sujetos particulares. De acuerdo con los especialistas, hay dos corrientes latentes:

- La esencialista. Sus argumentos tienen la certeza de que se nace hombre y que las cuestiones biológicas son determinantes.
- La crítica. Explica y sostiene que la masculinidad es un proceso de construcción cultural que adopta un modelo que tiene rasgos elaborados históricamente. Por lo tanto, se parte de la idea de que la masculinidad es histórica, dinámica y contextual.

Entre las aportaciones que hasta ahora pueden caracterizar los estudios de masculinidad, es el planteamiento de que se manifiesta en tres dimensiones:

- a) Las relaciones sociales como relaciones de poder basadas en la dominación, subordinación, complicidad o marginación.
- b) Las relaciones de producción marcadas por la división de trabajo.
- c) Las relaciones afectivas, donde a los hombres se les ha enseñado a reprimir sus sentimientos humanos y ser más rígidos, distantes y marcar sus límites.

Una de las advertencias latentes para los interesados en el tema, es que la sociedad patriarcal ha provocado la creación de un modelo de masculinidad hegemónica donde toma más fuerza el rasgo misógino, homofóbico y racista. La dominación y la exclusión del diferente o el débil. Se considera que lo masculino siempre debe estar sostenido en la protección y provisión del hogar, la honorabilidad y el orgullo, la responsabilidad y la autonomía, la fuerza y la valentía, lo inexpresivo emocional, la racionalidad, la presencia pública y la preferencia heterosexual. Por lo tanto, la masculinidad hegemónica tiene como principales pilares:

1. La desidentificación con lo femenino.
2. Se valoriza con la identificación con el padre.
3. Se construye con base a la violencia.
4. Se construye en lucha o rivalidad con el padre.

El sustento de dichos pilares es el poder, el poder como una capacidad de hacer, existir, autodefinirse, que goza de la legitimidad social, pero también como capacidad de dominio y control sobre los otros/otras. Es así como surgen los siguientes tipos de masculinidades:

- Masculinidad hegemónica. Basada en la subordinación de la mujer
- Masculinidad en complicidad. Flexibilidad que parece estar de acuerdo en los avances de las mujeres en la sociedad pero sigue demostrándose conductas de dominación.

- Masculinidad subordinada. Rasgos o conductas afeminadas y deben ocultarlas para no ser discriminados.
- Masculinidad marginada. Género/rasa/clase social

Estas condiciones y mandatos sociales, provocan relaciones asimétricas, de jerarquización y dominio en confrontación constante. Su ritmo cotidiano es dialéctico y por lo tanto lleva implícita la contradicción, ya que exigen cumplir con ese modelo da privilegios y reconocimiento social pero al mismo tiempo esos roles desgastan y producen tanto malestar como angustia.

Estas aportaciones al estudio de género en general y en particular a los de masculinidades, están insertas en diferentes publicaciones, en la creación –en 2005- de la Academia Mexicana de Estudios de Género de los hombres, en asociaciones como CORIAC (Colectivo de Hombres por Relaciones Igualitarias) así como tesis y otro tipo de investigaciones que tienen como punto de partida los estudios de masculinidad. Entre los temas que se han abordado están los de violencia, el poder económico, la paternidad, la sexualidad y análisis de sus representaciones en los medios de comunicación. En este punto, destacan los trabajos que intentan advertir la construcción y difusión de estereotipos constantes, basados en construcciones como las siguientes:

1. El hombre fuerte. Es viril, sexualmente activo, joven, atractivo, de cuerpo atlético, sano y buena posición económica.
2. El macho mexicano. Valiente, mujeriego, celoso, golpeador, que canta bien, dominante.
3. El hombre como amo del espacio público. Dueño de empresas, político importante, triunfador en cualquier escenario social o cultural.
4. El ausente. Nunca se le relaciona con en el ámbito doméstico.
5. El dominante. Somete y controla en el ámbito sentimental e íntimo, es un sujeto totalmente sexual que siempre actúa, reacciona y se relaciona con esa orientación.
6. El sometido. Se le califica como “mandilón” y cede en todo ante cualquier mujer.
7. El “maricón”. La tendencia sexual es descalificada totalmente, la manera de calificar a un hombre gay siempre es presentada de una manera humillante, burlona y sin respeto.
8. El metrosexual. El hombre que pese a ser varonil tiende a presentar una característica considerada femenina: el cuidado de la belleza.

Estas pautas y aportaciones de los estudios de las masculinidades, nos permiten ver al cine mexicano y en sus personajes masculinos advertir o atisbar los signos minúsculos, simbolismos extendidos de sus representaciones.

Metodología

A continuación proponemos una síntesis con la finalidad de elaborar una modelización del funcionamiento de una serie de signos de apariencia diferente, pero que responden formalmente a los mismos principios de un sistema semiológico caracterizado por construir tipos sociales, despolitizar relaciones humanas y ejercer un poder que se reproduce por una suerte de nociones comunes de lo que implica ser hombre en la sociedad actual.

La síntesis abarca tres nociones fundamentales: género, masculinidad y signo mitológico. A partir de esto, se devela su operación ideológica y se propone una “mitología”, como diría el propio Roland Barthes, que mitifique aquello que se presenta en su forma como natural y ahistórico.

Hemos afirmado que el género es una categoría social (histórica, dinámica y cultural) sobre un cuerpo sexuado y, en este contexto, la masculinidad, la idea de ser hombre en sociedad, se construye en relación al poder, así como en oposición y desidentificación con lo femenino. Los hombres - entre ellos; entre ellos y ellas; entre ellos y lo otro- establecen relaciones de poder que excluyen lo diferente y acogen lo igual. Las relaciones de poder entre hombres y lo otro se da por

subordinación, complicidad o marginación, siendo la masculinidad hegemónica el referente que posibilita diferencias y otras expresiones de la masculinidad.

La masculinidad hegemónica se caracteriza por ser misógina, homofóbica y racista. Ejemplos de este tipo de comportamientos se encuentran en hombres que con rasgos de macho mexicano, amo del espacio, ausente del ámbito doméstico, e incluso, el hombre dominante en lo sentimental.

Frente a la masculinidad hegemónica, se encuentran otras:

- a) de complicidad que permite ciertas concesiones a los derechos de la mujer y de las minorías sociales; por ejemplo el metrosexual;
- b) subordinada que descalifica los rasgos afeminados en mujeres y hombres, para obligarlos a ocultarlos; por ejemplo el mandilón o sometido;
- c) marginadas, sea por clase social, preferencia sexual, raza, edad o por ciertas condiciones contextuales; por ejemplo el maricón.

En función de lo anterior, afirmamos que los rasgos de masculinidad que el cine mexicano ha construido a lo largo de su historia son contradictorios, movedizos y, no pocas veces, híbridos en función de los tipos de masculinidades, pero sobre todo, en referencia a la masculinidad hegemónica, también caracterizada porque exige a los hombres los siguientes rasgos de personalidad y comportamientos:

- a) protección y provisión del hogar;
- b) orgullo y honorabilidad;
- c) responsabilidad y autonomía;
- d) fuerza y valentía;
- e) comportarse emocionalmente inexpresivos;
- f) pensar siempre de modo racional;
- g) contar con presencia pública;
- h) y distinguirse por una no cuestionada heterosexualidad.

A continuación, siguiendo la estrategia cognitiva de síntesis, se explica cómo el nivel de concreción descrito se relaciona con el funcionamiento del sistema del signo mitológico que estudió Roland Barthes. Para este semiólogo, el mito “es un sistema semiológico que pretende desbordarse en sistema factual”, se trata de una pretensión que oculta, roba y naturaliza los significados que se construyen con el lenguaje. El habla, como expresión de un sistema semiológico, refiere y valoriza, pero también puede desplazar significados mediante estrategias ideológicas de naturalización de lo que es por sí mismo histórico y cultural.

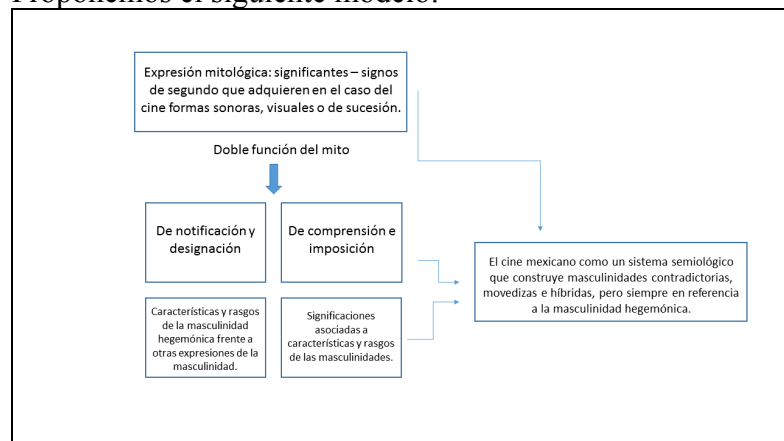
El sistema semiológico del mito, para este pensador francés, es un modo de significación de una forma que adquiere el signo que se superpone al lingüístico y se puede extender a otros lenguajes secundarios como los provenientes del arte o de los medios de comunicación, cuyos mensajes son formas particulares del habla que posibilitan sus códigos, pero que el signo mitológico roba para convertirse en una forma signica que naturaliza y crea tipos sociales definidos, relaciones sociales naturalizadas y formas de control político sobre la población. Interpela al individuo para asignarle un lugar en el mundo.

El mito constituye un sistema de significación dinámico muy efectivo para que las personas conciban y acepten ciertas formas de vida “idealizadas” que se traducen en control social. El mito funciona por asociación, como la metáfora o la comparación, pero se distingue de éstas porque oculta la relación histórica y arbitraria entre el signo – significante de segundo orden con su significado dado por asociación. El mito es algo dado, como es dado que la leche es el mejor alimento para el niño, o que la mujer sea objeto de deseo en la publicidad, o que el macho mexicano sea valiente, borracho, parrandero y mujeriego. En suma, “el mito tiene efectivamente

una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone”, y para ello deforma, “el mito no es ni mentira ni una confesión: es una inflexión”.

En razón de lo anterior, género, masculinidad y signo mitológico constituyen un sistema semiológico que debemos mitificar para exhibir el modo en que deforma y naturaliza. La estrategia de síntesis nos ayuda a la mitificación del mito de la masculinidad en el cine mexicano.

Proponemos el siguiente modelo:



Cuadro 1. El signo mitológico de la masculinidad en el cine mexicano. Elaboración propia.

A continuación identificamos en una especie de personajes o tipos ideales las características y rasgos de la masculinidad mitificada por el cine mexicano para después proponer un mapa en función de la doble función del mito, en tanto que designa y en tanto que impone significaciones.

Las películas y los personajes masculinos

El charro cantor. Y llegó la época de oro, cuando el cine mexicano se fortaleció principalmente con la producción de comedias rancheras. Un antecedente significativo fue *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, donde la música hizo brillar a su protagonista, Tito Guízar, quien empezaría a marcar a un personaje masculino ya simbólico en la pantalla grande nacional, considerado el primer charro cantor de las películas mexicanas. Carlos Monsiváis lo describe como alegre, sano, gallardo, humilde, leal y, por supuesto, voz varonil y entonada, elemento representativo para conquistar a toda mujer. Características que se eternizarán en los filmes de Pedro Infante, a quien se le agregará una cualidad física: el bigote. El ídolo del pueblo, será el hombre ideal del público femenino de la época. Sin embargo, pronto aparecerá el contraste, representado por Jorge Negrete, también descrito por Monsiváis: “Gallo de pelea en mano, sonrisa sarcástica, sombrero galoneado, es arrogante, bragado y conquistador, bigote recortado... su traje es bordado y opulento, sus maneras acusan práctica de mando, ser macho entre los machos” (Monsiváis, 1977, p. 91). Este género cinematográfico, hasta llegado el siglo XXI, parece ser creación exclusiva de los hombres. La presencia del mariachi y su construcción social e imaginaria que se hace para transformarlo como representante auténtico de la masculinidad. El mariachi representa al hombre, que es fuerte, es valiente, es alegre, canta al dolor sin llorar y refuerza su hombría con gritos o canciones donde pese a todo muestra una impecable fortaleza.

Entre rumberas. En otro periodo considerado como el cine de oro nacional, las películas de rumberas también fueron representativas, pero se le quitará el traje de charro al personaje masculino para llevarlo a la ciudad, a los salones de baile, al traje de pantalones holgados, amor

imposible de las mujeres que salen a la pista a bailar con sensualidad o explotador de esas mismas bellezas femeninas que por ingenuidad han caído en su poder. El cine de Juan Oral es un buen ejemplo:

Su personaje por excelencia fue Jonny Carmenta de *Gangsters contra Charros*, ese mafioso que abandona la pobreza para convertirse en “pistolero violento” al servicio de la mafia y que, posteriormente, renace cual Conde de Montecristo, como un “rey de los gangsters”. Así, el thriller, junto a sus inconfundibles trajes, que resaltaban su delgada figura, hacía de la interpretación del gangster su preferida. La escogencia de este personaje importado que, increíblemente, lo codea con charros de sombreros de ala ancha, no es al azar, tiene mucho que ver con él mismo: es un extranjero de pasado oscuro. (Segovia, 2012: p.1)

Tin Tan y Cantinflas. Rafael Aviña, experto en el cine hecho por Germán Valdés, conocido como *Tin Tan*, considera las siguientes características de su popular personaje.

- Es el *Pachuco*, personaje que incorpora parte de la cultura urbana de Estados Unidos con la tradición mexicana que adapta palabras en inglés al español. La cultura del pachuco representa el símbolo de la dignidad de los nacionales que han sido desterrados, con un toque bastante particular y estridente para las costumbres de la época.
- La ropa, los enormes sacos, los pantalones holgados, el sombrero con pluma, la cadena y el reloj, zapatos blancos de punta negra.
- El bigote, recortado como los actores estrella de Hollywood –especialmente Clarke Gable.
- Antihéroe. No es guapo ni talentoso, pero tiene suerte, es leal con su barrio, actúa con desenfado y siempre de buena fe.

Por su parte *Cantinflas*, triunfo por su particular manera de hablar y de crear un discurso, reconocido por la Real Academia de la Lengua Española, llamado *cantinflear*. Fue calificado como un cómico talentoso y trascendental, pero –advirtió el mismo Rafael Aviña– se fue desdibujando en el sentimiento del pueblo pues empezó a acoplarse al poder en turno y terminó como símbolo de ese poder. Sin embargo destaca en el cine por su humor, su humor blanco e ingenio, gustan al público. El personaje del *peladito* triunfa pero al paso del tiempo Cantinflas se va transformando de un tipo pobre a una conciencia moral donde la bondad se gana el cariño popular y la aprobación social.

Los luchadores. Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña declararon que estos personajes “...es el más genuino invento mexicano, a pesar de que sabemos que es un género de poca producción y pedestre, pero no deja de ser divertido y curioso cómo fomenta el mito del luchador y cómo retrata una época antes de que México fuera desbordado por el narcotráfico y la delincuencia.” (Caballero, 2011, p.1)

Los elementos recurrentes de este tipo de cine permiten advertir una personalidad masculina con ciertas representaciones:

- Poseen una doble condición de Héroes ya que pelan en el ring y se enfrentan a villanos que amenazan la paz social. En ambos escenarios siempre vencen.
- Son fuertes, atléticos, musculosos y sanos.
- Usan una máscara que les da un toque de misterio y seducción. El uso de ella le da superioridad
- Siempre están rodeados de mujeres hermosas y provocativas.

- Hacen justicia, representan el bien y garantizan que el mal nunca puede vencer.

No a los ídolos juveniles. Alberto Vázquez, Enrique Guzmán y César Costa, cantantes de moda en los sesenta, provocaban la producción de películas llenas de canciones y amores castos pero cuatro personajes masculinos parecen querer romper con esa imagen, ellos son *Los Caifanes*, cuatro hombres de clase trabajadora que en una noche de parranda conocerán a una pareja *burguesa* a la que invitarán por una noche a conocer la ciudad que no duerme. Interpretados por Sergio Jiménez, Óscar Chávez, Ernesto Gómez Cruz y Eduardo López Rojas, son unos *mugrosos* más de la moderna ciudad de México pero que le pueden *bajar a la vieja* al joven y apuesto chico rico. Beben y bromean, con cerveza en mano, demuestran su hermandad de hombres que saben quererse, les gusta robar y vagar, decir *albures finos*. El *caifán*, dice uno de los personajes, *es el que las puede todas*. Pese a ser hombres sin educación, ellos pueden recitar a grandes poetas. Pero, ¿quiénes son los caifanes?

Los caifanes, personajes de la película homónima de Juan Ibáñez, son ante todo un grupo de mugrosos sin nombre: el Mazacote, el Estilos, el Azteca y el Capitán Gato, mecánicos queretanos de farra en la ciudad, cuatro indumentarias que compiten en ridiculez como aquellos habitantes de Salón México (los pachucos, sus precursores aviesos), seres anónimos sin fortuna ni gloria. Nunca serán ni vagos ni malvivientes, son pícaros urbanos supercantinflascos e inofensivos que sólo desean pasar una noche dedicados al vacile, a la expansión del ánimo... Los caifanes padecen todas las deformaciones impugnadas por psicólogos y filósofos al pelado mexicano y al mexicano a secas; tienen todas las lacras intelectuales de prelógica simbólica; están esencializados privilegiadamente con todas las facetas de la enajenación nacional -la seducción de la muerte, la vocación del fracaso y la impotencia ante las instituciones sacralizadas los obseden- y además poseen una sensibilidad frágil y vulnerable bajo su manto de rudeza y rigidez. (Ayala Blanco, 1968, p. 87)

“Las traigo muertas”. Casi al terminar la década de los sesenta, en las carteleras se anunciaba una película que traería un nuevo personaje masculino en el cine mexicano, el filme fue *Don Juan 67* y el actor se llamaba Mauricio Garcés quien creó a un hombre seductor, canoso, galán, simpático, rico, bien vestido e irresistible para las mujeres. Muchas frases de sus películas son ya populares: *Las traigo muertas*, *“Debe ser terrible haberme tenido y después perderme y Arrooz*.

Cuenta la historia que Angélica Ortiz —madre de Angélica María— le dio el protagónico de *Don Juan 67*: Mauricio Galán. Antes tuvieron que recapitular toda la saga de Mauricio, recortar el bigotillo, peinar perfectamente las canas, trabajar ese desenfado y apabullante seguridad, el tono de voz, la vestimenta a la medida, para dar con el alter ego: «Galán otoñal, elegante, mundano...» y con un gran sentido del humor. (Páramo y Bautista, 2014, p. 6)

Fue así como de 1967 a 1969 surgieron cintas como *Modista de señoras*, *El criado bien criado*, *24 horas de placer* y *El cuerpazo del delito*. El eje de la historia siempre fue Mauricio Garcés seduciendo a mujeres hermosas. Aunque las películas tenían más un tono pícaro y sugerente quizá hasta ingenuo más que erótico o sexual. Galán pero candoroso, seductor pero caballero, soberbio pero cariñoso, mujeriego pero leal.

A pesar de tener todos los atributos materiales que cualquier persona de género masculino pudiera desear, el personaje hace denotar ciertas actitudes que no embonan en el arquetipo del macho dominante, es decir, las características que complementan la imagen del conquistador por excelencia se vuelven borrosas, pues nunca puede conseguir el tan deseado objetivo y termina quedándose o dejando con las ganas.

En la mayoría de los filmes de Mauricio Garcés el propósito trazado a lo largo de la historia nunca termina por completarse, siempre está muy cansado desde antes de empezar, está agotado o simplemente se autosabotea a sí mismo. La potencia sexual del personaje lo traiciona constantemente y le impide cumplir su deber como galán. El aspecto físico es otro de los elementos que rompe con el arquetipo de lo masculino, se desinfla con cualquier golpecito, además la valentía del personaje se pone a juicio, pues no es hábil con las armas y reprueba la violencia. No es un personaje viril, es cobarde y torpe, su única arma es el diálogo y su facilidad de palabra. (Maorenzic, 2007, p. 229)

Personajes masculinos abstractos y más cercanos a la ciudad. México urbano es atrapado en la pantalla grande y queda plasmado en el cine de varios directores que llegan con una mirada más intimista, provocativa y hasta provocadora. Entre ellos Jaime Humberto Hermosillo presentará una galería de personajes significativos, director de cine al que se ha considerado como pionero en abordar el tema del deseo homoerótico del deseo masculino. Un ejemplo de ello es el filme *Doña Herlinda y su hijo*, donde una madre intenta guardar las apariencias y pese a saber que su hijo es gay lo casa pero le permite continuar su romance con el hombre que él ama. En un excelente análisis, Antoine Rodríguez advierte:

Por otro lado, la figura de Rodolfo está impregnada de unos rasgos machistas fuertemente marcados cuya función es la de deconstruir, de hacer estallar incluso, como veremos en la tercera parte de este trabajo, los estereotipos genéricos del clásico macho mexicano que la época dorada del cine impuso en las pantallas. Rodolfo es el primer personaje que aparece en la película. Alto, bigotudo, sonriente, con vaqueros blancos ceñidos marcando paquete, botas de ranchero y una camisa entreabierta que deja ver el vello generoso de su pecho, sale de un aparcamiento subterráneo y se impone como el prototipo del macho mexicano viril y exitoso. Entre otros atributos machistas encontramos una escena de celos para con su amante Ramón, y la bebida como manera de calmar su pena. Rodolfo parece corresponder con la figura del homosexual que ha internalizado las normas del machismo. No aguanta, por ejemplo, que Ramón, para combatir el aburrimiento dominical en el quiosco de Chapala, baile con una chica cuando él sí saca a bailar a su novia oficial. “Sólo por darle un gusto a mi mamá”, dice como para prohibirle a su amante que haga algo fuera de la pareja. Y cuando Ramón insiste en que a él también le gusta bailar, Rodolfo le contesta : “no hay ningún lugar y los que hay te horrorizarían”. Rodolfo reproduce, sin darse cuenta, el comportamiento machista que consiste en exigir de la novia o de la esposa una exclusividad afectiva y sexual que él mismo no cumple ni debe cumplir. Es más, Rodolfo, al igual que el macho heterosexual, instala a su amante en su lujosa casa, lo protege y lo alimenta vía la madre. Otro estereotipo que se cuestiona en la película es el que consiste en pensar, incluso entre ciertos homosexuales, que un bisexual activo no es verdaderamente homosexual o lo es menos. (Rodríguez, 2005, p. 5)

La sexy comedia. Entre 1980-1986, actores como Alfonso Sayas, Alberto *Caballo* Rojas y Lalo el *Mimo*, crean a un personaje que siempre tendrá sexo por cualquier pretexto con toda mujer hermosa o fea a la que siempre podrán seducir con su humor. Sin importar que no se trate de hombres guapos, las tratarán de manera vulgar y así lograrán seducirlas, además de siempre tener latente el rumor de que en la cama son excelentes amantes. Entre albures y manoseos, anécdotas

absurdas y chistes malos, sus personajes tendrán sexo con todo el personaje femenino que se cruce en su camino aunque al final se quedarán con la novia virginal que se casará con ellos por la iglesia. Esta época es calificada como el peor cine hecho en México.

Pluralidad de personajes masculinos. Al terminar el siglo XX y en los primeros años del XXI, expertos e idealistas harán referencia al surgimiento de un “nuevo cine mexicano”, donde a juicio de esos mismos estudiosos surge una complejidad de personajes masculinos:

Amores perros (2000) de Alejandro González Iñárritu inaugura el siglo XXI para la cinematografía nacional con una de las cintas más reconocidas y vistas en la historia del país. Con una trama compleja y atemporal, así como personajes urbanos de distintas clases sociales. El drama escrito por Guillermo Arriaga pronto se convierte en un emblema del cine mexicano; retratando personajes masculinos de carne y hueso, con un realismo que raya en lo descarnado. Pronto el espectador se encuentra viendo, en su propio cine, un retrato de la realidad que puede llegar a incomodar pero, como se aprecia en la taquilla, resulta irresistible. (Aviña, 2004, p. 130)

Se afirma que el modelo de masculinidad ya no es uniforme:

...son en los directores novatos donde se nota un tratamiento mucho más complejo del modelo de masculinidad. Con su ópera prima “Mil nubes de paz, amor jamás acabarás de ser amor” (2003) Julián Hernández se revela como un director con una propuesta inédita; su filme es una historia de un homosexual filmada de forma explícita, poética y con pocos diálogos. Hernández muestra una cara distinta de la homosexualidad, casi opuesta a la presentada anteriormente en el cine mexicano. Aplaudida por algunos, criticada por muchos otros, es notable la apertura de temas que se vive en este nuevo siglo, a la par del cambio de conciencia por un amplio sector de la sociedad mexicana con respecto a la diversidad sexual; contrastando con las tan arraigadas tradiciones machistas de décadas atrás. (González, 2006, p. 146)

Entre las películas que muestran un vasto mundo de masculinidades en estos dieciséis años del siglo XXI, resulta imposible elegir solamente una, sin embargo, ejemplificamos con dos que en otros estudios hemos analizado con más detalle:

- *Quemar las naves* si bien no fue considerada por la crítica nacional como una película de aciertos artísticos o políticos, se reconoció su buena hechura y su buen tino al no caer en tremendismos de temas polémicos, tampoco se le dio lenta sentencia de muerte. Se destacó el guión, las actuaciones y la mesura en el tratamiento del incesto y la homosexualidad y sin embargo para el tema la crítica careció de palabras, por eso recurrió a la seguridad de sus marcos semánticos y a las expresiones comprensibles por la mayoría de los espectadores. La casona provinciana donde transcurre la historia es la metáfora del navío que naufraga, listo para ser quemado como en la historia lo hiciera Hernán Cortés. En esa casa es donde las interacciones domésticas evidencia la tensión cultural de una madre cantante (Eugenia), vedette en voz de uno de los personajes; la hija loca (Helena) enamorada del hermano y que renuncia a su vida por cuidar a la madre enferma; y el hermano (Sebastián) en búsqueda de su identidad homosexual.
- *Abel*. Un hijo adulto que intenta suplir al padre infantil. La historia filmica narra la vida de un niño que se llama Abel. Podemos suponer que sus ataques de angustia, su autismo y su forma inocente de esquivar la realidad son producto de la ausencia paterna, de una familia no tradicional y de una soledad infantil marcada por el ritmo de vida del siglo XXI. El niño sale de un hospital psiquiátrico y es recibido nuevamente en el hogar. Su madre,

como buena madre mexicana, es una mujer que lucha, trabaja, es jefa de familia y ama entrañablemente a sus hijos. Abel no habla, parece no reconocer nadie y no querer recordar quién es. Un día descubre en una caja abandonada las fotos olvidadas y maltratadas del padre ausente. El hombre que se fue al otro lado a buscar fortuna. Poco a poco sus actitudes y gestos delatan que Abel ha decidido, necesita y desea cubrir la ausencia paterna. Actúa como el padre estricto y bondadoso. En el esposo protector y cariñoso. Por temor a causarle un daño más a su salud, todos deciden seguirle la corriente. Sin embargo, la aparente reestructuración familiar y el nuevo ambiente que reina en un hogar que ahora se siente completo será nuevamente lastimada con el regreso del papá. Un macho tradicional mexicano, que primero se une a la bella farsa y después enfrenta a su hijo al espejo para hacerle ver que nunca podrá ocupar su lugar, porque es un niño, solamente un niño. Bien señalan en una reseña del filme, que podemos estar ante una metáfora redonda: la dificultad de crecer y la superación que al final nos convertirá en hombres.

Resultados

Sin querer agotar el fenómeno de la masculinidad, pero sí atendiendo al modelo de síntesis propuesto para la mitificación del mito del hombre en el cine mexicano, el siguiente cuadro descompone en categorías y significantes – signos secundarios los rasgos mostrados por los personajes, ambientes o situaciones que el cine mexicano ha construido para dar cuenta de un supuesto tipo ideal de hombría.

| Referente filmico: personaje, ambiente o situación. | Función de notificación y designación | Función de comprensión e imposición | Tipo de masculinidad |
|---|---|---|-------------------------|
| Mariachis | | | |
| Tito Guizar | Voz varonil y entonada. | La voz como vehículo para conquistar a la mujer. | De complicidad. |
| Pedro Infante | Voz varonil y entonada, uso del bigote. | El hombre ideal para el público femenino. | De complicidad. |
| Jorge Negrete | Arrogante, conquistador, opulento, bigote recortado y cuidado. | Macho entre los machos. | Hegemónica |
| El hombre en la ciudad que abandona el vestido de charro y se instaure en los salones de baile y usa traje de pantalones holgados. | | | |
| Jonny Clemente (gángster de Juan Orol). | Figura elegante y delgada. Misterioso y fuera de la ley. | Un extraño con oscuro pasado que hace el amor imposible con las mujeres. | Hegemónica. |
| El hombre creativo, con sentido del humor y conquistador. | | | |
| TinTan | Pachuco que usa enormes sacos con pantalones holgados, sombbrero de pluma, reloj, zapatos blancos | Símbolo de los desterrados (migrantes). | Marginada. |

| Referente filmico: personaje, ambiente o situación. | Función de notificación y designación | Función de comprensión e imposición | Tipo de masculinidad |
|--|--|--|--|
| | con punta negra. No es guapo ni talentoso, pero sí leal. El empleo del lenguaje como vía de expresión de inconformidad. | | |
| Cantinflas | El Peladito y la conciencia de las clases populares. El lenguaje como vehículo de vida, conquista y moral. | La comicidad popular que engaña, oculta o confunde con sentido ético. | De marginada a hegemónica. |
| Luchadores. Invento mexicano de hombres que a pesar de que ocultan sus rostros son impecables en la conservación de la buena moral. | | | |
| Todos los luchadores. | Héroes en el ring y en la sociedad. Fuertes, atléticos y sanos. El uso de la máscara les brinda superioridad. Exhiben sus cuerpos tanto dentro como fuera del ring. Están rodeados de mujeres bellas y provocativas. | Símbolo del heroísmo nacional, la justicia y la bondad. | Hegemónica con un fuerte componente paternalista. |
| Hombres de amores castos frente a hombres que desafían al sistema sin pretender transformarlo. Encuentran sentido uno frente al otro. | | | |
| Alberto Vázquez, Enrique Guzman y César Costa versus “los caifanes”. | Se conquista a la mujer porque se le canta y se le respeta versus “le bajo a la vieja al chico rico”. El vehículo es el empleo de un lenguaje metafórico, a veces poético, a veces alburero. | El hombre que se comporta socialmente correcto versus el hombre que las puede todas. | De complicidad versus marginada. |
| Seductor | | | |
| Mauricio Garcés | Seductor, débil físicamente, no violento, pero sí conquistador. Su ámbito de acción es íntimo y doméstico. | Galán otoñal y mundano que nunca concretiza el deseo. | Se instaura entre las masculinidades hegemónicas, subordinadas y marginadas para relativizarlas, las |

| Referente filmico: personaje, ambiente o situación. | Función de notificación y designación | Función de comprensión e imposición | Tipo de masculinidad |
|---|--|---|--|
| | Su arma de conquista es el diálogo y la facilidad de palabra. | | desimboliza al convertirlas en ambiguas. |
| Personajes abstractos en ámbitos urbanos. | | | |
| Rodolgo (galán homosexual en Doña Herlinda y su hijo). | Alto, bigotudo, de vaqueros apretados y camisa semiabierta. Celoso con su pareja del mismo sexo. | Macho homosexual. | Marginada hegemonica. — |
| Hombres feos y chistosos que concretizan el deseo. Sexy comedia. | | | |
| Alberto Rojas. Lalo El Mimo. Alfonso Sayas. | Siempre tendrán sexo, a pesar de vulgares y feos. Situación que superan con sentido del humor y habilidad para generar placer. Sin embargo, al final se quedarán con la mujer virginal para casarse. | El sentido del humor como arma infalible para consumir el deseo sexual. | Marginada con rasgos de hegemonica. |
| Diversidad y complejidad de masculinidades. | | | |
| Personajes reales, de Amores Perros. Personajes gays en mundos autosuficientes de Mil nubes de paz... Personajes infantiles y juveniles en búsqueda de su identidad, como en Abel y Quemar las naves. | Contradictorios, idealistas, caprichosos, centrados en sus propios deseos e intereses. | El individuo como principal constructor de su destino. | Todas. |

Cuadro 2. Masculinidades y hallazgos en el cine mexicano. Creación propia.

Discusión y conclusiones

1. El cine mexicano ha sido un medio de construcción de masculinidades con referentes extra cinematográficos y otros netamente cinematográficos.
2. Existe una tendencia a representar la diversidad de masculinidades, pero cuya referencia, sigue siendo la hegemonica.
3. Si bien se trata de construir al hombre, ésta construcción se sigue haciendo siempre a favor o en contra de la mujer o de rasgos femeninos.
4. Varios de estos tipos de hombres que el cine mexicano reproduce o crea, tienen como elemento fundamental de conquista, ocultamiento o aleccionador, el lenguaje.

5. Es importante profundizar en las condiciones culturales y políticas que dan lugar a los tipos netamente mexicanos como lo son los luchadores y Mauricio Garcés. Un juego entre ocultar y mostrar, entre ganar y perder, entre desear y frustrarse.
6. Se debe poner en cuestionamiento ciertos rasgos de la masculinidad hegemónica porque algunos tienden a desaparecer y otros a convertirse en definitorios, como la idea misma de que la masculinidad es más tolerante ante lo diferente pero continúa siendo igualmente opresora.

Referencias

- Aviña, Rafael. (2004). *Una mirada insólita (Temas y géneros del cine mexicano)*. México: Oceano.
- (2009). *Aquí está su Pachucote*. México: Conaculta.
- Ayala Blanco, Jorge. (1968). *Aventura del cine mexicano*, México: Era.
- (1968). “¿Quiénes son los caifanes?”, en Deslinde, México, p.86-86.
- Barthes, Roland (1962). *Mitologías*. Siglo XXI, México.
- Caballero, Jorge. (3 de diciembre de 2011). El cine de luchadores, el más “genuino invento mexicano”. *La Jornada*, 1. Recuperado www.jornada.unam.mx/2011/12/03/espectaculos
- Criollo, Raúl, José Xavier Návar y Rafael Aviña (2011). *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*. México: UNAM.
- Cazés, Daniel. (1998). Metodología de género en los estudios de hombres. *La ventana*, 8, 101-120.
- González Vargas, Carla. (2006). *Rutas del cine mexicano contemporáneo (1990-2006)*. México: Conaculta.
- Maorenzic, M. (2007) Mauricio Garcés, la masculinidad difuminada. *Miradas Disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*. México: México: UNAM.
- Martínez Hernández Adiel. (2006). *Representaciones de lo masculino en la ficción televisiva*, tesis de maestría en comunicación, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- Monsiváis, Carlos. (2000). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- (1997). *Rostros del cine mexicano*. Mexico: Américo Artes Editores.
- (1988). *Escenas de pudor y liviandad*, México: Grijalbo.
- (1977). *Amor perdido*, México: Era.
- Montesinos, Rafael. (2002). *Las rutas de la masculinidad*, Barcelona, España: Gedisa.
- (2007) *Perfiles de la masculinidad*, México: Plaza y Valdés, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Páramo, Arturo y Carlos Bautista. (2014). “Lo Mauricio no quita lo Garcés”. *Algarabía*, 120, 6
- Rodríguez, Antoine. (2005). “El joto decente se casa”, en *Razón y Palabra*, 46, 2-25.
- Segovia, Paula. (febrero 2012). La vida es peor que una película de Juan Orol. El espectador imaginario. Recuperado de www.elspectadorimaginario.com.



UNIVERSIDAD
PANAMERICANA®

otorga el presente

Reconocimiento

a

Dr. Vicente Castellanos Cerda

Por haber participado como ponente en las

*V Jornadas de Cine Mexicano
"México a través del fotograma"*

México, D.F., 26 de abril de 2016.

Dr. José Luis Ortiz Garza
Director de la Escuela de Comunicación

Dra. Alma Delia Zamorano
Coordinadora de las Jornadas de Cine Mexicano

Representación de la masculinidad en el cine mexicano: signos minúsculos, simbolismos extendidos.

Dra. Elvira Hernández Carballido¹
UAEH

Dr. Vicente Castellanos Cerda²
UAM – C

Los estudios de masculinidades en México

El feminismo se hizo presente en diversos ámbitos de la sociedad, y la academia fue uno de ellos. Así, las investigadoras identificadas o integradas al movimiento feminista empezaron a teorizar, debatir y proponer categorías que lo explicaran. De igual manera han analizado la situación femenina ya sea para examinar las contribuciones de mujeres a la esfera pública, subrayar la opresión o la discriminación que padecen en la vida social o denunciar la dominación masculina. La presencia en la academia del feminismo ha permitido reconocer la importancia del análisis de las experiencias de las mujeres y sus implicaciones en la sociedad, además se han caracterizado por tener como punto de partida el sujeto femenino para de ahí identificar y formular preguntas para sus estudios. Si bien en un inicio los intentos fueron independientes poco a poco se empezaron a crear instancias formales cuya existencia ha hecho afirmar la institucionalización académica del feminismo.

A nivel internacional, de acuerdo a la importancia que varias autoras dan a la obra, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, filósofa francesa, representa uno de los estudios feministas más importantes de todos los tiempos. El texto resulta ya un clásico y de consulta básica ya sea para iniciarse, para reafirmar argumentos o para reinterpretar reflexiones. Hoy nadie puede ignorar una de las frases más rotunda del libro: “No se nace mujer, se llega a serlo”. Beauvoir analiza la situación femenina desde todos los aspectos posibles, así pueden encontrarse reflexiones y

¹ Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Profesora – investigadora de tiempo completo de la UAEH y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Estudiosa del tema género y medios.

² Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Profesor –investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la UAM – Cuajimalpa. Autor de artículos y textos sobre teoría y análisis de cine. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

críticas a los elementos de la biología, a los estudios psicoanalíticos y hasta el punto de vista del materialismo histórico.

Cabe destacar que la teoría feminista estuvo representada durante varias décadas por dos importantes corrientes: el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. Por el primero puede entenderse aquel que plantea la igualdad de derechos para las mujeres en todos los ámbitos, tanto de la vida pública como de la privada: las prácticas apuntan, por lo tanto, a reivindicar la equidad de hombres y mujeres en los planos jurídicos, legales, políticos, económicos, etc. En tanto, el segundo, privilegia fortalecer aquellas características específicamente femeninas y que han sido no valoradas (o negativamente valoradas) por la cultura patriarcal. En este caso, la obra de Cecilia Amorós resulta de consulta inevitable.

Entre las categorías representativas que la academia feminista ha aportado está la de género. Fue en el ámbito de la antropología cuando la categoría empezó a utilizarse, poco después en las demás ciencias sociales el término se volvió a ser básico para las investigadoras de Europa y Estados Unidos. Ellas consideraron que de esta manera podían explicar las diferencias entre los comportamientos femeninos y masculinos, para enfatizar que a partir de una diferencia biológica se asignaban roles específicos y una identidad determinada lo que provocaba diferencia y desigualdad en las relaciones entre hombres y mujeres.

Para Joan Scott la búsqueda de legitimidad académica llevó a las teóricas feministas a utilizar el término género que parece ajustarse a la terminología científica de las ciencias sociales y se demarca así de la supuestamente estridente política del feminismo. Ella la define como una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado y es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos y es una forma primaria de las relaciones significantes de poder entre ellos. La autora propone cuatro elementos interrelacionados que construyen el género en la sociedad:

- mitos y símbolos (representaciones que crean estereotipos o un deber ser)
- conceptos normativos (hacen creer que los mitos son producto de consensos sociales)

- nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales (las cuales también influyen en la construcción del género)
- la identidad subjetiva (detectar la manera en que se determina en cada personalidad un rol genérico).

Estos cuatro puntos, asegura Scott, operan conjuntamente y son significativos para comprender cómo lo que empezó como una diferencia sexual biológica se fue convirtiendo en una desigualdad social que impone la mayoría de las veces considerar al hombre superior a la mujer.

Estos estudios, diversas perspectivas y aportaciones puntuales para analizar la situación de las mujeres no podían dejar ya de lado la condición masculina, desde advertir la resistencia a la pérdida del poder hasta la crisis de identidad, la construcción de género también los limitaba, los cuestionaba y los presionaba, asignándoles otros roles pero finalmente estableciendo comportamientos: Ser el protector, ser el proveedor, el fuerte...

Es así como los movimientos de mujeres, los estudios feministas y la perspectiva de género, provocaron un giro teórico en las ciencias sociales y en la redefinición de la masculinidad. Lo que ha hecho posible que en nuestro país, a finales del siglo XX, los estudios de masculinidades empiecen a surgir y a consolidarse. En México, dos pioneros representativos son Daniel Cazés y Rafael Montesinos. Poco a poco se han sumado más investigadores como Adiel Martínez Hernández, entre otros.

En sus investigaciones se ha podido plantear que la masculinidad se ha construido socialmente alrededor de un eje básico: la cuestión de poder, a tal punto que la definición de masculinidad es estar en el poder. Los ejes que proponen de estudio son:

1. Estereotipos y mitos de la masculinidad
2. La sexualidad
3. El machismo
4. Su rol de familia (paternidad y rol económico)
5. Las patologías masculinas
6. La construcción de la identidad masculina a través del discurso

Desde su surgimiento, puede decirse que los estudios de masculinidades representan un desafío teórico que entiende su objeto de estudio como una construcción cultural específica y a los hombres como sujetos particulares. De acuerdo con los especialistas, hay dos corrientes latentes:

- La esencialista. Sus argumentos tienen la certeza de que se nace hombre y que las cuestiones biológicas son determinantes.
- La crítica. Explica y sostiene que la masculinidad es un proceso de construcción cultural que adopta un modelo que tiene rasgos elaborados históricamente. Por lo tanto, se parte de la idea de que la masculinidad es histórica, dinámica y contextual.

Entre las aportaciones que hasta ahora pueden caracterizar los estudios de masculinidad, es el planteamiento de que se manifiesta en tres dimensiones:

- a) Las relaciones sociales como relaciones de poder basadas en la dominación, subordinación, complicidad o marginación.
- b) Las relaciones de producción marcadas por la división de trabajo.
- c) Las relaciones afectivas, donde a los hombres se les ha enseñado a reprimir sus sentimientos humanos y ser más rígidos, distantes y marcar sus límites.

Una de las advertencias latentes para los interesados en el tema, es que la sociedad patriarcal ha provocado la creación de un modelo de masculinidad hegemónica donde toma más fuerza el rasgo misógino, homofóbico y racista. La dominación y la exclusión del diferente o el débil. Se considera que lo masculino siempre debe estar sostenido en la protección y provisión del hogar, la honorabilidad y el orgullo, la responsabilidad y la autonomía, la fuerza y la valentía, lo inexpresivo emocional, la racionalidad, la presencia pública y la preferencia heterosexual. Por lo tanto, la masculinidad hegemónica tiene como principales pilares:

1. La desidentificación con lo femenino.
2. Se valoriza con la identificación con el padre.
3. Se construye con base a la violencia.
4. Se construye en lucha o rivalidad con el padre.

El sustento de dichos pilares es el poder, el poder como una capacidad de hacer, existir, autodefinirse, que goza de la legitimidad social, pero también como capacidad de dominio y control sobre los otros/otras. Es así como surgen los siguientes tipos de masculinidades:

- Masculinidad hegemónica. Basada en la subordinación de la mujer
- Masculinidad en complicidad. Flexibilidad que parece estar de acuerdo en los avances de las mujeres en la sociedad pero sigue demostrándose conductas de dominación.
- Masculinidad subordinada. Rasgos o conductas afeminadas y deben ocultarlas para no ser discriminados.
- Masculinidad marginada. Género/rasa/clase social

Estas condiciones y mandatos sociales, provocan relaciones asimétricas, de jerarquización y dominio en confrontación constante. Su ritmo cotidiano es dialéctico y por lo tanto lleva implícita la contradicción, ya que exigen cumplir con ese modelo da privilegios y reconocimiento social pero al mismo tiempo esos roles desgastan y producen tanto malestar como angustia.

Estas aportaciones al estudio de género en general y en particular a los de masculinidades, están insertas en diferentes publicaciones, en la creación –en 2005- de la Academia Mexicana de Estudios de Género de los hombres, en asociaciones como CORIAC (Colectivo de Hombres por Relaciones Igualitarias) así como tesis y otro tipo de investigaciones que tienen como punto de partida los estudios de masculinidad. Entre los temas que se han abordado están los de violencia, el poder económico, la paternidad, la sexualidad y análisis de sus representaciones en los medios de comunicación. En este punto, destacan los trabajos que intentan advertir la construcción y difusión de estereotipos constantes, basados en construcciones como las siguientes:

1. El hombre fuerte. Es viril, sexualmente activo, joven, atractivo, de cuerpo atlético, sano y buena posición económica.
2. El macho mexicano. Valiente, mujeriego, celoso, golpeador, que canta bien, dominante.

3. El hombre como amo del espacio público. Dueño de empresas, político importante, triunfador en cualquier escenario social o cultural.
4. El ausente. Nunca se le relaciona con en el ámbito doméstico.
5. El dominante. Somete y controla en el ámbito sentimental e íntimo, es un sujeto totalmente sexual que siempre actúa, reacciona y se relaciona con esa orientación.
6. El sometido. Se le califica como “mandilón” y cede en todo ante cualquier mujer.
7. El “maricón”. La tendencia sexual es descalificada totalmente, la manera de calificar a un hombre gay siempre es presentada de una manera humillante, burlona y sin respeto.
8. El metrosexual. El hombre que pese a ser varonil tiende a presentar una característica considerada femenina: el cuidado de la belleza.

Estas pautas y aportaciones de los estudios de las masculinidades, nos permiten ver al cine mexicano y en sus personajes masculinos advertir o atisbar los signos minúsculos, simbolismos extendidos de sus representaciones.

Funcionamiento del mito “hombre”: síntesis entre género, masculinidad y signo mitológico.

A continuación proponemos una síntesis con la finalidad de elaborar una modelización del funcionamiento de una serie de signos de apariencia diferente, pero que responden formalmente a los mismos principios de un sistema semiológico caracterizado por construir tipos sociales, despolitizar relaciones humanas y ejercer un poder que se reproduce por una suerte de nociones comunes de lo que implica ser hombre en la sociedad actual.

La síntesis abarca tres nociones fundamentales: género, masculinidad y signo mitológico. A partir de esto, se devela su operación ideológica y se propone una “mitología”, como diría el propio Roland Barthes, que mitifique aquello que se presenta en su forma como natural y ahistórico.

Hemos afirmado que el género es una categoría social (histórica, dinámica y cultural) sobre un cuerpo sexuado y, en este contexto, la masculinidad, la idea de

ser hombre en sociedad, se construye en relación al poder, así como en oposición y desidentificación con lo femenino. Los hombres - entre ellos; entre ellos y ellas; entre ellos y lo otro- establecen relaciones de poder que excluyen lo diferente y acogen lo igual. Las relaciones de poder entre hombres y lo otro se da por subordinación, complicidad o marginación, siendo la masculinidad hegemónica el referente que posibilita diferencias y otras expresiones de la masculinidad.

La masculinidad hegemónica se caracteriza por ser misógina, homofóbica y racista. Ejemplos de este tipo de comportamientos se encuentran en hombres que con rasgos de macho mexicano, amo del espacio, ausente del ámbito doméstico, e incluso, el hombre dominante en lo sentimental.

Frente a la masculinidad hegemónica, se encuentran otras:

- a) de complicidad que permite ciertas concesiones a los derechos de la mujer y de las minorías sociales; por ejemplo el metrosexual;
- b) subordinada que descalifica los rasgos afeminados en mujeres y hombres, para obligarlos a ocultarlos; por ejemplo el mandilón o sometido;
- c) marginadas, sea por clase social, preferencia sexual, raza, edad o por ciertas condiciones contextuales; por ejemplo el maricón.

En función de lo anterior, afirmamos que los rasgos de masculinidad que el cine mexicano ha construido a lo largo de su historia son contradictorios, movedizos y, no pocas veces, híbridos en función de los tipos de masculinidades, pero sobre todo, en referencia a la masculinidad hegemónica, también caracterizada porque exige a los hombres los siguientes rasgos de personalidad y comportamientos:

- a) protección y provisión del hogar;
- b) orgullo y honorabilidad;
- c) responsabilidad y autonomía;
- d) fuerza y valentía;
- e) comportarse emocionalmente inexpresivos;
- f) pensar siempre de modo racional;
- g) contar con presencia pública;

h) y distinguirse por una no cuestionada heterosexualidad.

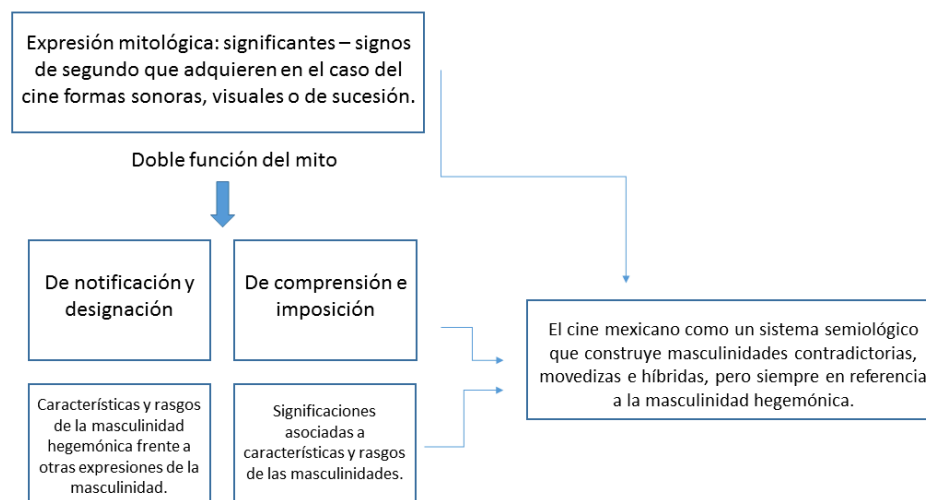
A continuación, siguiendo la estrategia cognitiva de síntesis, se explica cómo el nivel de concreción descrito se relaciona con el funcionamiento del sistema del signo mitológico que estudió Roland Barthes. Para este semiólogo, el mito “es un sistema semiológico que pretende desbordarse en sistema factual”, se trata de una pretensión que oculta, roba y naturaliza los significados que se construyen con el lenguaje. El habla, como expresión de un sistema semiológico, refiere y valoriza, pero también puede desplazar significados mediante estrategias ideológicas de naturalización de lo que es por sí mismo histórico y cultural.

El sistema semiológico del mito, para este pensador francés, es un modo de significación de una forma que adquiere el signo que se superpone al lingüístico y se puede extender a otros lenguajes secundarios como los provenientes del arte o de los medios de comunicación, cuyos mensajes son formas particulares del habla que posibilitan sus códigos, pero que el signo mitológico roba para convertirse en una forma sígnica que naturaliza y crea tipos sociales definidos, relaciones sociales naturalizadas y formas de control político sobre la población. Interpela al individuo para asignarle un lugar en el mundo.

El mito constituye un sistema de significación dinámico muy efectivo para que las personas conciban y acepten ciertas formas de vida “idealizadas” que se traducen en control social. El mito funciona por asociación, como la metáfora o la comparación, pero se distingue de éstas porque oculta la relación histórica y arbitraria entre el signo – significante de segundo orden con su significado dado por asociación. El mito es algo dado, como es dado que la leche es el mejor alimento para el niño, o que la mujer sea objeto de deseo en la publicidad, o que el macho mexicano sea valiente, borracho, parrandero y mujeriego. En suma, “el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone”, y para ello deforma, “el mito no es ni mentira ni una confesión: es una inflexión”.

En razón de lo anterior, género, masculinidad y signo mitológico constituyen un sistema semiológico que debemos mitificar para exhibir el modo en que deforma y

naturaliza. La estrategia de síntesis nos ayuda a la mitificación del mito de la masculinidad en el cine mexicano. Proponemos el siguiente modelo que puede ser confrontado con películas, personajes o situaciones que de modo concreto se hallan en la historia de nuestro cine nacional.



El signo mitológico de la masculinidad en el cine mexicano. Elaboración propia.

A continuación identificamos en una especie de personajes o tipos ideales las características y rasgos de la masculinidad mitificada por el cine mexicano para después proponer un mapa en función de la doble función del mito, en tanto que designa y en tanto que impone significaciones.

Hombres del cine mexicano

Y llegó la época de oro, cuando el cine mexicano se fortaleció principalmente con la producción de comedias rancheras. Un antecedente significativo fue “Allá en el rancho grande” (1936) de Fernando de Fuentes, donde la música hizo brillar a su protagonista, Tito Guízar, quien empezaría a marcar a un personaje masculino ya simbólico en la pantalla grande nacional, considerado el primer charro cantor de las películas mexicanas. Carlos Monsivaís lo describe: Alegre, sano, gallardo, humilde, leal y, por supuesto, voz varonil y entonada, elemento representativo

para conquistar a toda mujer. Características que se eternizarán en los filmes de Pedro Infante, a quien se le agregará una característica física: el bigote. El ídolo del pueblo, será el hombre ideal del público femenino de la época.

Sin embargo, pronto aparecerá el contraste, representado por Jorge Negrete, también descrito por Monsivaís: “Gallo de pelea en mano, sonrisa sarcástica, sombrero galoneado, es arrogante, bragado y conquistador, bigote recortado... su traje es bordado y opulento, sus maneras acusan práctica de mando, ser macho entre los machos” (Monsivaís, 1977: 91).

Este género cinematográfico, hasta llegado el siglo XXI, parece ser creación exclusiva de los hombres. La presencia del mariachi y su construcción social e imaginaria que se hace para transformarlo como representante auténtico de la masculinidad. El mariachi representa al hombre, que es fuerte, es valiente, es alegre, canta al dolor sin llorar y refuerza su hombría con gritos o canciones donde pese a todo muestra una impecable fortaleza.

En ese periodo considerado como el cine de oro nacional, las películas de rumberas también fueron representativas, pero se le quitará el traje de charro al personaje masculino para llevarlo a la ciudad, a los salones de baile, al traje de pantalones holgados, amor imposible de las mujeres que salen a la pista a bailar con sensualidad o explotador de esas mismas bellezas femeninas que por ingenuidad han caído en su poder. El cine de Juan Oral es un buen ejemplo:

“Su personaje por excelencia fue Jonny Carmenta de Gangsters contra Charros, ese mafioso que abandona la pobreza para convertirse en “pistolero violento” al servicio de la mafia y que, posteriormente, renace cual Conde de Montecristo, como un “rey de los gangsters”. Así, el thriller, junto a sus inconfundibles trajes, que resaltaban su delgada figura, hacía de la interpretación del gangster su preferida. La escogencia de este personaje importado que, increíblemente, lo codea con charros de sombreros de ala ancha, no es al azar, tiene mucho que ver con él mismo: es un extranjero de pasado oscuro.”
(www.elespectadorimaginario.com)

A mitad de siglo XX dos personajes que se confunden con sus propios creadores ya son los preferidos del público asiduo al cine, representan al hombre simpático, en su personalidad el humor es definitivo para hacerlos destacar, siempre triunfarán en el amor pues se quedarán con la chica bonita después de una serie interminable de escenas chuscas y creativas. Ellos son Tin Tan y Cantinflas.

Rafael Aviña, experto en el cine hecho por Germán Valdés, considera las siguientes características de su popular personaje.

- Es el “Pachuco”, personaje que incorpora parte de la cultura urbana de Estados Unidos con la tradición mexicana que adapta palabras en inglés al español. “La cultura del pachuco se convirtió entonces en un símbolo de la dignidad de los nacionales desterrados, con un toque bastante particular y estridente para las costumbres de la época.”
- La ropa, los enormes sacos, los pantalones holgados, el sombrero con pluma, la cadena y el reloj, zapatos blancos de punta negra.
- El bigote, recortado como los actores estrella de Hollywood –especialmente Clarke Gable.
- Antihéroe. No es guapo ni talentoso, pero tiene suerte, es leal con su barrio, actúa con desenfado y siempre de buena fe.

Por su parte “Cantinflas”, triunfo por su particular manera de hablar y de crear un discurso, reconocido por la Real Academia de la Lengua Española, llamado “cantinflear”. Fue calificado como un cómico talentoso y trascendental, pero – advierte el mismo Rafael Aviña-: “...se fue desdibujando en el sentimiento del pueblo, conforme se acoplaba al poder en turno y terminaba siendo un símbolo del sistema”. Sin embargo destaca en el cine por su humor, su humor blanco e ingenio, gustan al público. El personaje del “peladito” triunfa pero:

“Mario Moreno y Cantinflas inician la década de los 50 con el pie derecho. Con el paso de los años, el personaje ha ido cambiando poquito a poco. Ya no es el pelado que ingeniosamente engaña para conseguir un trago o algo de comer, que logra robarse objetos o usurpar personalidades para sacar ventaja y provecho de la situación. Mario Moreno es un empresario exitoso y caritativo y quiere que sus

personajes transmitan valores positivos al pueblo, así que Cantinflas se va transformando en un tipo pobre, pero honrado, que gracias a su valentía y bondad se gana el cariño de la gente y la aprobación de la sociedad.” (<http://canalfundacionmariomoreno.tv>)

Otros personajes masculinos del cine mexicano que se entrelazan entre la realidad y la ficción son los luchadores. Raúl Criollo, José Xavier Návar y Rafael Aviña declararon:

“...es el más genuino invento mexicano, a pesar de que sabemos que es un género de poca producción y pedestre, pero no deja de ser divertido y curioso cómo fomenta el mito del luchador y cómo retrata una época antes de que México fuera desbordado por el narcotráfico y la delincuencia.” (www.jornada.unam.mx/2011/12/03/espectaculos)

Los elementos recurrentes de este tipo de cine permiten advertir una personalidad masculina con ciertas representaciones:

- Poseen una doble condición de Héroes ya que pelan en el ring y se enfrentan a villanos que amenazan la paz social. En ambos escenarios siempre vencen.
- Son fuertes, atléticos, musculosos y sanos.
- Usan una máscara que les da un toque de misterio y seducción. El uso de ella le da superioridad
- Siempre están rodeados de mujeres hermosas y provocativas.
- Hacen justicia, representan el bien y garantizan que el mal nunca puede vencer.

En la década de los sesenta, la invasión de películas con los ídolos juveniles del momento como Alberto Vázquez, Enrique Guzmán y César Costa, provoca la producción de películas llenas de canciones y amores castos. Cuatro personajes masculinos parecen querer romper con esa imagen, ellos son “Los Caifanes”, cuatro hombres de clase trabajadora que en una noche de parranda conocerán a una pareja “burguesa” a la que invitarán por una noche a conocer. Interpretados por Sergio Jiménez, Óscar Chávez, Ernesto Gómez Cruz y Eduardo López Rojas, son unos mugrosos más de la moderna ciudad de México de la década de los sesenta pero que le pueden “bajar a la vieja” al joven y apuesto chico rico. Beben y bromean, con cerveza en mano demuestran su hermandad, les gusta robar y

vagar, decir “albures finos”. El caifán, dice uno de los personajes, “es el que las puede todas”. Pese a ser hombres sin educación, ellos pueden recitar a grandes poetas. Pero, ¿quiénes son los caifanes?

Los caifanes, personajes de la película homónima de Juan Ibáñez, son ante todo un grupo de mugrosos sin nombre: el Mazacote, el Estilos, el Azteca y el Capitán Gato, mecánicos queretanos de farra en la ciudad, cuatro indumentarias que compiten en ridiculez como aquellos habitantes de Salón México (los pachucos, sus precursores aviesos), seres anónimos sin fortuna ni gloria. Nunca serán ni vagos ni malvivientes, son pícaros urbanos supercantinflescos e inofensivos que sólo desean pasar una noche dedicados al vacile, a la expansión del ánimo... Los caifanes padecen todas las deformaciones impugnadas por psicólogos y filósofos al pelado mexicano y al mexicano a secas; tienen todas las lacras intelectuales de prelógica simbólica; están esencializados privilegiadamente con todas las facetas de la enajenación nacional -la seducción de la muerte, la vocación del fracaso y la impotencia ante las instituciones sacralizadas los obseden- y además poseen una sensibilidad frágil y vulnerable bajo su manto de rudeza y rigidez. (Ayala Blanco, 1968: 87)

Casi al terminar la década de los sesenta, en las carteleras se anunciaba una película que traería un nuevo personaje masculino en el cine mexicano, el filme fue “Don Juan 67” y el actor se llamaba Mauricio Garcés quien creó a un hombre seductor, canoso, galán, simpático, rico, bien vestido e irresistible para las mujeres. Muchas frases de sus películas son ya populares: “Las traigo muertas”, “Debe ser terrible haberme tenido y después perderme” y “Arrooz”. Su creación surgió desde el primer estelar que tuvo en el cine:

Cuenta la historia que Angélica Ortiz —madre de Angélica María— le dio el protagónico de Don Juan 67: Mauricio Galán. Antes tuvieron que recapitular toda la saga de Mauricio, recortar el bigotillo, peinar perfectamente las canas, trabajar ese desenfado y apabullante

seguridad, el tono de voz, la vestimenta a la medida, para dar con el alter ego: «Galán otoñal, elegante, mundano...» y con un gran sentido del humor. (Páramo y Bautista, 2014: 6)

Fue así como de 1967 a 1969 surgieron cintas como “Modista de señoras”, “El criado bien criado”, “24 horas de placer” y “El cuerpazo del delito”. El eje de la historia siempre fue Mauricio Garcés seduciendo a mujeres hermosas, desde Silvia Pinal hasta Elsa Aguirre. Aunque las películas tenían más un tono pícaro y sugerente quizá hasta ingenuo más que erótico o sexual. Galán pero candoroso, seductor pero caballero, soberbio pero cariñoso, mujeriego pero leal.

A pesar de tener todos los atributos materiales que cualquier persona de género masculino pudiera desear, el personaje hace denotar ciertas actitudes que no embonan en el arquetipo del macho dominante, es decir, las características que complementan la imagen del conquistador por excelencia se vuelven borrosas, pues nunca puede conseguir el tan deseado objetivo y termina quedándose o dejando con las ganas.

En la mayoría de los filmes de Mauricio Garcés el propósito trazado a lo largo de la historia nunca termina por completarse, siempre está muy cansado desde antes de empezar, está agotado o simplemente se autosabotea a sí mismo. La potencia sexual del personaje lo traiciona constantemente y le impide cumplir su deber como galán. El aspecto físico es otro de los elementos que rompe con el arquetipo de lo masculino, se desinfla con cualquier golpecito, además la valentía del personaje se pone a juicio, pues no es hábil con las armas y reprueba la violencia. No es un personaje viril, es cobarde y torpe, su única arma es el diálogo y su facilidad de palabra. (Maorenzic, 2007: 229)

A juicio de Mónica Maorenzic Benedito, que analizó el cine realizado por Garcés, sus personajes representan una masculinidad difuminada:

“El cine mexicano reproduce frecuentemente este esquema las mujeres en la cocina y los hombres en la oficina, por lo que, el personaje de este actor rompe con esta imagen; es un hombre que vive por, para, de la intimidad, y se desenvuelve en espacios

tradicionalmente femeninos, aunque el motor de la trama suele ser la reafirmación de la masculinidad, y esta ambivalencia del personaje, esa subversión de los estereotipos es lo que lo convierte en un valioso objeto de estudio”. (Maorenzic, 2007: 239)

Al llegar la década de los setenta, el reto de crear personajes masculinos abstractos y más cercanos a la ciudad, al México urbano, a los ciudadanos de clase media, queda plasmado en el cine de varios directores que llegan con una mirada más intimista, provocativa y hasta provocadora. Entre ellos Jaime Humberto Hermosillo presentará una galería de personajes significativos, director de cine al que se ha considerado como pionero en abordar el tema del deseo homoerótico del deseo masculino. Un ejemplo de ello es el filme “Doña Herlinda y su hijo”, donde una madre intenta guardar las apariencias y pese a saber que su hijo es gay lo casa pero le permite continuar su romance con el hombre que él ama. En un excelente análisis, Antoine Rodríguez advierte:

Por otro lado, la figura de Rodolfo está impregnada de unos rasgos machistas fuertemente marcados cuya función es la de deconstruir, de hacer estallar incluso, como veremos en la tercera parte de este trabajo, los estereotipos genéricos del clásico macho mexicano que la época dorada del cine impuso en las pantallas. Rodolfo es el primer personaje que aparece en la película. Alto, bigotudo, sonriente, con vaqueros blancos ceñidos marcando paquete, botas de ranchero y una camisa entreabierta que deja ver el vello generoso de su pecho, sale de un aparcamiento subterráneo y se impone como el prototipo del macho mexicano viril y exitoso. Entre otros atributos machistas encontramos una escena de celos para con su amante Ramón, y la bebida como manera de calmar su pena. Rodolfo parece corresponder con la figura del homosexual que ha internalizado las normas del machismo. No aguanta, por ejemplo, que Ramón, para combatir el aburrimiento dominical en el quiosco de Chapala, baile con una chica cuando él sí saca a bailar a su novia oficial. “Sólo por darle un gusto a mi mamá”, dice como para prohibirle a su amante que haga algo fuera de la pareja.

Y cuando Ramón insiste en que a él también le gusta bailar, Rodolfo le contesta : “no hay ningún lugar y los que hay te horrorizarían”. Rodolfo reproduce, sin darse cuenta, el comportamiento machista que consiste en exigir de la novia o de la esposa una exclusividad afectiva y sexual que él mismo no cumple ni debe cumplir. Es más, Rodolfo, al igual que el macho heterosexual, instala a su amante en su lujosa casa, lo protege y lo alimenta vía la madre. Otro estereotipo que se cuestiona en la película es el que consiste en pensar, incluso entre ciertos homosexuales, que un bisexual activo no es verdaderamente homosexual o lo es menos. (Rodríguez, 2005: 5)

Esta apertura que tuvo el cine mexicano durante el periodo 1970-1976 decae drásticamente cuando un género cinematográfico empieza a imperar, con el apoyo oficial, llamado: sexy comedia. En esta época actores como Alfonso Sayas, Alberto “Caballo” Rojas y Lalo el “Mimo”, crean a un personaje que siempre tendrá sexo por cualquier pretexto con toda mujer hermosa o fea a la que siempre podrán seducir con su humor, sin importar que no se trate de hombres guapos, las tratarán de manera vulgar y así lograrán seducirlas, además de siempre tener latente el rumor de que en la cama son excelentes amantes. Entre alburas y manoseos, anécdotas absurdas y chistes malos, sus personajes tendrán sexo con todo el personaje femenino que se cruce en su camino aunque al final se quedarán con la novia virginal que se casará con ellos por la iglesia.

Al terminar el siglo XX y en los primeros años del XXI, expertos e idealistas harán referencia al surgimiento de un “nuevo cine mexicano”, donde a juicio de esos mismos estudiosos surge una complejidad y pluralidad de personajes masculinos:

Amores perros (2000) de Alejandro González Iñárritu inaugura el siglo XXI para la cinematografía nacional con una de las cintas más reconocidas y vistas en la historia del país. Con una trama compleja y atemporal, así como personajes urbanos de distintas clases sociales. El drama escrito por Guillermo Arriaga pronto se convierte en un emblema del cine mexicano; retratando personajes masculinos de carne y hueso, con un realismo que raya en lo descarnado. Pronto el espectador se

encuentra viendo, en su propio cine, un retrato de la realidad que puede llegar a incomodar pero, como se aprecia en la taquilla, resulta irresistible. (Aviña, 2004: 130)

Se afirma que el modelo de masculinidad ya no es uniforme:

...son en los directores novatos donde se nota un tratamiento mucho más complejo del modelo de masculinidad. Con su ópera prima “Mil nubes de paz, amor jamás acabarás de ser amor” (2003) Julián Hernández se revela como un director con una propuesta inédita; su filme es una historia de un homosexual filmada de forma explícita, poética y con pocos diálogos. Hernández muestra una cara distinta de la homosexualidad, casi opuesta a la presentada anteriormente en el cine mexicano. Aplaudida por algunos, criticada por muchos otros, es notable la apertura de temas que se vive en este nuevo siglo, a la par del cambio de conciencia por un amplio sector de la sociedad mexicana con respecto a la diversidad sexual; contrastando con las tan arraigadas tradiciones machistas de décadas atrás. (González, 2006: 146)

Entre las películas que muestran un vasto mundo de masculinidades en estos dieciséis años del siglo XXI, resulta imposible elegir solamente una, sin embargo, se intentará hacer un recorrido por las que consideramos pueden ser muy representativas.

Así, “Quemar las naves” si bien no fue considerada por la crítica nacional como una película de aciertos artísticos o políticos, se reconoció su buena hechura y su buen tino al no caer en tremendismos de temas polémicos, tampoco se le dio lenta sentencia de muerte. Se destacó el guión, las actuaciones y la mesura en el tratamiento del incesto y la homosexualidad y sin embargo para el tema la crítica careció de palabras, por eso recurrió a la seguridad de sus marcos semánticos y a las expresiones comprensibles por la mayoría de los espectadores. La casona provinciana donde transcurre la historia es la metáfora del navío que naufraga, listo para ser quemado como en la historia lo hiciera Hernán Cortés. En esa casa es donde las interacciones domésticas evidencia la tensión cultural de una madre cantante (Eugenia), vedette en voz de uno de los personajes; la hija loca (Helena)

enamorada del hermano y que renuncia a su vida por cuidar a la madre enferma; y el hermano (Sebastián) en búsqueda de su identidad homosexual.

...el espacio masculino es liberador. El hallazgo de la identidad homosexual del hermano se da en un marco machista. Él, en su condición de hombre, se realiza fuera de la casa y pone en crisis a la hermana al trasladar el espacio externo al interno. Violenta el hogar cálido e inmóvil con su presencia fría (en los colores), en permanente movimiento (la cámara) y a partir de motivaciones personales que él experimenta a través del arte y no está interesado en verbalizarlas, mucho menos con su hermana. (Castellanos/Hernández, 2011, 22)

La presencia infantil también está presente en este cine del siglo XXI, en la película "Abel". Un hijo adulto que intenta suplir al padre infantil. La historia fílmica narra la vida de un niño que se llama Abel. Podemos suponer que sus ataques de angustia, su autismo y su forma inocente de esquivar la realidad son producto de la ausencia paterna, de una familia no tradicional y de una soledad infantil marcada por el ritmo de vida del siglo XXI.

Abel sale de un hospital psiquiátrico y es recibido nuevamente en el hogar. Su madre, como buena madre mexicana, es una mujer que lucha, trabaja, es jefa de familia y ama entrañablemente a sus hijos. Abel no habla, parece no reconocer nadie y no querer recordar quién es. Un día descubre en una caja abandonada las fotos olvidadas y maltratadas del padre ausente. El hombre que se fue al otro lado a buscar fortuna y que los olvidó con facilidad. Al otro día, para júbilo del público infantil asistente, Abel habla por primera vez para regañar a su hermana y exigirle que respete a su mamá. Poco a poco sus actitudes y gestos delatan que Abel ha decidido, necesita y desea cubrir la ausencia paterna. Actúa como el padre estricto y bondadoso con sus hijos. En el esposo protector y cariñoso. Por temor a causarle un daño más a su salud, todos deciden seguirle la corriente. Sin embargo, la aparente reestructuración familiar y el nuevo ambiente que reina en un hogar que ahora se siente completo será nuevamente lastimada con el regreso del papá. Un macho tradicional mexicano, que primero se une a la bella farsa y

después enfrenta a su hijo al espejo para hacerle ver que nunca podrá ocupar su lugar, porque es un niño, solamente un niño. Bien señalan en una reseña del filme, que podemos estar ante una metáfora redonda: “la dificultad de crecer y la superación que al final nos convertirá en hombres”.

Mapa de masculinidades del cine mexicano.

Sin querer agotar el fenómeno de la masculinidad, pero sí atendiendo al modelo de síntesis propuesto para la mitificación del mito del hombre en el cine mexicano, el siguiente cuadro descompone en categorías y significantes – signos secundarios los rasgos mostrados por los personajes, ambientes o situaciones que el cine mexicano ha construido para dar cuenta de un supuesto tipo ideal de hombría.

| Referente filmico: personaje, ambiente o situación. | Función de notificación y designación | Función de comprensión e imposición | Tipo de masculinidad |
|---|--|--|-----------------------------|
| Mariachis | | | |
| Tito Guizar | Voz varonil y entonada. | La voz como vehículo para conquistar a la mujer. | De complicidad. |
| Pedro Infante | Voz varonil y entonada, uso del bigote. | El hombre ideal para el público femenino. | De complicidad. |
| Jorge Negrete | Arrogante, conquistador, opulento, bigote recortado y cuidado. | Macho entre los machos. | Hegemónica |
| El hombre en la ciudad que abandona el vestido de charro y se instaure en los salones de baile y usa traje de pantalones holgados. | | | |
| Jonny Clemente (gángster de Juan Orol). | Figura elegante y delgada. Misterioso y fuera de la ley. | Un extraño con oscuro pasado que hace el amor imposible con las mujeres. | Hegemónica. |
| El hombre creativo, con sentido del humor y conquistador. | | | |
| TinTan | Pachuco que usa enormes sacos con pantalones holgados, | Símbolo de los desterrados (migrantes). | Marginada. |

| Referente fílmico: personaje, ambiente o situación. | Función de notificación y designación | Función de comprensión e imposición | Tipo de masculinidad |
|--|--|---|---|
| | sombbrero de pluma, reloj, zapatos blancos con punta negra. No es guapo ni talentoso, pero sí leal. El empleo del lenguaje como vía de expresión de inconformidad. | | |
| Cantinflas | Dos momentos diferentes de un mismo personaje. De peladito que se aprovecha de la situación para sobrevivir y conquistar a las mujeres a conciencia de las clases populares que da lecciones de buen comportamiento. El lenguaje como vehículo de vida, conquista y moral. | La comicidad popular que engaña, oculta o confunde con sentido ético. | De marginada a hegemónica. |
| Luchadores. Invento mexicano de hombres que a pesar de que ocultan sus rostros son impecables en la conservación de la buena moral. | | | |
| Todos los luchadores. | Héroes en el ring y en la sociedad. Fuertes, atléticos y sanos. El uso de la máscara les brinda superioridad. Exhiben sus cuerpos tanto dentro como fuera del ring. Están rodeados de mujeres bellas y provocativas. | Símbolo del heroísmo nacional, la justicia y la bondad. | Hegemónica con un fuerte componente paternalista. |

| Referente fílmico: personaje, ambiente o situación. | Función de notificación y designación | Función de comprensión e imposición | Tipo de masculinidad |
|--|--|--|---|
| Hombres de amores castos frente a hombres que desafían al sistema sin pretender transformarlo. Encuentran sentido uno frente al otro. | | | |
| Alberto Vázquez, Enrique Guzmán y César Costa versus "los caifanes". | Se conquista a la mujer porque se le canta y se le respeta versus "le bajo a la vieja al chico rico". El vehículo es el empleo de un lenguaje metafórico, a veces poético, a veces alburero. | El hombre que se comporta socialmente correcto versus el hombre que las puede todas. | De complicidad versus marginada. |
| Seductor | | | |
| Mauricio Garcés | Seductor, débil físicamente, no violento, pero sí conquistador. Su ámbito de acción es íntimo y doméstico. Su arma de conquista es el diálogo y la facilidad de palabra. | Galán otoñal y mundano que nunca concretiza el deseo. | Se instaura entre las masculinidades hegemónicas, subordinadas y marginadas para relativizarlas, las desimboliza al convertirlas en ambiguas. |
| Personajes abstractos en ámbitos urbanos. | | | |
| Rodolfo (galán homosexual en Doña Herlinda y su hijo). | Alto, bigotudo, de vaqueros apretados y camisa semiabierta. Celoso con su pareja del mismo sexo. | Macho homosexual. | Marginada – hegemónica. |
| Hombres feos y chistosos que concretizan el deseo. Sexy comedia. | | | |
| Alberto Rojas. Lalo El Mimo. Alfonso Sayas. | Siempre tendrán sexo, a pesar de vulgares y feos. Situación que superan con sentido del humor y habilidad para | El sentido del humor como arma infalible para consumir el deseo sexual. | Marginada con rasgos de hegemónica. |

| Referente fílmico: personaje, ambiente o situación. | Función de notificación y designación | Función de comprensión e imposición | Tipo de masculinidad |
|---|---|---|-------------------------|
| | generar placer. Sin embargo, al final se quedarán con la mujer virginal para casarse. | | |
| Diversidad y complejidad de masculinidades. | | | |
| Personajes reales, de Amores Perros. Personajes gays en mundos autosuficientes de Mil nubes de paz... Personajes infantiles y juveniles en búsqueda de su identidad, como en Abel y Quemar las naves. | Contradictorios, idealistas, caprichosos, centrados en sus propios deseos e intereses. | El individuo como principal constructor de su destino. | Todas. |

Derivaciones del análisis.

A partir del mapa anterior enumeramos a continuación algunas conclusiones.

1. El cine mexicano ha sido un medio de construcción de masculinidades con referentes extracinematográficos y otros netamente cinematográficos.
2. Existe una tendencia a representar la diversidad de masculinidades, pero cuya referencia, sigue siendo la hegemónica.
3. Si bien se trata de construir al hombre, ésta construcción se sigue haciendo siempre a favor o en contra de la mujer o de rasgos femeninos.
4. Varios de estos tipos de hombres que el cine mexicano reproduce o crea, tienen como elemento fundamental de conquista, ocultamiento o aleccionador, el lenguaje.
5. Es importante profundizar en las condiciones culturales y políticas que dan lugar a los tipos netamente mexicanos como lo son los luchadores y Mauricio Garcés. Un juego entre ocultar y mostrar, entre ganar y perder, entre desear y frustrarse.

6. Se debe poner en cuestionamiento ciertos rasgos de la masculinidad hegemónica porque algunos tienden a desaparecer y otros a convertirse en definitorios, como la idea misma de que la masculinidad es más tolerante ante lo diferente pero continúa siendo igualmente opresora.

Fuentes

- Aviña, Rafael. (2004) *Una mirada insólita (Temas y géneros del cine mexicano)*. Oceano, México.
- (2009). *Aquí está su Pachucote*. Conaculta, México.
- Ayala Blanco, Jorge. (1968) *Aventura del cine mexicano*, Era, México.
- (1968). “¿Quiénes son los caifanes?”, en *Deslinde*, México, p.86-86.
- Barthes, Roland (1962). *Mitologías*. Siglo XXI, México.
- Castellanos Cerda, Vicente y Elvira Hernández Carballido (2011). “Una mirada analítica sobre la opresión y la liberación en el filme “Quemas las naves” a partir de los cautiverios de género”, en *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental*, Editorial Académica Española, Alemania, 2011. Coordinado por Alejandra Jablonska, Verena Teissi y Vicente Castellanos.
- Criollo, Raúl, José Xavier Návar y Rafael Aviña (2011). *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*. UNAM, México.
- Cazés, Daniel. (1998) “Metodología de género en los estudios de hombres”, en *La ventana*, N.8, Universidad de Guadalajara, México, pp.101-120.
- González Vargas, Carla. (2006). *Rutas del cine mexicano contemporáneo (1990-2006)*. Conaculta, Imcine, México.
- <http://canalfundacionmariomoreno.tv>, consultada 8 de marzo de 2016.
- http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/4352/1/13_Deslinde_1_1968_Ayala_Blanco_86-87, consultada 6 de marzo de 2016.
- Maorenzic, M. (2007) “Mauricio Garcés, la masculinidad difuminada”, en *Miradas Disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- Martínez Hernández Adiel. (2006). *Representaciones de lo masculino en la ficción televisiva*, tesis de maestría en comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.
- Monsiváis, Carlos. (2000). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*, Ediciones Anagrama, Barcelona.
- (1997). *Rostros del cine mexicano*. Mexico: Américo Artes Editores, México.
- (1988). *Escenas de pudor y liviandad*, Grijalbo, México.
- (1977). *Amor perdido*, Era, México.
- Montesinos, Rafael. (2002) *Las rutas de las masculinidad*, Gedisa, Barcelona.
- (2007) *Perfiles de la masculinidad*, Plaza y Valdés, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Páramo, Arturo y Carlos Bautista. (2014). "Lo Mauricio no quita lo Garcés", en *Algarabía*, N.120, México, p.6

Rodríguez, Antoine. (2005). "El joto decente se casa", en *Razón y Palabra*, N.46. México. pp. 2-25.

www.elespectadorimaginario.com, consultada 4 de marzo de 2016.

www.jornada.unam.mx/2011/12/03/espectaculos, consultada 11 de marzo de 2016.

www.eluniversal.com.mx/notas/932703.htm, consultada 3 de marzo de 2016.

2016-06

Comunicar ciencia en México: Tendencias y narrativas

Herrera-Lima, Susana; Orozco-Martínez, Carlos E.; Velázquez-Ramírez, Juan M.; Páez-Agraz, Enrique; Guridi-Colorado, José J.; Hernández-Kiesling, María J.; Martínez-Nieto, Francisco; Agüero-Aguirre, Christian

Herrera-Lima, S.; Orozco-Martínez, C.E. y Quijano-Tenreiro, E. (coords.) (2016). Comunicar ciencia en México: Tendencias y narrativas. Guadalajara, Jalisco: ITESO.

Enlace directo al documento: <http://hdl.handle.net/11117/3815>

Este documento obtenido del Repositorio Institucional del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente se pone a disposición general bajo los términos y condiciones de la siguiente licencia:
<http://quijote.biblio.iteso.mx/licencias/CC-BY-NC-ND-2.5-MX.pdf>

(El documento empieza en la siguiente página)



ITESO
Universidad Jesuita
de Guadalajara

SUSANA HERRERA LIMA
CARLOS ENRIQUE OROZCO MARTÍNEZ
EDUARDO QUIJANO TENREIRO
COORDINADORES



COMUNICAR CIENCIA EN MEXICO

TENDENCIAS Y NARRATIVAS

COMUNICACIÓN
DE LA ACADEMIA
AL ESPACIO PÚBLICO



COMUNICAR CIENCIA EN MEXICO

TENDENCIAS Y NARRATIVAS

COMUNICAR CIENCIA EN MÉXICO

TENDENCIAS Y NARRATIVAS

SUSANA HERRERA LIMA
CARLOS ENRIQUE OROZCO MARTÍNEZ
EDUARDO QUIJANO TENREIRO

COORDINADORES



ITESO
Universidad Jesuita
de Guadalajara

COLECCIÓN
DE LA ACADEMIA
AL ESPACIO PÚBLICO

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE
Biblioteca Dr. Jorge Villalobos Padilla, SJ

Herrera Lima, Susana (coord.)

Comunicar ciencia en México : tendencias y narrativas / Coord. de S. Herrera Lima, C.E. Orozco Martínez, E.G. Quijano Tenreiro ; pról. de V. Castellanos Cerda.-- Guadalajara, México : ITESO, 2016.

292 p. (De la Academia al Espacio Público)

ISBN 978-607-9473-55-6

ISBN de la colección 978-607-9473-00-6

1. Marcas (Mercadotecnia). 2. SIDA. 3. Deterioro Ambiental - Guadalajara, Jalisco. 4. Problemas Sociales - Guadalajara, Jalisco. 5. Salud Pública. 6. Periodismo Científico - México - Historia - 2000-2009. 7. Periodismo Científico - Guatemala - Historia - 2010-2019. 8. Periódicos - México - Historia - 2000-2009. 9. Televisión Cultural - México - Historia - 2000-2009. 10. Televisión - Guatemala - Historia - 2010-2019. 11. Blogs (Internet) - Aspectos Sociales y Culturales. 12. Medios Sociales (Internet) - Aspectos Sociales y Culturales. 13. Redes de Comunicación - Aspectos Sociales y Culturales. 14. Tecnologías de Comunicación e Información - Aspectos Sociales y Culturales. 15. Análisis del Discurso. 16. Relaciones Interculturales. 17. Ciencia - México - Difusión - Tema Principal. 18. Ciencia - Difusión - Publicaciones Periódicas - Historia y Crítica. 19. Ciencia - Difusión - Tema Principal. 20. Sociología de la Ciencia. I. Orozco Martínez, Carlos Enrique (coord.). II. Quijano Tenreiro, Eduardo Gerardo (coord.). III. Castellanos Cerda, Vicente (pról.). IV. t.

[LC]

303. 483 [Dewey]

Diseño original: Danilo Design

Diseño de portada y diagramación: Beatriz Díaz Corona J.

Ilustraciones: Enrique Páez Agraz

1a. edición, Guadalajara, 2016.

DR © Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)
Periférico Sur Manuel Gómez Morín 8585, Col. ITESO,
Tlaquepaque, Jalisco, México, CP 45604.
www.publicaciones.iteso.mx

ISBN 978-607-9473-55-6

ISBN de la colección 978-607-9473-00-6

Índice

| | |
|--|------------|
| PRÓLOGO / Vicente Castellanos Cerda | 7 |
| 1. TENDENCIAS DE LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA INTERNACIONAL EN LA COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA CIENCIA / Carlos Enrique Orozco | 21 |
| 2. CIENCIA, COMUNICACIÓN PÚBLICA Y PERIODISMO: REDES Y NARRATIVAS TRANSMEDIA / Juan Manuel Velázquez Ramírez | 53 |
| 3. MARCA CIENCIA: EL POSICIONAMIENTO SOCIAL DEL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO / Enrique Páez Agraz | 87 |
| 4. COMUNICACIÓN PÚBLICA DE LA CIENCIA EN PROBLEMÁTICAS SOCIALES: PROYECTOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL / Susana Herrera Lima | 111 |
| 5. DISCURSO AUDIOVISUAL EN LA DIVULGACIÓN CIENTÍFICA DE LA UNAM: LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO DE CIENCIA PARA DIVULGAR / José de Jesús Guridi Colorado | 135 |

| | |
|--|------------|
| 6. LA CONSTRUCCIÓN DE LO MÉDICO / CIENTÍFICO DE LA SALUD EN LA NOTICIA TELEVISIVA EN GUATEMALA: PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN, DOMINACIÓN Y LEGITIMACIÓN / María José Hernández Kiesling | 181 |
| 7. LA PRESENCIA DEL SIDA EN LOS DIARIOS TAPATÍOS: ANÁLISIS DE CONTENIDO EN <i>EL INFORMADOR</i> , <i>PÚBLICO-MILENIO</i> y <i>MURAL</i> A PROPÓSITO DE LA XVII CONFERENCIA INTERNACIONAL SOBRE EL SIDA / Christian Agüero Aguirre | 223 |
| 8. BLOGS DE CIENCIA: OPORTUNIDADES PARA LA TRASFORMACIÓN DE RELACIONES ENTRE LOS CIENTÍFICOS Y EL PÚBLICO / Francisco Martínez Nieto | 265 |
| ACERCA DE LOS AUTORES | 289 |

Prólogo

VICENTE CASTELLANOS CERDA*

CRÓNICA DE UN RECLAMO COMUNICATIVO

Los estudios de comunicación han visto a lo largo de su historia cómo ciertos procesos de interacción social reclaman explicaciones. Los medios y sus tecnologías, las personas y sus mediaciones culturales, las sociedades y sus relaciones en red son ejemplos de estos reclamos.

En las dos últimas décadas, un reclamo ha tomado fuerza desde dentro, desde la práctica misma de generar conocimiento y de comunicarlo. Hemos sido interpelados en el fundamento mismo de nuestra actividad, pues teorizamos acerca de todo aquello que es comunicable a la vez que intentamos mejorar los procesos comunicativos humanos. La comunicación de la ciencia aparece con esta doble agenda: hacer comunicable nuestra ciencia, la de la propia comunicación, y hacer comunicable la ciencia en general con la finalidad de construir conocimiento científico que nos beneficie en todos los ámbitos de nuestra vida.

En 1998, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) fue el primero, desde el estudio de la comunicación, en responder a este reclamo con la creación de la Maestría en Comunica-

/* Doctor en Ciencias Sociales y Políticas, con orientación en Comunicación, por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor-investigador en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México especializado en semiótica y estética del cine, multiculturalismo y radio, video y política.

ción de la Ciencia y la Cultura. Su programa de posgrado ha formado divulgadores e investigadores preocupados por hacer comunicable la ciencia a partir de una perspectiva sociocultural y es un referente obligado porque ubicó a la sociedad y a la cultura en el eje de su conceptualización.

Casi una década después, en 2007, en el marco del reclamo atendido por el ITESO y en un contexto caracterizado por publicaciones especializadas y generalistas que propician la interacción entre científicos, y entre estos y la sociedad, la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa incorporó una línea de investigación y docencia intitulada Comunicación de las Ciencias y Divulgación Científica. El objetivo del área es estudiar

[...] los problemas de la comunicación entre científicos, las redes de información científica, la organización e intercambio entre los grupos científicos y la divulgación del saber en públicos amplios a través de los sistemas de comunicación, examinando las estrategias que permitan la comprensión de los cambios y transformaciones estructurales en el contexto de la sociedad del conocimiento y la cultura digital. Los procesos de diseminación del conocimiento y saber científico entre amplias capas de población.¹

Durante este tiempo, también se han impartido cursos, seminarios y diplomados sobre el tema en otras instituciones de educación superior.

Expongo este contexto institucional porque mi interés, pero sobre todo mi toma de conciencia de la problemática comunicativa de la ciencia, surgió de la necesidad de formar profesionistas de la comuni-

1. Véase el apartado de Investigación del Departamento de Ciencias de la Comunicación en el sitio web de la UAM Unidad Cuajimalpa: <http://hermes.cua.uam.mx/Investigacion/Ciencias-de-la-Comunicacion>, consultado el 10 de febrero de 2016.

cación con conocimientos y habilidades pertinentes para este campo de estudio, por lo que, noveles en el tema, los profesores de la UAM Cuajimalpa promovimos un diálogo con nuestros pares del ITESO en octubre de 2007, gracias a la mediación de Raúl Fuentes Navarro, Susana Herrera Lima y el Carlos Enrique Orozco Martínez. Fue un solo encuentro, pero muy orientador para mi comunidad académica porque estaba situada en perspectivas sociológicas y filosóficas antes que comunicativas.

Esta situación de apariencia netamente académica, cobró relevancia social en el primer semestre de 2009 tanto por la emergencia sanitaria internacional a causa del virus A-H1N1 como por la posterior convocatoria del Foro Consultivo Científico y Tecnológico y la Sociedad Mexicana para la Divulgación de la Ciencia y la Técnica (SOMEDICYT) dirigida a periodistas, divulgadores y estudiosos de la comunicación.

En mayo del mismo año, en la ciudad de Acapulco, conformamos un colegiado diverso de científicos y profesionales para “analizar y proponer mecanismos de comunicación que propicien la mejor información de los beneficios que ofrece la aplicación del conocimiento científico” en el marco del seminario “La Ciencia, la tecnología y la innovación como noticias: los retos de la comunicación pública”.²

Durante este seminario, los estudiosos de la comunicación establecimos relaciones primeras tanto con el Foro Consultivo como con la SOMEDICYT. Expusimos nuestras inquietudes e intentamos establecer una agenda de trabajo que impulsara el estudio de la comunicación de la ciencia en el ámbito de las ciencias de la comunicación. Meses después de este seminario, Rodrigo Gómez García, en ese momento presidente de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), creó un grupo de trabajo al interior de esta asociación,

2. Véase el sitio web del Foro Consultivo Científico y Tecnológico, AC: <http://www.foroconsultivo.org.mx/FCCyT3/index.php/eventos/apropiacion-social-del-conocimiento/308-la-ciencia-la-tecnologia-y-la-innovacion-como-noticias-los-retos-de-la-comunicacion-publica>, consultado el 10 de febrero de 2016.

llamado Comunicación de la Ciencia, bajo la coordinación de Lucila Hinojosa Córdova de la Universidad Autónoma de Nuevo León y Marco Millán Campuzano de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

La pertinencia de este nuevo grupo de trabajo de la AMIC se expresó retomando el pensamiento de Susana Herrera Lima, investigadora del ITESO, acerca de la responsabilidad social de la comunicación pública de la ciencia

[...] que no excluye la realización de productos y actividades concretas orientadas a divulgar ciertos conocimientos o procesos en particular, pero que debe tender a objetivos más amplios, que incluyan proyectos encaminados a construir una cultura científica de planeación social y prevención de riesgos, que contribuyan a incorporar efectivamente el conocimiento científico a la práctica cotidiana y al quehacer colectivo (Herrera-Lima, 2005, p.2).

Estas coyunturas de distinto perfil fueron conformando dos intereses en lo personal. Por una parte, evaluar cómo la comunicación pública del conocimiento científico debe formar parte de una política pública que permita una gobernanza caracterizada por el dato, la empiria y la reflexión crítica informada; es decir, una manera de gobernar al lado de la ciencia. Basta recordar, como experiencia contrastante, los días de la emergencia del virus A-H1N1 durante los cuales en varias regiones del país fuimos confinados a nuestros espacios domésticos ante la idea ambigua, casi apocalíptica, de una amenaza invisible, etérea y muy contagiosa. Al respecto, Fátima Fernández resumió muy bien la falta comunicación entre científicos y gobernantes: “El nuevo virus de la influenza echó luz sobre una larga lista de carencias, entre ellas la falta de coordinación al interior de la comunidad científica y la ausencia de vínculos entre ésta y quienes toman decisiones que afectan al país” (2009, párr.2).

Junto con esta idea de ciencia para gobernar, incluí en mis intereses de reflexión académica la obligación de hacer comunicables nuestros hallazgos acerca del proceso comunicativo humano. Un proceso en permanente tensión política y coyuntural entre participantes con más diferencias socio-culturales, y de otro tipo, que con coincidencias que los igualen. Un proceso de comunicación situado en coordenadas históricas específicas que dificulta las generalizaciones sobre la comprensión de la interacción entre humanos.

Esto que parece más o menos una serie de ideas compartidas por los estudiosos de la comunicación, no resulta evidente para otros campos de estudio. Es justo ahí donde considero pertinentes los aportes para entender que la comunicación de la ciencia está lejos de los modelos y las prácticas profesionales que eliminan la contradicción y el conflicto inherentes a todo proceso comunicativo.

Con el sesgo que he expuesto en estas líneas, puedo resumir mi interés en esta temática con la idea, aún en proceso de delimitación, de que mientras más circule el conocimiento científico y más resulte comprensible para muchos (con los esfuerzos necesarios de traducción y difusión), las sociedades contemporáneas mejorarán sus condiciones de vida al enriquecer su experiencia social y cognitiva con explicaciones científicas.

LA ESPECIFICIDAD DIALÓGICA DE UN CAMPO DE ESTUDIO

Llama la atención que este reclamo interno pronto nos pusiera a pensar no ya sobre un tema de la comunicación sino en la conformación de un campo interdisciplinario aludido y apuntalado por profesores y alumnos de la maestría del ITESO con tesis, libros y colecciones como la presente.

Pienso que la constitución de un campo de estudio que explique, analice y proponga ideas para delimitar y dar cuenta de cierta realidad, desarrolla siempre a la par un trabajo de autoreflexión sobre sus prácticas de indagación y sus rutinas de pensamiento para poner en

debate estrategias teórico–metodológicas a favor de la constitución de certezas y nuevos cuestionamientos.

El campo de la comunicación pública de la ciencia no es comparable, así considero, con otros provenientes de la epistemología, las ciencias de la comunicación o la filosofía de la ciencia. Si bien existen relaciones interdisciplinarias entre estos, a los que podemos sumar otras perspectivas de estudio de las ciencias y las humanidades, este particular campo toma como eje un proceso comunicativo caracterizado por la necesidad de hacer comprensible lenguajes y conocimientos especializados a la mayoría de la población.

La comunicación pública de la ciencia es un constructo dialógico por excelencia, no solo porque obliga a dialogar saberes y hallazgos muy diversos sino también porque está en su interés originario hacer comunicable la generación y aplicación del conocimiento científico para cualquier individuo. Es dialógico porque trabaja con la interacción entre unos y otros. Aquí me refiero tanto a personas como a disciplinas tan diferentes como la propia división del conocimiento científico.

Ante tal situación, la comunicación pública de la ciencia debe saber filtrar —cual lo hace una membrana en un proceso biológico— prácticas y significados con fundamento en estructuras formales de la lógica y la matemática para convertirlas en conocimiento socialmente significativo. Es por eso que un comunicador público de la ciencia hace conscientes tanto a científicos como a ciudadanos de que, en la medida en que interactúen con más frecuencia y con mayor calidad informativa, se pueden comprender mejor nuestros entornos naturales y sociales.

Sin embargo, este diálogo aún tiene pendiente resolver cómo el científico, al comunicarse con la sociedad, esta puede abrirle otros saberes, certezas y cuestionamientos que se conviertan en un productivo camino de conocimiento.

SOBRE ESTE EJEMPLAR

El tercer número de la colección *De la academia al espacio público*, que lleva por título *Comunicar ciencia en México. Tendencias y narrativas*, hace evidente tres preocupaciones epistemológicas que aportan orientación sobre la ruta que podría seguir la especificidad de este campo.

Primero identifico una referencia a los hechos históricos que propiciaron la institucionalización de la divulgación científica en Estados Unidos y en el resto del mundo en términos de contexto y no tanto con la intención de construir una narrativa que la ubique en ciertas coordenadas espacio-temporales. Diversos momentos originarios sirven para comparar la evolución del campo e identificar hechos y temas emergentes. Carlos Orozco realiza un interesante estudio exploratorio sobre las tendencias en la comunicación pública de la ciencia, y como subcampo académico, según propone, cada vez es más notoria su participación en revistas académicas. Realiza un análisis de contenido de tres de estas revistas internacionales, lo que le permite identificar los temas emergentes, entre los que destacan los problemas socioambientales. A partir de estos resultados, desarrolla también una crítica sobre el papel de la divulgación de la ciencia en estos medios académicos en países no desarrollados, una agenda donde México puede incidir positivamente.

A la par, es notoria la necesidad de proponer teorizaciones que delimiten y definan con precisión conceptual, histórica y práctica a la comunicación pública de la ciencia. La estrategia cognitiva que sobresale es la modelización de un proceso comunicativo que se esfuerza por ser lo más significativo y horizontal posible dado que las condiciones de enunciación entre las personas que interactúan (científicos y público) propician más las diferencias entre el que conoce y aprovecha los saberes científicos y quien intenta comprender para aprovecharlos. Se trata de una estrategia que las autoras y los autores enriquecen en lo particular con aportes interdisciplinarios según el sentido que se le dé al modelo; sea para elaborar una explicación general del proceso de comunicar la ciencia, sea para proponer mejoras en situaciones de falta

o sesgos de información. En lo particular, Enrique Páez, tras realizar un estudio sobre los errores y aciertos de un nuevo medicamento, diseña un modelo de posicionamiento del conocimiento en el marco de una desafiante propuesta que bien se puede denominar “marca ciencia”. Páez aprovecha el potencial estratégico y de “seducción” del *branding* en la elaboración de un modelo de posicionamiento del conocimiento científico en públicos no expertos. Por otra parte, José Guridi devela los elementos y las relaciones de un modelo de divulgación centrado en la espectacularización del quehacer científico. Los medios audiovisuales, al parecer, han dejado de informar la ciencia, su proceso y sus contradicciones, a favor de una representación “mágica” y ahistórica de esta. Los científicos estrellas, con voz y autoridad moral en estos mensajes audiovisuales, desplazan a otros científicos, nombrados en el análisis del discurso y cinematográfico que emplea Guridi como obreros, sin voz ni legitimidad para difundir conocimiento al público. Esta situación se agrava toda vez que es la retórica lingüística y visual que reproducen las instancias de divulgación de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El texto de Susana Herrera incorpora dos elementos fundamentales en un modelo de comunicación de la ciencia que se propone ser dialógico y participativo. Se trata de relacionar, conceptualmente y en la realización de proyectos de intervención, el contexto intercultural entre los participantes de una comunicación del conocimiento (científicos y públicos) que ayude a tomar conciencia o cambiar hábitos en asuntos socioambientales. Se delimitan problemáticas propias de la zona metropolitana de Guadalajara respecto al agua, el bosque y la biotecnología a partir de un reconocimiento de la importancia que tiene la negociación intercultural y los contextos sociales regionales. Desde mi perspectiva, este tipo de proyectos con un fundamento comunicativo en la identificación de lenguajes y prácticas sociales, negociado a partir de la diferencia intercultural, y puesto en perspectiva mediante un proyecto estratégico de comunicación del conocimiento, constituye el modelo más acabado de la propuesta teórica que impulsan los

estudios socioculturales del ITESO. El texto se puede concebir como la exposición del modo en que generamos interacciones comunicativas y saberes a partir de la diferencia, del diálogo y del consenso.

Una tercera preocupación se ubica en lo que considero como una línea de estudio tradicional de aplicación. Esta recurre al dato empírico, mediante el análisis textual o la entrevista con las personas involucradas, para explicar el tratamiento que los medios de comunicación dan a la información científica. Los sesgos, las interpretaciones erróneas y las omisiones aparecen como una constante en los medios que deriva en burdas manipulaciones de los públicos. María José Hernández también aprovecha las tradiciones del estudio del discurso para dar cuenta, gracias a un análisis semiolingüístico, de la construcción de lo “médico–científico” en las noticias televisivas que se producen y transmiten en Guatemala. Hernández articula de modo comprensible los contextos sociales de producción de este tipo de noticias científicas, con un pertinente marco conceptual sociocultural y con las particularidades de las noticias analizadas. Sus conclusiones permiten conocer que la construcción de lo “médico–científico” se subordina a informaciones muy diversas en el ámbito de la relación “política–economía”. Sin embargo, los públicos son movedizos y no tienen por qué confiar en los políticos, algo que ocurre con los televidentes guatemaltecos.

Christian Agüero realiza un análisis de contenido de la presencia de información sobre el Sida en tres diarios de Guadalajara, en el contexto de la XVII Conferencia Internacional sobre Sida que se desarrolló en 2008 en la Ciudad de México. Tras una revisión histórica de la enfermedad y de sus consecuencias médicas y sociales, Agüero da cuenta de la problemática relación entre periodismo y ciencia, a lo que él llama “trabajo a dos tiempos”. A estas condiciones de asincronía, se le suma sesgos de información que los periódicos analizados imponen de acuerdo a sus intereses. Por ejemplo, según reporta el autor, de 396 informaciones publicadas en los diarios en diversos géneros periodísticos, tan solo 40, el 14%, hacen referencia a la dimensión científica y tecnológica del Sida. El resto de la información se ocupa de temas

colaterales, lo que no quiere decir que sean carentes de relevancia social, como pueden ser las protestas contra las farmacéuticas y quejas hacia las instituciones de salud.

Respecto a las temáticas de este número, si bien no aparecen las que el estudio de Orozco identifica con claridad como intereses en ascenso; es decir, las preocupaciones acerca del cambio climático y el medio ambiente, sí han sido estudiadas en los números anteriores de la colección.³

Finalmente, se propone, en algunos textos del presente ejemplar, aprovechar el tipo de interacción horizontal, instantánea y dialógica que las tecnologías digitales permiten gracias a la posibilidades de participación que propician las nuevas interfaces tecnoculturales como el blog y las narrativas transmedia en la difusión de qué es y para qué sirve el conocimiento científico. Francisco Martínez considera que los blogs son una oportunidad para transformar la comunicación entre científicos y públicos. A partir del análisis del discurso, analiza la expresión experta respecto a la expresión libre de lo que él llama un sujeto individual. El autor enmarca su estudio en la esfera pública, espacio de interacciones que puede propiciar una relación dialógica a favor de la comprensión del modo en que se genera conocimiento. En el mismo sentido, Juan Manuel Velázquez nos brinda un pertinente texto con una serie de conceptos básicos bien definidos y documentados como red, campo científico, comunicación pública y periodismo, los cuales se articulan en una propuesta de difusión del conocimiento gracias al empleo de las narrativas transmedias y su potencial de “modularidad” en medios digitales híbridos, multimodales e intertextuales.

La oportunidad de hacer una estancia sabática en el ITESO, con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y de mi anfitrión, Raúl

3. Al respecto, se pueden consultar los siguientes artículos de la colección *De la academia al espacio público*: “Discursos tecno-científicos en la construcción social y política de la reserva de la biósfera de la Sierra Gorda en Querétaro”, de Marcia Moreno (2015), y “Ambiente juvenil: discurso ambiental entre jóvenes universitarios”, de William Quinn (2012).

Fuentes Navarro, me ha permitido abrir una nueva etapa en mi interés sobre la comunicación de la ciencia al presentar este tercer número de la colección *De la academia al espacio público*, justo en un tiempo donde tenemos nuevos ejemplos de incertidumbre para la vida cotidiana y para la gobernanza: nuevos virus (Chikungunya y Zika) y una situación ambiental límite (el calentamiento global) que, sumada a fenómenos cíclicos como El Niño, podría propiciar un periodo con emergencias de alto nivel donde la ciencia y su comunicación pública son fundamentales para la toma de decisiones en los ámbitos particulares y públicos.

REFERENCIAS

- Fernández, Fátima (2009, junio). Influencia: la comunidad científica al margen. *Nexos*. Recuperado el 10 de febrero de 2016, de <http://www.nexos.com.mx/?p=13139>
- Herrera-Lima, Susana (2005). *La profesionalización de la comunicación pública de la ciencia: hacia la construcción de un campo académico*. Ponencia presentada en la Novena Reunión Bienal de Red-POP (Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología para América Latina y el Caribe), realizada en diciembre de 2004. Recuperado el 17 de febrero de 2016, de <http://www.redpop.org/wp-content/uploads/2015/06/susanaherrera.doc>
- Moreno, Marcia (2015). Discursos tecno-científicos en la construcción social y política de la reserva de la biósfera de la Sierra Gorda en Querétaro. En S. Herrera-Lima; C. Orozco & E. Quijano (Coords.), *Comunicar ciencia en México: discursos y espacios sociales* (pp.191-224) (*De la academia al espacio público*). Guadalajara: ITESO.
- Quinn, William (2012). Ambiente juvenil: discurso ambiental entre jóvenes universitarios. En S. Herrera-Lima & C. Orozco (Coords.), *De la academia al espacio público. Comunicar ciencia en México* (pp.197-230). Guadalajara: ITESO.



CEISAL



CERTIFICADO

D./D^a VICENTE CASTELLANOS CERDA

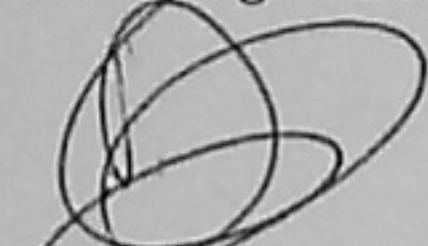
Ha participado como **PONENTE** en el

8º Congreso Internacional de CEISAL
“Tiempos posthegemónicos: sociedad, cultura y política en América Latina”

celebrado en Salamanca, los días 28, 29, 30 de junio y 1 de julio de 2016, con la ponencia titulada *Cultura de la pantalla en la Ciudad de México. Análisis de la exhibición y la programación entre 1922 y 1962.*

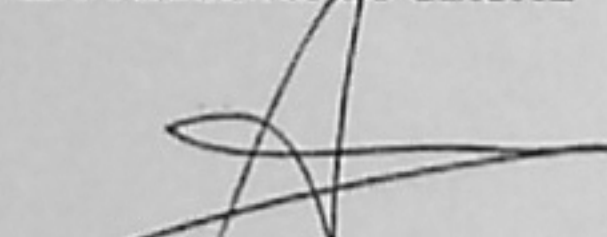
Y para que conste, se expide esta certificación en Salamanca, a 2 de julio de 2016.

La Directora Organizadora




Profª Mercedes García Montero

El Presidente de CEISAL



D. Carlos Quenan

El Rector, P.D.F. (BOCyL 14-04-2016)



Carmen Fernández Juncal
Vicerrectora de Docencia