

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA**

**SEDE QUITO**

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesis previa a la obtención del Título de Licenciada en Comunicación Social  
con Especialidad en Desarrollo.

CUERPO, RELACIONES DE PODER Y SEXUALIDAD EN EL CINE DE LA  
MARGINALIDAD.

**AUTORA:**

MARIA LORENA PLUA CEDEÑO

**DIRECTOR:**

MASTER. DIMITRI MADRID

**QUITO, JUNIO 2010**

## **Índice**

### **Capítulo I**

#### **Comunicación y Cultura**

- 1. Introducción / 10
- 1.1 Breve Recorrido por la comunicación y sus modelos / 11
  - 1.1.2 La comunicación como organismo social / 11
  - 1.1.3 Escuela de Chicago / 13
  - 1.1.4 La mass communication Research / 14
    - 1.1.4.1 Harold Lasswell, el modelo lineal / 14
  - 1.1.5 La Teoría de la Información / 15
  - 1.1.6 Escuela de Palo Alto / 17
  - 1.1.7 La Teoría Crítica / 19
    - 1.1.7.1 Industria Cultura / 20
    - 1.1.7.2 Racionalidad Técnica / 22
  - 1.1.8 El Estructuralismo / 25
    - 1.1.8.1 Escuela Francesa / 26
    - 1.1.8.2 Althusser y los Aparatos Ideológicos del Estado / 26
    - 1.1.8.3 El Dispositivo de Vigilancia / 27
  - 1.1.9 La influencia de la Comunicación / 28
- 1.2 La Investigación Teórica de América Latina / 29
  - 1.2.1 Los Aportes de la Comunicación para el Desarrollo / 29

1.2.1.1 Rosa María Alfaro y la Comunicación para el Desarrollo / 29

1.2.1.2 Adalid Contreras y el desarrollo democrático / 32

1.2.1.3 Daniel Prieto Castillo y la Educomunicación / 35

1.3 Comunicación y Cultura / 37

1.4 Acercamientos para la Definición de Cultura / 40

1.4.1 Identidad y Cultura / 48

## **Capítulo II**

### **La Imagen**

2.1 Introducción / 52

2.2 La Imagen / 53

2.3 Las Representaciones Icónicas / 54

2.3.1 Componentes Miméticos / 56

2.3.2 Componentes Simbólicos / 57

2.3.3 Componentes Arbitrarios / 58

2.3.4 El color / 58

2.4 Evolución de la Imagen / 59

2.4.1 La Pictografía / 59

2.4.2 La Fotografía / 60

2.4.3 El comic / 62

2.5 Relaciones de las clases populares con la Imagen / 64

- 2.6 La Imagen Cinematográfica / 65
- 2.7 Culturas Mediáticas / 68
- 2.8 La cultura de masas y sus distintas acepciones / 70

### **Capítulo III**

#### **La Sexualidad**

- 3.1 Introducción / 78
- 3.2 Breve recorrido por la Sexualidad / 79
- 3.3 El genero y su dimensión social / 84
- 3.4 Sociología del cuerpo / 87
  - 3.4.1 El cuerpo modelado / 89
- 3.5 El cuerpo diferenciado / 92

### **Capítulo IV**

#### **El Cine**

- 4.1 Introducción / 95
- 4.2 El cine mudo / 95
- 4.3 Neorrealismo italiano / 103
- 4.4 Historia del Cine Latinoamericano / 103
- 4.5 Cine de la Marginalidad / 110
  - 4.5.1 Personajes del Cine de la Marginalidad / 114

## **Capítulo V**

### **Propuesta Metodológica para la lectura del film**

- 5.1 Introducción / 117
- 5.2 Propuesta Metodológica para la lectura del film / 117
- 5.3 Análisis de la película Fuera de Juego / 119
  - 5.3.1 Resumen del Argumento / 119
  - 5.3.2 Segmentación de la película en secuencias / 120
  - 5.3.3 Ubicación de los puntos de giro / 125
  - 5.3.4 Mundo de los personajes / 127
  - 5.3.5 Roles de los personajes / 128
  - 5.3.6 Motivos presentes en el film / 130
  - 5.3.7 Estudio del conflicto / 131
  - 5.3.8 La premisa / 131
  - 5.3.9 Interpretación de resultados / 131

## **Capítulo VI**

### **Conclusiones**

- 6.1 Comunicación y Cultura / 137
- 6.2 Cine y Comunicación / 138
- 6.3 Cine de la Marginalidad / 138

6.4 Metodología de análisis / 140

6.5 Aportes y Limites de la carrera / 141

6.6 Algunas Proyecciones / 142

Bibliografía / 143 - 144

Anexos / 145 - 154

### ***Declaratoria de Responsabilidad***

Los conceptos desarrollados, análisis realizados y las conclusiones del presente trabajo, son de exclusiva responsabilidad de María Lorena Plua Cedeño.

Quito, 21 de junio del 2010.

## Introducción

El aporte académico de la investigación consiste en situar los sentidos que se pueden transmitir a través del cine, en particular aquel dedicado a mirar el relato cinematográfico desde el comportamiento humano y la vida en sociedad. Igualmente, el trabajo, considera la importancia que se le otorga al cine de autor y a los productos culturales. Esta investigación pretende ser una pauta para encarar el cine desde esta particular taxonomía y generar nuevas discusiones en el ámbito académico y de formación de un cine del que todavía se desconoce sus alcances.

El Cine de la Marginalidad se presenta como un relato que propone un acercamiento a la realidad latinoamericana y un cuestionamiento al interior de los discursos ya articulados, al presentar, a través del film unos personajes que están en constante construcción y deconstrucción en circunstancias que evocan los efectos de una vida de exclusión en el escenario de la ciudad. Se trata de un cine que requiere especial atención y valoración en su forma y su contenido, pues plantea unos puntos de partida complejos con relación a la cinematografía norteamericana. Por otro lado, es un cine cuyo modo de expresión se afilia al documental y por lo tanto, recoge las complejidades por las que atraviesan las sociedades latinoamericanas en contextos plagados de corrupción política, desestabilización institucional y marginalidad cultural.

Si se quiere, el Cine de la Marginalidad reúne componentes valiosos para la cultura, rescatando la memoria dentro de una sociedad de desgaste continuo, inmersa en un desfile de imágenes mediáticas que poco dicen de las realidades circundantes.

La relación significativa de la comunicación, la cultura y el cine nos hace pensar en un universo de lenguajes y sentidos, de memoria e identidad, de historia y conflicto que se expresa a través de un código y de un soporte basado en imágenes, dando respuestas a otras formas de concebir el comportamiento humano y el mundo, atravesando nuevos rostros y nuevas estéticas que no encajan en una sociedad que se muestra como impecable.

Los contenidos de esta investigación pretenden también, dar una mirada a los nuevos cambios que se generan a partir de la multidimensionalidad de la imagen y las experiencias que recogen dentro de un formato donde los aparatos tecnológicos generan grados de tensión. Por lo tanto, lo que se busca es generar unas pautas para la lectura de un lenguaje tan diverso como ambiguo y sobre todo generar nuevas preguntas acerca de esas otras realidades que se generan desde el margen.

La presente investigación asume un carácter cualitativo, y desarrolla una metodología basada en el análisis narrativo del film *Fuera de Juego*, producción ecuatoriana que recoge una estética que se inserta dentro de la temática desarrollada por el Cine de la Marginalidad. A través del recorrido por el cine y el fraccionamiento del relato se podrá leer de forma detenida los elementos centrales para la lectura de una película de características que se afilien a esta forma particular de hacer cine.

El recorrido de esta investigación comienza por la comunicación y la cultura dando cuenta del desarrollo de esta disciplina a través de las distintas escuelas, para después continuar con un análisis sobre la imagen y sus características al interior de la cultura de masas. A continuación, un acercamiento al cine en la historia y los acontecimientos importantes en el transcurrir del Cine Latinoamericano, para terminar con el Cine de la Marginalidad haciendo una interpretación de sus posibilidades y de los criterios que le caracterizan.

Capítulo 1

***Comunicación y Cultura***

## **1. Introducción**

La comunicación es un elemento que se encuentra al interior del debate, y ha sido definida en múltiples sentidos, por distintos actores y bajo distintas corrientes teóricas. Desde la corriente norteamericana, se la vinculó como una herramienta válida y necesaria en la persecución de un proyecto que tendría que ver con la Revolución Industrial, etapa crucial que consolida nuevas relaciones entre hombre, técnica y naturaleza y que abrirá enormes posibilidades en la transformación social. A partir de allí, la estructura y el sistema social se mudan y volcán hacia la producción y hacia una red de intercambios económicos que abarcarán varias zonas del planeta.

El postindustrialismo y la difusión de mensajes culturales elaborados industrialmente se convertirán en el elemento fundamental en la consecución de una sociedad que se desplaza de la etapa productiva a la etapa consuntiva. Existió una transformación de la cultura de élite al advenimiento de masas en las áreas de educación y cultura constituyéndose la masificación como una categoría para denominar las transformaciones que a nivel cultural ocurrían en la colectividad con respecto a sus antiguos patrones de acceso a los bienes culturales. Este hecho marcaba no solo la disolución de relaciones sociales jerárquicas, sino, siguiendo a Barbero, la sustitución de clase en masa. Lo público será ocupado por la integración que produce lo masivo, la cultura de masa.

Esta denominación de la nueva sociedad -mediática- se convertirá en el eje reflexivo de las Ciencias Sociales, dentro de un escenario de globalización y mundialización de la cultura. En esta perspectiva, el capítulo plantea en un primer momento el recorrido histórico de los modelos de comunicación para comprender integralmente las transformaciones y el papel de la comunicación dentro de los procesos sociales, políticos y culturales bajo distintas corrientes teóricas, en las que se incluyen el pensamiento de América Latina y sus investigaciones sobre desarrollo y cultura. En un segundo momento, un acercamiento de los conceptos alrededor de la cultura, espacio sin el cual no se comprendería las formas de sociabilidad por la que atraviesa la humanidad, y finalmente un acercamiento a las relaciones que entrecruzan los

medios de comunicación masiva con la cultura, como un espacio que precisa una detenida lectura para puntualizar el lenguaje bajo el cual se transforman la percepción y la comprensión de los hechos sociales.

### ***1.1 Breve Recorrido por la comunicación y sus modelos***

#### **1.1.2 La comunicación como organismo social**

La comunicación ha sido definida en múltiples sentidos y desde distintas teorías y prácticas del conocimiento. El campo de elaboración de la comunicación ha sido acusado de una falta de legitimidad científica, esto explica las razones por las que, la comunicación ha buscado distintos modelos de interpretación y ha adoptado analogías que van desde la biología hasta una aproximación histórica de los fenómenos, considerando el entorno tecnológico en distintos niveles de análisis.

Uno de los pensamientos que surgen de la noción en comunicación y que nace dentro de la ideología del progreso es aquel en el que la sociedad se presenta como un organismo, como un conjunto de órganos que cumplen funciones determinadas. Esta concepción inspirará las primeras concepciones de una ciencia en comunicación.

En una época en donde los medios de comunicación, entiéndase vías fluviales, marítimas y terrestres, acompañan los procesos de crecimiento, y la división del trabajo a finales del siglo XVIII hace su aparición, la comunicación se la entenderá dentro del seno de la fábrica organizando el trabajo colectivo y la estructura de los espacios.<sup>1</sup> Mientras que en Inglaterra la revolución industrial estaba en curso, en Francia la comunicación será un vector de la realización de la razón<sup>2</sup>, uno de sus promotores fue Francois Quesnay quien en su condición de médico hace una analogía entre la doble circulación de la sangre y la circulación de las riquezas, de esta idea de entrecruces e intercambios de circulación más tarde se desprenderá la idea de *flujos de información y los flujos materiales*.

---

<sup>1</sup> MATTELARD, Armand. *Historia de las Teorías de la Comunicación*. Ediciones Paidós. Barcelona, España, 1997, pág. 14.

<sup>2</sup> Ídem., p. 14.

En esta visión orgánica de la comunicación se introduce el concepto de red auspiciado por Henri de Saint-Simon quien mira el conjunto de fenómenos sociales desde la metáfora de lo vivo. Concibe a la sociedad como un tejido de redes pero también como un sistema industrial administrado como una industria<sup>3</sup> donde el dinero cumple su papel como unificador. Es útil destacar el advenimiento del industrialismo y de la organización de las redes artificiales en el mundo financiero como formas de organización dentro de la sociedad.

La sociedad industrial es la sociedad orgánica cada vez más integrada con funciones más definidas y con sus partes más interdependientes donde la comunicación distribuye y regula. Al igual que el sistema nervioso es el centro de las relaciones complejas, los sistemas de información se conciben como centros de propagación a través de correos y agencias de prensa.

Auguste Comte, discípulo de Saint-Simon, desarrolló gracias a su estudio de la división del trabajo y sus nociones sobre crecimiento, una lectura de la sociedad que obedece a una ley fisiológica de desarrollo progresivo<sup>4</sup> caracterizado por la organización y la ciencia. De esto se desprende que en el siglo XIX la idea sobre la biologización de lo social acompañada también por la teoría darwinista que ofrece en la noción de la comunicación una concepción como agente de desarrollo y civilización.

A finales del siglo XIX, surge el fenómeno de la sociedad de masas, denominada así por la irrupción de multitudes en la ciudad. Al inicio la masa se concibe como un riesgo que justifica la proliferación de dispositivos de control (judicial y demográfico), aquí el Estado cumplirá su papel de socializador y responsable por los problemas sociales y las cuestiones de riesgo. Se inicia un campo de probabilidades dando pie a la creación de sistemas de seguridad y políticas de criminalización amparadas en el sistema judicial. Ejemplo de ello se encuentra en el ensayo *La multitud criminal* de Sighele<sup>5</sup> donde su concepto de crímenes de masa se ubica en las

---

<sup>3</sup> MATTELART, Armand, MICHELE MATTELART. *Historia de las teorías de la comunicación*. Ediciones Piadós. Barcelona, España, 1997. pág. 15.

<sup>4</sup> MATTELART, Armand, MICHELE MATTELART. *Historia de las teorías de la comunicación*. Ediciones Piadós. Barcelona, España, 1997. pág. 16.

<sup>5</sup> Idem. pág. 19.

huelgas y disturbios públicos. Este concepto cristaliza la idea de mando: existen dirigentes y dirigidos y entre los dirigentes, las agencias de prensa con los periodistas a la cabeza como lectores de los procesos sociales.

A la categoría de masa se le atribuyen calificativos de sugestión, contagio, influencia, etc; presentes en el individuo que se adhiere como parte del todo. Para Freud en la *Psicología de masas* la libido es el lazo de unión entre creyentes y seguidores y este lazo se resuelve mediante un mecanismo de identificación que es el enlace afectivo con un objeto. En la psicología de masas hay un enlace libidinoso con un objeto a través de una sustitución. En la identificación el yo, se enriquece con las cualidades del objeto. Lo que liga a la masa, asegura Freud, es la culpabilidad inconsciente que se cristaliza en la necesidad de un líder-padre: “El individuo renuncia al yo personal y se integra en los otros. El amor a los demás, es entonces una sugestión recíproca que canaliza los instintos eróticos hacia una expresión neutra en la que el líder puede convertirse en ese oscuro objeto de deseo masivo”.<sup>6</sup>

El final del siglo cursa por el hecho de una nueva vida comunitaria donde las redes eléctricas cumplen la promesa de la sociedad horizontal y transparente, la premisa del fin de siglo: la técnica al servicio de la comunidad conllevará a la abundancia.

Además de la promesa de una sociedad horizontal en redes, el espacio urbano y su organización parecen ocupar un lugar central; en este escenario la comunicación representará la medida con la cual regir las formas de apropiación de los espacios.

### **1.1.3 Escuela de Chicago**

La Escuela de Chicago centra su estudio en la ciudad como un laboratorio social, con sus signos de desorganización, marginalidad, aculturación, asimilación, movilidad<sup>7</sup>. Amparada en el concepto desarrollado por Robert Park, la Escuela de Chicago desarrolla la noción de *ecología humana* cuya intención está basada en aplicar el

---

<sup>6</sup> MUÑOZ Blanca. *Cultura y Comunicación: Introducción a las teorías contemporáneas*. Editorial Barcanova, S. A, Barcelona, España, 1989, pág. 97.

<sup>7</sup> MATTELART, Armand. *Historia de las teorías de la comunicación*. Ediciones Piadós. Barcelona, España, 1997, pág. 24.

esquema teórico de la ecología vegetal y animal al estudio de las comunicaciones humanas. Para Park, la lucha por el espacio rige las relaciones interindividuales y funda en torno a la competición las formas de organización de las relaciones humanas. En este engranaje la comunicación cumple la función de regular la competición y permitir a los individuos unirse a la sociedad. Esto último hace referencia a que su categoría de ecología humana estaba enfocada a la cuestión de la inmigración en los Estados Unidos donde los inmigrantes deberían pasar por varias etapas denominadas “ciclos de relaciones étnicas”<sup>8</sup>: competición, conflicto, adaptación y asimilación.

#### **1.1.4 La mass communication Research**

##### **1.1.4.1 Harold Lasswell, el modelo lineal.**

En el siglo XX, las técnicas de comunicación habían avanzado considerablemente desde el telégrafo y el teléfono, el cine y la radiodifusión. Los medios se consideran gestores de la opinión pública en época de guerra. Y en este contexto “la propaganda constituye el único medio de suscitar la adhesión de las masas; además – añade Lasswell – es más económica que la violencia, la corrupción u otras técnicas de gobierno”. De esta visión instrumental se desprende la idea de los medios de comunicación como instrumentos eficaces de circulación de símbolos.

En el modelo de Lasswell la audiencia obedece al esquema estímulo-respuesta. Los medios de comunicación actúan bajo el método de la aguja hipodérmica que se lee como el impacto directo e indiferenciado sobre los individuos atomizados<sup>9</sup>. ¿Quién dice qué por qué canal a quién y con qué efecto? será la fórmula de Lasswell quien pone énfasis sobre todo en el análisis de los efectos y al análisis de contenido cuyo fin sería aportar al investigador los elementos necesarios para llegar al público.

Descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones se acompaña con tres funciones: a) la vigilancia del entorno, b) la

---

<sup>8</sup> MATTELART, Armand. *Historia de las teorías de comunicación*. Ediciones Piadós. Barcelona, España, 1994, pág. 25.

<sup>9</sup> Ídem, pág. 28.

puesta en relación de los componentes de la sociedad para producir una respuesta del entorno, c) la transmisión de la herencia social y d) el entretenimiento (Lazarsfeld: 1976).

El funcionalismo de Merton dejará en claro las funciones y disfunciones de la sociedad, siendo así: las funciones manifiestas son comprendidas y queridas por los participantes en el sistema, mientras que las disfunciones representan el desequilibrio e inestabilidad que podrían llevar a la crisis sino fuera por la eficacia de las funciones.

En consecuencia, la línea de investigación norteamericana es el funcional conductismo que es una investigación adecuada a la organización de las necesidades de consumo colectivo. Se caracteriza por su pragmatismo, existe una identificación entre verdad y utilidad<sup>10</sup>. A diferencia de la teoría de comunicación europea cuya base es la filosofía, en la norteamericana la sociología pero también la psicología y la economía sustituyen el concepto de conflicto por el de equilibrio. Existe un claro biologicismo que da pie a una explicación posterior donde lo que es, es lo que es y se borra la distinción entre apariencia y realidad.

El pragmatismo se muestra como una relación del sujeto con los objetos que le son útiles. El concepto de utilidad mueve la acción del hombre y los medios de comunicación abren una etapa de análisis de las modalidades y formas de interrelación de conocimiento colectivo y medios tecnológicos para la difusión de mensajes masivos.

### **1.1.5 La teoría de la información**

La noción de información adquiere la condición de un símbolo calculable, y esta premisa se sustenta a partir de la introducción del modelo matemático. El norteamericano Claude Elwood Shannon publica *La teoría matemática de la información* y deduce que la comunicación se basa en una cadena de elementos: la fuente (de información) que produce un mensaje, el codificador o emisor que

---

<sup>10</sup> MUÑOZ, Blanca. *Cultura y Comunicación: Introducción a las teorías contemporáneas*. Ediciones Barcanova S. A, Barcelona, España, 1989, pág. 25.

transforma el mensaje en signos para hacerlo transmisible, el canal o medio utilizado para transportar los signos, el decodificador o receptor que reconstruye el mensaje a partir de los signos y el destino que es la persona o la cosa a la que se transmite el mensaje.

Para Shannon el problema radica en reproducir en un punto dado y de forma exacta un mensaje seleccionado en otro punto, este diseño según Shannon permite cuantificar el coste de un mensaje, entre una comunicación entre dos polos del sistema y se evitara cualquier ruido, por lo tanto se transmitirá a partir de signos convenidos.<sup>11</sup>

Este modelo será el desencadenante de trabajos que concluirán en la llegada del ordenador. Se sugiere el interés por la transmisión del mensaje como tal, entre un punto de partida y un punto de llegada, excluyendo del análisis el significado de los signos y los sentidos que el destinatario atribuye a tales signos. La comunicación es reducida al dato y la técnica, el instrumento que la posibilita. Esta fórmula se define bajo las categorías de cálculo, planificación y predicción.

La noción de información en Shannon y su capacidad de organización acompañará al desarrollo de la biología en particular sobre los códigos genéticos. A esto se suma la teoría del biólogo Ludwing von Bertalanffy y su desarrollo de la teoría de los sistemas donde nuevamente la función contribuye al mantenimiento del organismo. Funcionalismo y sistemismo se fusionan bajo la categoría de función, pero la atención del último se remite en atender la globalidad de las interacciones entre los elementos y en comprender la complejidad de los sistemas como conjuntos dinámicos múltiples y cambiantes.

La teoría cibernética aparecida en 1948 por Norbert Wiener ex profesor de Shannon introduce y vislumbra una sociedad cuya base y materia prima será la información, de esta idea surge también la categoría de entropía que la define como: “esa tendencia que tiene la naturaleza a destruir lo ordenado y a precipitar la degradación

---

<sup>11</sup> MATTELART, Armand. *Historia de las teorías de la comunicación*. Ediciones Piadós. Barcelona, España, 1997, pág. 42.

biológica y el desorden social (...)”<sup>12</sup>. Para evitar la entropía, la información y sus máquinas son las encargadas de luchar contra ella y se pone en énfasis la cantidad de información y su grado de organización.

Esta teoría dejará erosiones en lo posterior gracias al paradigma de la libre circulación de la información, la huella de Shannon del libre acceso a la información se verá quimérica en detrimento del ascenso de las asimetrías de acceso y las prácticas de censura, secreto y la acentuación de la entropía que tanto Shannon como Wiener quisieron combatir.

### **1.1.6 Escuela de Palo Alto**

Desviándose del modelo lineal de Shannon, la Escuela de Palo Alto (1942) concibe que la comunicación deba ser estudiada por las ciencias humanas a partir de un modelo propio. Añaden que la investigación en comunicación incorpore la complejidad de contextos múltiples y sistemas circulares.

Los estudios de la Escuela de Palo Alto, basados en estas consideraciones se fundamentan en tres hipótesis<sup>13</sup>:

- La esencia de la comunicación reside en procesos de relación e interacción. Resulta que las relaciones entre elementos son más importantes para el estudio que los mismos elementos.
- Todo comportamiento humano tiene un valor comunicativo.
- Observando a los mensajes ubicados en una perspectiva horizontal de secuencia sucesiva y luego en otra perspectiva vertical en que se analizan la relación entre elementos y sistema; puede encontrarse una “*lógica de la comunicación*”.

Otra ruptura propuesta por Palo Alto se relaciona con la sociología funcionalista, concentrada en la comunicación verbal y voluntaria. Desde su perspectiva,

---

<sup>12</sup> MATTELART, Armand. *Historia de las teorías de la comunicación*. Ediciones Piados. Barcelona, España, 1997, pág. 47.

<sup>13</sup>RIZO, Martha. El interaccionismo simbólico y la Escuela de Palo Alto. Hacia un nuevo concepto de comunicación. Disponible en la World Wide Web:  
[http://www.portalcomunicacion.com/esp/n\\_aab\\_lec\\_3.asp?id\\_llico=17&index=8](http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_3.asp?id_llico=17&index=8)

comunicar es un proceso social permanente en donde se mezclan las palabras, los gestos, el espacio individual e incluso las perturbaciones y trastornos psíquicos, conjuntamente, el interés por analizar el contexto de los discursos reemplaza al análisis de sus contenidos.

Dos autores relucen en la Escuela de Palo Alto:

Gregory Bateson: Defensor de una epistemología evolutiva y transdisciplinar, para él, el cuerpo es capaz de traspasar su perímetro biológico por medio de su alcance comunicativo y esta capacidad la que se convierte en instrumento de cohesión social, de interacción, identidad y pertenencia a un contexto dado.

Respecto a esto último, Bateson propone que la comunicación está determinada por el contexto en el que se desenvuelve y por tanto la comunicación exige de él para tener significado, pues sin él no hay un valor diferencial que genere información. De ahí desarrollaría la categoría de “metacomunicación” o “metamensaje” que es el envolvente del sentido y el contexto, además de clasificar a la comunicación y crear vínculos y estructuras de diálogo con otros ambientes y contextos.

Paul Watzlawick: Creador de los cinco postulados<sup>14</sup> que regirían las investigaciones de la Escuela de Palo Alto:

- No es posible no comunicar. Incluso se comunica que no quiere comunicarse.
- Los elementos de la comunicación, son el contenido (transmisión de datos) y
- El ambiente que rodea el mensaje y relación entre los comunicantes.
- La naturaleza de las relaciones, depende de cómo se ordene la secuencia de actos comunicativos.
- La comunicación humana es verbal y no verbal. Puede ser analógica y digital.
- La comunicación es simétrica o complementaria. Se da una relación de poder idéntica o un individuo detenta mayor poder.

---

<sup>14</sup>RIZO, Martha. El interaccionismo simbólico y la Escuela de Palo Alto. Disponible en: [http://www.portalcomunicacion.com/esp/n\\_aab\\_lec\\_3.asp?id\\_llico=17&index=8](http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_3.asp?id_llico=17&index=8)

Es de especial importancia el cuarto postulado. La comunicación analógica se caracteriza por la similitud entre lo que se quiere transmitir y el modo de comunicación, es parte de la esencia y relaciones humanas. Se compone de un entendimiento gestual y expresivo, un contexto comunicacional que da sentido a la interacción humana a través de valores culturales y sensibilidades compartidas. Es la comunicación analógica, inscrita en el espacio de lo no verbal, la que permite que dos personas con diferentes lenguas puedan tener un mínimo de comprensión mutua.

La comunicación digital tiene que ver con las lenguas y los lenguajes y solo en unión al aspecto analógico le dan sentido a la comunicación como un proceso de construcción de conocimiento.

En el segundo postulado hace referencia a los dos elementos de la comunicación. El contenido, que es lo que se quiere decir y el contexto, que son las circunstancias ambientales que condicionan a la comunicación, tanto así que el segundo contiene al primero y adquiere el carácter “metacomunicacional” que proponía Bateson.

### **1.1.7 La Teoría Crítica**

La teoría crítica nace como un mecanismo para reflexionar y criticar la postura de la Sociología Funcionalista cuyo fundamento abogaba por unos medios de comunicación que asistían al fortalecimiento de la democracia moderna.

La teoría funcionalista defendía los valores del sistema social a través de la regulación por medio de los mass media. A esta premisa se opone la Teoría Crítica y formula un nuevo análisis sobre el papel de los medios en la sociedad. Así, para la teoría crítica, los medios son definidos como los nuevos mecanismos de transmisión y producción cultural.

*“El método consistía en unir a Marx y Freud, es decir abarcar la interpretación marxista de la historia modificada y/o adjuntada por elementos de la filosofía de la cultura, de la ética, la psicosociología y la psicología de las profundidades”<sup>15</sup>.*

---

<sup>15</sup>MATTELART, Armand. Historia de las Teorías de la Comunicación. Ediciones Piadós. Barcelona, España, 1997, pág. 52.

Fueron Max Horkheimer y Friedrich Pollock quienes fundaron el Instituto de Investigación Social afiliado a la Universidad de Francfort. Esta institución de orientación marxista inicialmente, tuvo que buscar otras localidades con la toma de poder por parte de Hitler. El instituto financiado por la comunidad judía tendría sucursales en Ginebra, Londres y París. Finalmente logra establecerse junto con los investigadores exiliados en la Universidad de Columbia.

La preocupación de Horkheimer consistía en investigar la esencia de los fenómenos sin limitarse a los datos seguros y ciertos. A este interés se unirá Theodor Adorno en 1938. Juntos, deducen que la razón se ha vuelto violenta y manipuladora y ha pisoteado las particularidades sensibles de la naturaleza y el cuerpo.

Las categorías analizadas por la Escuela Crítica facilitarán el lo posterior nuevos estudios sobre la educación en materia de comunicación. Por ello, se hace imprescindible conocer los pilares de la perspectiva reflexiva y crítica de la utilización de los medios.

#### ***1.1.7.1 Industria Cultural***

A partir del estudio de Adorno con relación a los programas musicales en la radio y posteriormente a su análisis sobre el jazz, se definirá a la industria cultural.

Horkheimer y Adorno crean en los años cuarenta este concepto para analizar la producción industrial de la cultura. “Los productos culturales, las películas, los programas radiofónicos, las revistas, manifiestan la misma racionalidad técnica, el mismo esquema de organización por parte del *management* que la fabricación de coches en serie”<sup>16</sup>. Ambos concuerdan en que la industria cultural produce bienes estandarizados donde la cultura se la percibe como una mercancía, con una producción uniformizada, serializada y estandarizada.

La tecnología cumple aquí un papel fundamental en la función de la economía y amenaza la cultura al adquirir un poder sobre la sociedad donde la racionalidad técnica favorece al statu quo.

---

<sup>16</sup> MATTELART, Armand. MATTELART. Michelle. *Historia de las Teorías la Comunicación*. Ediciones Piadós. Barcelona, España. 1997. pág. 54

Su fuerte crítica es entonces hacia esa transformación del acto cultural en “un acto que destruye su capacidad crítica y disuelve en él las huellas de la experiencia auténtica”<sup>17</sup>. Y además, afirman, la reproducción de la cultura por medios técnicos olvida la función filosófico-existencial del conjunto de características que la definen.

El concepto planteado por Adorno y Horkheimer ha suscitado un advenimiento de argumentos positivos y negativos en torno a la industria cultural, sin embargo se identifican dos factores claves: a) Las innovaciones tecnológicas en el campo de las comunicaciones y b) La preocupación económica dada por el capitalismo. A esto se suma la marginación de los mensajes culturales que no se revisten o toman la forma de mercancía.

El debate se sitúa en torno a las nuevas relaciones que genera la Industria Cultural, es decir relaciones entre emisores y receptores de los bienes y servicios culturales que produce y nuevos equilibrios socioeconómicos entre quienes tienen el poder sobre esos bienes y quienes distribuyen con fines de rentabilidad o de control social. Los argumentos y las críticas negativas se sitúan en las consecuencias visibles que genera la Industria Cultural, es especial el campo audiovisual: una deslocalización al difundir mensajes masivos y sin control, sumándose el cuestionamiento a la identidad cultural trastocada por los mensajes culturales que transmiten (piénsese en los consumos de los jóvenes) y la limitación que provocan en la producción local y nacional al exportar programas comerciales a bajos costos, que de alguna manera tienen garantizado el éxito.

El concepto de Industria Cultural pone en cuestión la llamada “democratización de los bienes culturales”<sup>18</sup> por un lado, y da pie por otro, a una lectura de los cambios provocados gracias a esa masificación de mensajes en grupos específicos como los jóvenes y las mujeres. Esto lleva a examinar el consumo que estos grupos practican y más aun los valores que interiorizan considerando que el mensaje contiene una carga simbólica que es percibida de manera subjetiva.

---

<sup>17</sup> Idem, pág. 54.

<sup>18</sup> Se refiere al concepto utilizado para definir el acceso que las Industrias culturales han provocado al dirigir sus objetivos a las audiencias medias.

### ***1.1.7.2 Racionalidad Técnica***

A finales de los años sesenta aparece *El Hombre Unidimensional* de Herbert Marcuse. Esta publicación es un aporte decisivo para la Escuela de Francfort y para la época. En esta obra, Marcuse hace una crítica de la cultura y civilización burguesa. Afirma que, frente a la racionalidad de la tecnología y la ciencia existe una irracionalidad del modelo en cómo se organiza la sociedad llevando al individuo a un proceso de sojuzgamiento. En este contexto la cosa es igual a la función; la realidad a la apariencia; y la esencia a la existencia.

Marcuse observa que la racionalidad técnica ha enrarecido al discurso y ha reducido al pensamiento a una sola dimensión donde no existe el espacio para el pensamiento crítico. “la instrumentalización de las cosas acaba siendo la de los individuos”<sup>19</sup>.

A partir de los análisis de Marcuse, Habermas analiza las formas institucionales del problema de la racionalización y propone una alternativa frente al declive de lo político a partir de la restauración del espacio público. Para Habermas el espacio público corresponde a la intermediación entre el estado y la sociedad<sup>20</sup>. En este espacio el ciudadano hace uso de la razón y permite la confrontación y discusión. Con la intromisión del mercado, lo público se convierte en un modelo comercial de fabricación de opiniones y los ciudadanos son ahora consumidores. Por este motivo Habermas alude al conocimiento político y moral en la comunicación práctica.

La Teoría de la Acción Comunicativa está sostenida en el interaccionismo, pone de relieve la teoría de la racionalidad versus la irracionalidad derivada del cientifismo y positivismo, la irracionalidad se lo considera una reproducción simbólica que constituye una colonización de la conducta al interiorizar los valores de la lógica burocrática y mercantil<sup>21</sup>. Para Habermas el trabajo ya no constituye el ámbito central de las relaciones sociales, ahora, los actos comunicativos integran a los miembros de

---

<sup>19</sup> MATTELART, Armand. MATTELART. Michele. *“Historia de las Teorías la Comunicación”*. Ediciones Paidós. Barcelona, España. 1997. pág 56.

<sup>20</sup>MATTELART, Armand, MATTELART Michelle. *“Historia de las Teorías de la Comunicación”*. Ediciones Paidós. Barcelona, España, pág 57.

<sup>21</sup>ARCE, José Luis. *De la hermeunica a la acción comunicativa*. Disponible en: [www. E-book-search-engine.com/teoria-de-la-accion-comunicativa](http://www.E-book-search-engine.com/teoria-de-la-accion-comunicativa).pág 268

una sociedad. Esta teoría de la acción comunicativa analiza los tipos de discurso que se materializan en formas de personalidad e interpretaciones colectivas. Esta interacción comunicativa tiene la función de sostener institucionalmente. La ideología atraviesa el sistema de comunicación privado y masivo.

Habermas parte de la construcción pragmática del conocimiento por medio del lenguaje para desarrollar la teoría de la acción comunicativa. Es necesario partir de un acercamiento a la definición de la acción. Esta acción da lugar a unas normas obligatorias que definen formas recíprocas de conducta y deben ser entendidas recíprocamente<sup>22</sup>. La teoría de la acción comunicativa, se orienta a la comprensión de la sociedad en dos dimensiones: a) Racionalidad formal del sistema y b) Racionalidad del mundo de la vida.

La racionalidad del mundo de la vida, se corresponde al punto de vista del sujeto actuante en la sociedad, se destaca al sujeto como creador pero sumergido en la subjetividad de los significados del mundo vital. La racionalización del mundo de la vida implica diferenciar tres espacios: el cultural, el espacio social y el espacio subjetivo, el de la personalidad.

- Cultura: se define como un cúmulo de saberes en donde los participantes en la comunicación se abastecen de interpretaciones para entenderse sobre algo en el mundo. La reproducción cultural del mundo de la vida se encarga, en su dimensión semántica, de que las nuevas situaciones que se presenten queden puestas en relación con los estados del mundo ya existentes. Esto asegura la continuidad de la tradición. Sin embargo, esta continuidad y esta coherencia tiene su medida en la racionalidad del saber aceptado como válido<sup>23</sup>.
- Sociedad: conjunto de disposiciones legítimas a través de las cuales los participantes regulan sus pertenencias a grupos sociales, asegurando con ello

---

<sup>22</sup> ARCE, José Luis. De la hermenéutica a la acción comunicativa. Disponible en: [www. E-book-search-engine.com/teoria-de-la-accion-comunicativa](http://www.e-book-search-engine.com/teoria-de-la-accion-comunicativa), pág 271.

<sup>23</sup> TOMAS, Austin. "Los tres niveles del mundo de la vida de Jurgen Habermas" Disponible en: [http://www.geocities.com/tomaustin\\_cl/soc/Habermas/haber2.htm](http://www.geocities.com/tomaustin_cl/soc/Habermas/haber2.htm).

la solidaridad<sup>24</sup>. La integración social del mundo de la vida se encarga de que las situaciones nuevas queden conectadas con los estados del mundo ya existentes. La reproducción social se da a diferencia de la dimensión cultural, en el espacio social.

- Personalidad: se la define como un conjunto de competencias que convierten a un sujeto en capaz de lenguaje y de acción, esto es, en capaz de tomar parte en procesos de entendimiento<sup>25</sup>. Se conecta de igual forma con lo ya existente a partir del tiempo histórico.

Asimismo, estas estructuras se reproducen por tres vías: a) por el aspecto funcional del entendimiento (saber válido, por la tradición, y la renovación del saber cultural); b) por el aspecto de coordinación de la acción (estabilización de la solidaridad de los grupos); c) aspecto de socialización (actores capaces de responder a sus acciones).

La racionalidad formal del sistema que tiene su raíz en el mundo de la vida pero que se desprende a partir del desarrollo de sus propias características estructurales contempla la sociedad desde la perspectiva del observador. En esta racionalidad se debe tomar en cuenta la interconexión de las acciones, el significado funcional y la contribución al mantenimiento del sistema. Asimismo, este sistema tiene a la producción cultural, la integración social y la formación de la personalidad como subsistemas correspondientes con los del mundo de la vida.

De este análisis comparativo se desprenden algunas interpretaciones donde Habermas concentra el eje central de la acción comunicativa. Así tenemos: a) la ruptura de una dialéctica entre sistema y mundo de la vida, el primero ha tomado las riendas y siguiendo a este autor, ha colonizado al segundo hasta el punto de controlarlo. b) el sistema que controla, restringe la comunicación e c) impide el consenso en el mundo de la vida.

---

<sup>24</sup> Ídem. Pág. 2.

<sup>25</sup> TOMAS, Austin. "Los tres niveles del mundo de la vida de Jurgen Habermas" Disponible en: [http://www.geocities.com/tomaustin\\_cl/soc/Habermas/haber2.htm](http://www.geocities.com/tomaustin_cl/soc/Habermas/haber2.htm). pág. 2.

Para Habermas el objetivo de la teoría social sería identificar y eliminar los factores estructurales que distorsionan la comunicación, este objetivo se logra, para el autor, a través de la modificación profunda del sistema. Y añade un nuevo factor hacia el cambio: el tránsito a una sociedad racional en la que la comunicación de las ideas se exponga sin restricciones, pues la conducta que caracteriza a la sociedad es la interacción.

### 1.1.8 El estructuralismo

Ferdinand de Saussure con sus tres cursos de lingüística son los fundadores de esta teoría. Saussure hace una distinción entre la lengua como “institución social” y la palabra como acto individual. La lingüística considera que el lenguaje es segmentable y por lo tanto analizable, entonces se encargará del análisis de las reglas de ese sistema organizado llamado lengua y de la producción del sentido<sup>26</sup>.

Saussure llamaría semiología al estudio de la vida de los signos en el seno de la sociedad, pero es Barthes quien definiría más precisamente a esta ciencia: “la semiología tiene como objeto todo sistema de signos, cualquiera sea su sustancia y sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos, y los complejos de estas sustancias que estén en los ritos, protocolos o espectáculos”<sup>27</sup> (Roland Barthes).

Le corresponde a Barthes la organización de los elementos de la lingüística en:

- a. Lengua y palabra.
- b. Significante y significado.
- c. Sistema y sintagma.
- d. Denotación y Connotación donde el segundo y el cuarto se encargarían del estudio del discurso de los medios de comunicación.

En el elemento connotación y denotación será Greimas quien añada una premisa más al análisis. Para él, la ideología pasa por el grado de connotación y esto impide al proyecto semiológico el análisis del “contenido manifiesto”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup>MATTELART, Armand. MATTELART Michelle. “Historia de las Teorías de la Comunicación”. Ediciones Paidós. Barcelona, España, 1997, pág 60.

<sup>27</sup>Idem, pág. 60.

<sup>28</sup>MATTELART, Armand. MATTELART Michelle. Historia de las Teorías de la Comunicación. Ediciones Paidós. Barcelona, España, 1997, pág 60.

### ***1.1.8.1 Escuela Francesa***

En 1960 se crea el Centro de Estudios de las Comunicaciones de Masas (CECMAS) fundado por Georges Friedmann y que tiene por fin el análisis de “las relaciones entre la sociedad global y las comunicaciones de masas que se integran funcionalmente”<sup>29</sup>. Junto a Friedmann estarán Edgar Morín y Roland Barthes, este último aferrado al estructuralismo inicia su estudio en el status simbólico de los fenómenos culturales. Al igual que Barthes, Morín introduce en el medio francés el concepto de industria cultural y a través de un estudio sociológico empieza a explorar el papel de los medios en la cultura. Para 1979 el CECMAS cambia de nombre por CETSAP y “se convierte en Centro de estudios transdisciplinarios, sociología, antropología, y política”<sup>30</sup>; reemplazando la semiología por la política.

### ***1.1.8.2 Althusser y Los Aparatos Ideológicos del Estado***

Uno de los sellos distintivos del estructuralismo fue Louis Althusser, este filósofo publica en 1965 *Para leer al Capital* y a partir de allí, inicia su crítica teórica de la noción de alienación, pretendiendo demostrar que, además de ser un “problema premarxista”, la alienación es un problema de relaciones sociales, de clases sociales. El análisis de Althusser recalca una ruptura epistemológica con relación a los primeros textos de Marx y el *Capital* y le da a su estudio un carácter antropomórfico: habla del individuo como el lugar de soporte de estructuras “su comportamiento y sus actitudes lo hacen participar en el proceso de reproducción de las relaciones sociales, en una formación social, en una sociedad históricamente determinada”<sup>31</sup>.

Bajo los conceptos fundadores del marxismo, Althusser habla sobre los instrumentos represivos del Estado (ejército, policía) que coaccionan directamente frente a los que cumplen funciones ideológicas que actúan a partir de la violencia simbólica, a esto él llamará Aparatos Ideológicos del Estado, aquí estarían: los medios de comunicación,

<sup>29</sup> MATTELART, Armand, MATTELART, Michelle. *Historia de las Teorías de la Comunicación*. Ediciones Paidós. Barcelona, España, 1997. pág 61.

<sup>30</sup> Ídem, pág 61.

<sup>31</sup> Ídem, Pág. 64.

la iglesia, la familia y todos los aparatos significantes que tienen bajo su tutela las representaciones y significaciones de la vida en sociedad.

### ***1.1.8.3 El Dispositivo de Vigilancia***

Michel Foucault propone en su obra *Les mots et les choses* (las palabras y las cosas) la posibilidad de una arqueología de las ciencias humanas, de las configuraciones que dieron lugar al pensamiento. El aporte sustancial de Foucault consiste en dejar al descubierto los epistemes que definen el pensamiento desde la era clásica hasta la modernidad.

Vigilar y Castigar, publicada en 1975 será otra obra significativa para el estructuralismo, esta vez Foucault hace un análisis del ejercicio del poder proponiendo categorías del control social. La primera de ellas será “disciplina – bloqueo”, donde se destacan las prohibiciones, jerarquías, suspensiones, rupturas de comunicación. La segunda categoría “disciplina- mecanismo” se refiere al proceso de interiorización de la vigilancia en el individuo.<sup>32</sup> Ambas categorías ayudan a comprender los mecanismos de actuación del Estado, de la ideología dominante y sobre todo a entender el poder desde una concepción relacional a un “*dispositivo*” de organización y red.

Las tesis de Foucault representan una ruptura del análisis convencional de la unidad y funcionalidad reemplazando por un método heterogéneo que nos lleva a las prácticas, a las irregularidades y disfuncionalidades.

Foucault presenta a la comunicación en los siguientes términos: “el intercambio y la comunicación son figuras positivas que juegan en el interior de sistemas complejos de restricción, y sin duda no sabrían funcionar fuera de estos”<sup>33</sup>.

### **1.1.9 La influencia de la Comunicación**

---

<sup>32</sup>MATTELARD, Armand. Op. Cit. Pág 66.

<sup>33</sup> MUÑOZ, Blanca. Op.Cit. pág. 297.

La comunicación ejerce en la actualidad una función estructurante dentro de la organización de la sociedad. El medio técnico abrió unas enormes posibilidades para la transformación medio ambiental.

La dialéctica del sistema de producción capitalista determinará la aparición de una nueva fase de desarrollo, la llamada sociedad del consumo. Solo en este contexto se posibilitará dar una explicación mayor del sentido de los mas media y su función social.

Es necesario entender el tránsito del capitalismo mercantilista al capitalismo postindustrial donde la estructura de poder se transforma y existe una disminución de horas de trabajo y es factible el tiempo del ocio.<sup>34</sup> Aparece una nueva clase social tecnócrata constituyéndose en la programadora del tiempo postindustrial, se trata de programar el tiempo con fines sociales y económicos.

El problema radica en que la sociedad postindustrial sigue multiplicando las zonas de marginalidad porque es en esta sociedad donde siguen sobreviviendo relaciones y modos de existencia pre tecnológicos que revelan las contradicciones.

La línea de investigación de la Escuela norteamericana orientó sus esfuerzos bajo el esquema del funcional conductismo cuya investigación era adecuada a la organización de las necesidades de consumo colectivo. A diferencia de esta, la europea se orientó por la psicología y economía y le otorgó finalmente a los medios de comunicación una manipulación excesiva.

Una línea que desarrolla una corriente de pensamiento orientada a la búsqueda de una identidad cultural fue la pretensión de América Latina. Si bien muchos de los resultados teóricos seguían influenciados por patrones externos, existieron muchos otros que explicaban los cambios y transformaciones en el ámbito de la comunicación marcando una diferencia en la investigación en el continente.

---

<sup>34</sup> MUÑOZ, Blanca, pág. 9.

## **1.2 La Investigación Teórica de América Latina**

América Latina ofrece una línea investigativa diferente, que se afilia con las necesidades de una comunicación no solo como objeto mismo de estudio sino como posibilidad para la transformación de la sociedad (Alfaro: 1993). Desde el pensamiento periférico, aparecen nuevos aportes al estudio de la comunicación y nuevas preocupaciones que intentan establecer puentes entre los distintos actores que faciliten reflexiones sobre el papel de la comunicación en un particular ámbito y condición histórica latinoamericana.

### **1.2.1 Los aportes de la Comunicación para el Desarrollo**

#### **1.2.1.1 Rosa María Alfaro y la Comunicación para el Desarrollo**

Alfaro liga la definición de comunicación al desarrollo, no como aporte auxiliar o metodológico sino como *objeto mismo de transformación de la sociedad y los sujetos*<sup>35</sup>. Para la autora, en el espacio de la visión instrumental, las formulaciones comunicativas se basan en la incapacidad de escuchar y dialogar con los conflictos.<sup>36</sup>

Parte de la definición de desarrollo para identificar los pilares esenciales a través de los cuales llegar a una comunicación que explique el desarrollo considerando los conflictos en la vida individual y colectiva. Un concepto, que reconozca las interrelaciones de la vida social donde los sujetos definen su forma social, llegando a decir:

A) El desarrollo humano debe contar con la participación y el involucramiento de las personas. Esto requiere de un esfuerzo humano para conciliar y negociar en los espacios micro y macro sociales. Requiere compromiso y motivación. Esta incorporación del progreso “admite desórdenes e imprevisión, ejercitando la tolerancia para saber descubrirlos, enriquecerse con ellos y avanzar”<sup>37</sup>. Comprender

---

<sup>35</sup> ALFARO MORENO, Rosa María. Una comunicación para otro desarrollo: para el diálogo entre el norte y el sur. Editorial Abraxas, Perú, 1993. Pág. 13.

<sup>36</sup> Ídem. Pág. 13.

<sup>37</sup> ALFARO MORENO, Rosa María. Una comunicación para otro desarrollo: para el diálogo entre el norte y el sur. Editorial Abraxas, Perú, 1993. pág. 12.

el desarrollo desde dimensiones técnicas y éticas, humanas y organizadas que incluya con respeto el mundo público y privado.

B) Un desarrollo que considere las situaciones personales, locales, nacionales e internacionales, realidades susceptibles a ser transformadas a través de diversas y continuas etapas. El espacio del desarrollo es un espacio de tensiones, que a diferencia de visiones instrumentales, el pensamiento Latinoamericano, intenta mirar resultados, no solo en sentido de logros congelados (aspecto económico) sino en la comprensión de las dinámicas sociales y el desarrollo conjunto dirigido a la lucha frente al aislamiento social, la discriminación, el autoritarismo, la pobreza, la desigualdad.

La clave según esta autora, reside en el concepto de comunicación que se trabaje, es decir, según cómo se comprenda a la comunicación, se tendrán acciones de desarrollo, definición de objetivos y estrategias.

Uno de sus aportes fundamentales, reside en trasladar el objeto o sujeto de investigación; es decir analizar los fenómenos, no desde el difusor (medio) que legitima al medio y a la comunicación mediática, sino investigar lo sentido y percibido por los destinatarios, *es llegar al otro y su mundo posible*<sup>38</sup>. Significa involucrar las experiencias de los sujetos, mirar cómo se producen sus procesos de elección y selección, de asociación y asimilación, de apropiación y uso.

Existe una relación entre medio y público, relación asimétrica donde se efectúan intercambios que repercuten y comprometen las intersubjetividades sociales. Se construyen relaciones múltiples conformando campos heterogéneos y asimétricos y siguiendo a la autora, las asimetrías están en sociedades donde las diferencias culturales impiden la construcción de grandes homogeneidades siendo más difícil la construcción de consensos.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> ALFARO, MORENO, Rosa María. *Una comunicación para otro desarrollo: para el diálogo entre el norte y el sur*. Editorial Abraxas, Perú, 1993. pág. 21.

<sup>39</sup> Idem. pág. 24.

El punto fundamental y clave para el campo de interés del desarrollo se relaciona a lo que está percibiendo, sintiendo, y asimilando cada individuo, sector o agrupación social. La comunicación debe ser integrada como relación y como tal, debe dar cuenta de las relaciones complejas entre el tipo de sociedad que existe, los medios que utiliza y las relaciones existentes entre los sujetos que la componen.

Es importante reconocer asimismo que existen dos dimensiones en los sujetos<sup>40</sup>: a) la individual que se relaciona con las ofertas masivas de los medios y compromete el entretenimiento y el placer; b) la colectiva, que apela a formaciones organizativas comprometiendo el sentido de utilidad individual para la vida, la racionalidad política y la formación de instituciones dentro de la sociedad.

De lo anterior, se desprende que una gestión de desarrollo, no implica desatender el poder de las relaciones, no solo hacen falta interlocutores, o recetas mágicas para dar soluciones a las necesidades; significa, trabajar relaciones específicas y esto implica dar una lectura de la adhesión o el rechazo que suscita una propuesta en los diferentes sectores sociales.

El aporte hacia la comunicación y el desarrollo en Alfaro se desenvuelve en redescubrir la importancia de conocer al receptor y beneficiario de los proyectos, hacer un seguimiento del conjunto de relaciones intersubjetivas que establece con los proyectos y sus actores participantes incluso en su relación con la sociedad y la política.

No cabe duda del espacio que ocupan los medios en la realidad frente a las ausencias, dispersiones y desestructuraciones colectivas de los sujetos. Los medios ocupan una centralidad esencial. Para la autora, el aporte de la comunicación para el desarrollo y del pensamiento periférico es resituar el sentido de la comunicación dentro de lo masivo. Así opina: “promover los diálogos sociales, la creación de consensos y disensos conocidos y el cambio de lo político, para exigirle y proponerle un nuevo lugar, sin usurparlo<sup>41</sup> (...).

---

<sup>40</sup>ALFARO, MORENO, Op. Cit pág 27.

<sup>41</sup> ALFARO, MORENO, Op.Cit .pág. 36.

### 1.2.1.2 Adalid Contreras y el desarrollo democrático

Para esta investigadora, toda acción de desarrollo requiere de una estrategia comunicativa, y por lo tanto la comunicación es una búsqueda por cambios concretos. Construir desarrollo no es tarea fácil, significa: “resolución permanente de conflictos, superación de dificultades, de camino procesual de realidades históricamente situadas” (Contreras: 2000, pág. 4).

Contreras sitúa la comunicación-desarrollo no como una proclamación de principios ni un conjunto de teorías, sino un “espacio de construcción de formas de desarrollo con participación ciudadana”.<sup>42</sup> Para hacer comunicación para el desarrollo, se necesita de una visión ética y técnica combinando democracia con eficacia, organización con participación, acceso digno a bienes y empleo, capacidad de gestión democrática real, ejercicio de poder político en diferentes espacios.<sup>43</sup>

Existen diversas experiencias de la comunicación y el desarrollo, a continuación algunas elaboradas por Luis Ramiro Beltrán<sup>44</sup>:

- ✓ Se ha venido trabajando una comunicación lineal, ligada a un cambio de fases, lo que se refiere de lo tradicional a lo moderno, fase que debe asimilarse para la adaptación de un crecimiento económico. (Tránsito a la modernización)

Bajo esta visión, la comunicación se centra en la difusión de las innovaciones tanto en la “copia” de las instituciones como en los hábitos de la gente, para ingresar en la modernidad. El cambio se daba por “una aculturación no conflictiva de la población expuesta a mensajes cuestionadores del tradicionalismo y exaltadores de ideas universales del progreso”.<sup>45</sup> Hay que ubicar el tránsito que significa para la sociedad

---

<sup>42</sup> CONTRERAS, Adalid. *Imágenes e Imaginarios de la Comunicación-Desarrollo*. Editorial Quipus. Edición CIESPAL, Quito-Ecuador, 2000. Pág. 6.

<sup>43</sup> Ídem, pág. 6.

<sup>44</sup> Ídem. Pág. 6.

<sup>45</sup> Ídem. Pág. 8.

la modernidad, fenómeno que se metamorfea con el desarrollo, dotándolo de una propuesta económica de la apuesta por la gran producción considerando a este el nuevo patrón a imitar para las naciones en subdesarrollo.

- ✓ Una comunicación instrumentalizada a las acciones de cambio. La comunicación es un apoyo para alcanzar metas prácticas, institucionales o de índoles distintas. Se intenta exaltar los mensajes para igualar a emisores y receptores.
- ✓ La comunicación alternativa para el desarrollo democrático cuyo énfasis en la participación garantizaría el desarrollo material y la justicia social.

La comunicación desde el retorno y enfoque de los estudios sobre la recepción y el consumo cultural vienen a señalar nuevos paradigmas que valoran las mediaciones y resignificaciones que intervienen en la apropiación y el uso de los mensajes. Este enfoque propone las políticas culturales y su relación con el aspecto político-económico; y como factor que relaciona sociedad y Estado.

Los componentes de la comunicación no son solo económicos y la comunicación para el desarrollo es una acción que se influye mutuamente, así sugiere Beltrán: “la comunicación para el desarrollo no puede basarse exclusivamente en lo que la comunicación hace por el desarrollo...la otra cara de la moneda es igualmente importante, cómo es que los factores que predominan en el proceso de desarrollo afectan a la comunicación como un proceso”.<sup>46</sup>

Si el ser humano es el centro del desarrollo, ahora, el rol y sentido de la comunicación cambia: explica la existencia del poder, qué medios utiliza y dentro de que relaciones se desenvuelve.<sup>47</sup> En este caso, la comunicación no se reduce al medio, más bien es una comunicación: “que contempla sujetos y actores que se relacionan a través de los medios o no, donde existe un uno y otro, o varios otros, con

---

<sup>46</sup> CONTRERAS, Adalid. *Imágenes e Imaginarios de la Comunicación-Desarrollo*. Ediciones CIESPAL, Quito-Ecuador 200, Pág. 13.

<sup>47</sup> CONTRERAS, Adalid. Op.Cit. Pág. 38.

quien cada sujeto individual o colectivo establece interacciones objetivas y principalmente subjetivas (...).<sup>48</sup>

Las ubicaciones de los espacios de la comunicación en América Latina, conllevan nuevos replanteamientos. En este terreno se encuentra la elaboración de políticas públicas de comunicación. Políticas que si bien hicieron su aparición en los setentas, han venido a retomarse en los últimos tiempos. Sus primeros delineamientos se daban a partir de la necesidad de una comunicación con un sentido de propiedad frente a las agencias de información extranjeras y a una comunicación con sentido cultural fuera de la visión comercial.

Beltrán<sup>49</sup> define las políticas de comunicación como: “conjuntos coherentes de principios y normas destinadas a trazar orientaciones generales para los órganos y las instituciones de comunicación dentro de cada país, las cuales proporcionan un marco de referencia para elaborar estrategias nacionales desde la perspectiva de una implantación de infraestructuras de comunicación que tendrán una función que cumplir en el desarrollo educativo, social, cultural, y económico de cada país”. (Beltrán: 1976)

El rol del Estado en las políticas de comunicación de los 70s y 80s fue clave en el establecimiento de mecanismos necesarios para su cumplimiento. En la actualidad América Latina entrecruza de nuevo ese rol del Estado, esta vez, con lineamientos en una política de comunicación democrática sin necesidad de enmarcarse en una sociedad más democrática.

De lo expuesto arriba, habría que añadir los nuevos retos, como la transformación del Estado en medio de la globalización de la economía y el reto de la comunicación en los actuales momentos, asumir estas tareas con responsabilidad y criterio son esfuerzos prudentes para explicar las dinámicas locales, nacionales e internacionales. ¿Qué rol van a jugar los nuevos actores de las políticas de comunicación en el marco de la descentralización del Estado? Es una de las preguntas claves de este nuevo

---

<sup>48</sup> CONTRERAS. Adalid. Op. Cit. pág. 39.

<sup>49</sup> Tomado de CONTRERAS, Adalid. Pág. 65.

contexto. Para Contreras, las políticas estatales deben considerar la relación entre lo público y lo privado para un alcance normativo y deben considerar tres elementos de la política pública: predicción, decisión y acción.

El principio básico de las políticas en comunicación debe garantizar la participación, el acceso y el uso de los espacios y medios entendiendo para ello, que la comunicación forma parte del desarrollo humano y que solo a través de este principio se ejerce con claridad el llamado derecho a la comunicación.

### **1.2.1.3 Daniel Prieto Castillo y la Educomunicación**

Este es uno de los grandes pensadores en materia de Comunicación/Educación. Para este autor, el reto que implica el cruce de los medios de comunicación en la vida cotidiana es significativo y merece una exhaustiva investigación. Las tecnologías no solo revolucionan el sistema de información sino las prácticas comunicativas y en particular las prácticas al interior de las escuelas. En esta revolución el traslado de los medios a manos de los estudiantes es fundamental para la reflexión y la mediación pedagógica.

La combinación Comunicación y Educación no es tarea fácil. En primer lugar, existe una educación que mira a esta combinación como la utilización instrumentalizada de los medios. Es decir, se considera a los medios como herramientas didácticas en el aprendizaje. Por otro lado la comunicación se orienta hacia procedimientos y formas de captar nuevas audiencias esta vez, juveniles, y en esta tarea, incluso llegan a apropiarse de discursos pedagógicos.

Para Prieto en la relación Comunicación/Educación habría que vincular el análisis de los medios, comprendiendo sus reglas del juego, y principalmente haciendo posible en la práctica, el aprovechamiento del uso de los medios en la producción. Para el autor, es posible producir desde las distintas áreas curriculares convirtiendo a la comunicación más que un recurso didáctico, en una forma de mediar en la educación

desde las propias relaciones que se establecen entre educadores y educandos<sup>50</sup>. Relaciones de intercambio de saberes y puntos de vista de la comunidad educativa.

“Cuando hay climas de libertad, de mutua confianza, de respeto por la expresión, se van construyendo esos saberes y prácticas, no como un resultado directo de la comunicación, sino porque ésta no es atacada”.<sup>51</sup>

La pregunta que se plantea Prieto es el lugar de la escuela en este avatar de mensajes mediáticos. Para el autor, la educación debe estar del lado de la libertad y el crecimiento, y no estar atada al porvenir de un futuro estático que se deja llevar por otros actores de la escena pública e institucional.

Una escuela referida a la calidad, pero de seres humanos y todos quienes estén implicados en el sistema de enseñanza. La calidad del educador como sujeto individual y social, el primero en el sentido de un sujeto en su capacidad de interactuar, de mediar con la cultura, de investigar y producir intelectualmente. Y la calidad del educador en cuanto a sujeto social en la conformación de investigadores y productores de redes educativas. Así también, se refiere al estudiante en ambos sentidos, individual en su capacidad de expresión y disponibilidad de interacción, como en su sentido social en cuanto a la acción y la apertura de espacios de encuentro, interaprendizaje, y apertura hacia el contexto.

Con relación a las nuevas tecnologías, es necesario el derecho al conocimiento y el derecho a producir conocimiento, y a la comunicación de conocimientos. Tampoco es posible construir conocimientos al margen de las experiencias educativas que se hacen en el acervo cultural.

El aporte fundamental de Prieto, es defender el derecho a la diversidad comunicacional, y ejercer ese derecho implica negarse a recibir un cierto tipo de

---

<sup>50</sup>Entrevista EducaRed disponible en:  
[http://www.educared.org.ar/biblioteca/dialogos/entrevistas/entrevista\\_dpc.asp](http://www.educared.org.ar/biblioteca/dialogos/entrevistas/entrevista_dpc.asp)

<sup>51</sup> Entrevista EducaRed disponible en:  
[http://www.educared.org.ar/biblioteca/dialogos/entrevistas/entrevista\\_dpc.asp](http://www.educared.org.ar/biblioteca/dialogos/entrevistas/entrevista_dpc.asp)

mensaje. La tarea es compleja pero para el autor, el cambio radica en la organización de las familias, grupos, y comunidades en espacios educativos que se convoquen a la reflexión.

### **1.3 Comunicación y Cultura**

Siguiendo la línea teórica de Canclini y Barbero y continuando con el planteamiento latinoamericano de reubicar el espacio de estudio de la comunicación, el fenómeno de las masas se explica bajo un mecanismo diferente. Esta vez desde el sentido que adquiere la cultura como motor de la sociabilidad y de las mediaciones que en ella intervienen. Mediaciones en el sentido que lo explica Barbero: como las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de las matrices culturales<sup>52</sup>. Estas articulaciones que dejan también entrever las identidades desde el mestizaje de formas y sentidos y tiempos y prácticas.

Entonces, el objeto de estudio que interesa es la apropiación y los usos que las poblaciones urbanas populares hacen de los medios de comunicación. Durante mucho tiempo las críticas se han visto instrumentalizadas, tanto por una corriente que encuentra en los medios y específicamente en el mensaje el culpable de los efectos y cambios culturales; y otra, marcada por una preocupación en la cantidad de información que acaba por creer que los problemas sociales se concentran en términos de la falta de información y en la tecnificación de los problemas desatándolos de su ámbito político.

El aparecimiento de las masas en las ciudades fue un fenómeno que reorganizó no solo las estructuras administrativas del Estado y las formas de organización de las clases populares, sino que reestructuro una serie de mecanismos y de relaciones; y aun mas, reubico los estudios que sobre la cultura y la comunicación se venían gestando<sup>53</sup>. El fenómeno de la masificación ya no solo explica la presencia de la

---

<sup>52</sup>BARBERO, Jesús Martin. *De los medios a las mediaciones*. Editorial Nomos. Bogotá-Colombia, pág 205.

<sup>53</sup> BARBERO, Jesús Martin. *De los medios a las mediaciones*. Editorial Nomos. Bogotá-Colombia, pág 212.

población en las ciudades, sino esa necesidad de reubicar un espacio social donde se reconozcan las clases populares como portadoras de cultura. Este sentido del que los medios de comunicación han querido apropiarse desde distintas aristas que espectacularizan y conjugan mecanismos que deslegitiman en ciertos casos las prácticas culturales populares.

Este fenómeno urbano masivo tuvo su irrupción en las clases de una forma distinta, mientras que para las clases altas y medias esto significó la particularidad de diferenciación y de apropiación privada de los bienes simbólicos, para las clases populares significó el espacio social del que por fin se beneficiaban “la nueva cultura, la cultura de masa, empezó siendo una cultura no solo dirigida hacia las masas donde encontraron resumidas, de la música a los relatos de radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentido y de expresarlo”<sup>54</sup>.

El papel que juegan los medios, en un principio la radio y el cine, viene a cohesionar y a tranquilizar a toda una serie de cambios que se gestaban al interior de la ciudad, los mecanismos difieren. Mientras que la radio que por ser un medio que trabaja la oralidad conecta muy bien con los migrantes del campo a la ciudad y con una tradición de cultura oral, que a través de los relatos y la música las clases populares hallan un reconocimiento. Y como, a través del cine, el primero en convertirse en industria cultural, también el uso de la imagen legitima las prácticas y el habla de una cultura que se enfrentaba a un ritmo y a un tiempo diferente de producción.

Solo mas tarde estos medios diversificarían sus públicos y con ello dejaron de conducir una senda que desde los años 30 pretendía unificar y dar forma a la Nación. Ya en los sesenta, la cultura sufre fuertes transformaciones gracias a la intervención de agencias privadas en la construcción de imaginarios y significados que se ligaran en lo adelante con el consumo y la publicidad.

Lo masivo cambia de sentido en los años que en América Latina se gestaba el desarrollismo. Si antes la masa designaba ese tránsito de lo rural hacia lo urbano, a partir de los sesenta se concentra en la homogeneización y control de estas a través

---

<sup>54</sup> BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Editorial Nomos. Bogotá-Colombia, pág.pág. 217.

de los medios masivos. Los medios se convertirán en los grandes culpables de todas las adversidades, sin dar cuenta de los cambios que necesitaba el sistema para reestructurarse y legitimarse. Para entonces aparece también la televisión como un nuevo mecanismo desde el cual ubicar nuevas relaciones entre Estado y sociedad; y espacio público versus privado.

La televisión a diferencia del cine penetró rápidamente por su formato y su forma de interpelar a la población, pues simula un contacto que se relaciona con la familiaridad del espacio cotidiano y que organiza la imagen en términos de *simplicidad y economía narrativa*. Así define Barbero el modelo de la televisión: “la tendencia a constituirse en un discurso que para hablar al máximo de gente debe reducir las diferencias al mínimo, exigiendo el mínimo de esfuerzo decodificador y chocando mínimamente con los prejuicios socio culturales de las mayorías”<sup>55</sup>.

Desde los años 80 en adelante las innovaciones cada vez más rápidas de las tecnologías y su diversificación producen la cultura nacional desde la ficción. La cultura rápidamente apropiada por la industria cultural propondrá nuevos estilos de vida al interior de una cultura plural que a pesar de metamorfearse en el espacio de producción mercantil sigue valorizando sus prácticas en distintos sentidos y bajo distintas apropiaciones.

La cultura ha sufrido cambios gracias a un proceso histórico social dominado por distintos actores que tratan de homogeneizarla y que coincide con unos proyectos políticos que también se vinculan con la escena transnacional, no se debe desconocer la multiplicidad de las distintas apropiaciones que dejan notar Canclini y Barbero y es desde allí donde el objeto de investigación cobra importancia dejando situar el mundo urbano y popular que desde los estudios sociales y antropológicos dan cuenta de los cambios y las formas de asumir los mismos y las estrategias de resistencias que se oponen a dicha homogeneización.

Los estudios culturales dejan de lección la reestructuración del espacio de análisis de la mera recepción a las formas de apropiación y usos de las clases sociales y sus

---

<sup>55</sup> BARBERO, Jesús Martín. Op. Cit. pág. 248.

formas de interpelación que no se agotan en la pasividad de la recepción. El contexto y los horizontes de esta última temática se describen a continuación.

#### **1.4 Acercamientos para la definición de cultura**

La cultura presenta algunos rasgos esenciales que entran en juego a partir del concepto mismo. Consideremos, por ejemplo, la dimensión cultural, que se presenta como una “precondición” que establece un nivel “metafuncional” que desborda la actuación de los comportamientos y puede invertir de manera decisiva en la marcha misma de la historia.<sup>56</sup>

El discurso moderno intenta borrar esta dimensión reduciéndola a la problemática del espíritu, esta concepción, vendrá posteriormente a determinar una relación que tendrá como punto de partida la etnicidad. Así también el término cultura empieza a reestructurarse a partir de los distintos intereses y vale decir de las distintas intenciones y clases según las épocas. En el siglo XVIII ya se promueve distinguir la cultura de la civilización dándole a este último, el status que requería del buen comportamiento, la capacidad creativa y el desarrollo.

El término cultura aparece en la sociedad de la Roma antigua como traducción de la palabra *paideia*, vinculada a la noción de cultivo. Cultivo referida a la *humanitas* que distingue a los seres humanos de los demás seres.

Concepción de la *humanitas*:

- Relación de las comunidades grecorromanas con los dioses tutelares de su mundo.
- Costumbres, las artes y sabiduría que se generaron en ese mundo.
- Actividad de un espíritu metafísico encarnado en la vida humana.

Será en la sociedad moderna en que el concepto cultura retome un nuevo debate frente a la civilización. El término cultura está en medio de un pacto entre la nobleza y la burguesía cuyos lazos le permitían a la burguesía avanzar hacia el modo de

---

<sup>56</sup> Ver ECHEVERRÍA, Bolívar, Definición de la cultura. D.R. México, 2001. pág 25.

producción capitalista. En medio de esta convivencia aparece una nueva clase social denominada la pequeña-burguesía, quien será la encargada de la distinción entre cultura “viva” exaltada como lo más espiritual y la cultura “muerta” o civilizada considerada como una traición al espíritu. Los pequeño-burgueses se enaltecen en el terreno del espíritu frente a los aristócratas cuyo comportamiento frívolo desmerece su superioridad.

En Francia, los ilustrados se inclinan por la verdadera cultura acompañada de la ciencia con la comprensión del universo que capacita al hombre para modificar su entorno.

Para Kant ser civilizado “consiste en reducir la moralidad a un mero manejo externo de los usos o de las formas que rigen el buen comportamiento en las cortes francesas con indiferencia al contenido ético”<sup>57</sup>, mientras que ser culto “es poseer de crear nuevas formas a partir de contenidos inéditos”<sup>58</sup>.

Esta posición cambia en el siglo XIX en Alemania. Cultura se reserva para las actividades en las que la creatividad se manifiesta de manera pura en resistencia a lo mercantil, mientras que, civilización se aplica a las actividades en las que la creatividad se subordina al pragmatismo económico.

La burguesía alemana deja de necesitar de la aristocracia y deja de necesitar justificación, se justifica a sí misma en su capacidad de crear los estados nacionales modernos.<sup>59</sup> La cultura sigue ligada a la noción de espíritu como fundamento popular de toda cultura. Los románticos alemanes creen en que el agente de creación cultural es el pueblo, definición que cambiará a lo largo del siglo XIX.

Los románticos tardíos de los estados modernos introducen una concepción “realista” del espíritu (pragmatista y elitista) que la combinan con la visión etnicista del pueblo. Y se da la combinación: los pueblos de grandes naciones serán los pueblos de verdadera cultura. La creatividad estaría sea en proezas bélicas e industriales como

---

<sup>57</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar, Definición de la cultura. pág. 33

<sup>58</sup> Ídem. pág 33.

<sup>59</sup> ECHEVERRÍA Bolívar, Definición de cultura. pág. 34.

en las ciencias y el arte. Los demás pueblos estarían condenados a la dependencia sin fin.

Otro concepto válido hacia una comprensión del proceso histórico de la cultura se lo encuentra en la lectura que realizan sobre ella los ingleses. La cultura aparece como elemento central de la etnografía colonialista. Su concepto de cultura se refiere a las “civilizaciones en ciernes” que tienen un bajo nivel de acuerdo a la evolución y donde el espíritu “tiene que ser rastreado en su modo de vida, en su civilización meramente material”.<sup>60</sup>

A partir de Edward Tylor con su investigación etnológica, la cultura occidental aparece como una civilización<sup>61</sup>. Tylor registra el espíritu práctico y reconoce las distintas maneras de comportarse de los seres humanos, y les encuentra validez en tanto las circunstancias naturales en que se desarrollan. Lo espiritual es una gracia divina otorgada a una cultura elegida, es decir a la cultura reformada de la Europa moderna. Aquello que es esencial para la existencia se lo anuncia en calidad de reprimido que se denomina como primitivismo.

En el siglo XX, los paradigmas frente a la cultura cambian radicalmente gracias a Freud y su análisis del comportamiento de las muchedumbres, espacio que brindará una explicación respecto a la aplicación de las restricciones de los instintos como mecanismo de organización de la sociedad postindustrial.

En un cuestionamiento a la racionalidad del sujeto, Freud pone de manifiesto el aspecto patológico escondido en todo el devenir cultural de la especie. Los instintos, el eros y la violencia forman parte esencial del sentido de la cultura y del destino de la historia.<sup>62</sup> La cultura para Freud tendría dos funciones: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones entre los hombres.

---

<sup>60</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. Definición de la cultura. D.R, México, 2001. pág. 36.

<sup>61</sup> MUÑOZ, Blanca. Cultura y Comunicación: *Introducción a las teorías contemporáneas*. Edit. Barcanova, España, 1989, pág. 90.

<sup>62</sup> MUÑOZ, Blanca, Cultura y Comunicación: *Introducción a las teorías contemporáneas*. Edit. Barcanova, España, 1989. pág. 87.

El método freudiano es la síntesis de elementos dispersos que se ubican en una hipótesis general que evoca un sentido, el punto de partida es el instinto y su premisa se relaciona con un aparato anímico humano que se encuentra sometido al principio del placer y se regula por sensaciones de placer-displacer<sup>63</sup>. Para Freud el individuo no es solo un estructura dialéctica entre el yo y el ello sino también una elaboración psíquica del material externo que interrelaciona cultura e individuo. El superyó está en la génesis de la cultura y la historia, este canaliza las disociaciones, desplazamientos y transferencias y da origen a la conciencia en su más alta expresión, como conciencia ética. La cultura nace de un asenso del superyó sobre los instintos egoístas del id (ello y el ego)<sup>64</sup>. En Freud el sujeto deja de ser un sujeto homogéneo para convertirse en un sistema complejo donde la sexualidad, la agresividad, instinto y muerte juegan un papel fundamental en su conducta.

¿Qué es lo que identifica a la sociedad moderna?

El discurso moderno se sustenta sobre una estructura en la que Marx basaría gran parte de su análisis: el trabajo. El trabajo es el fundamento social y a partir de allí se explicarían las formaciones colectivas históricas, el hombre no solo tendría una lucha con la naturaleza sino una lucha con los hombres (lucha de clases). Bajo esta premisa el propio Marx se pregunta ¿qué es lo que ha impedido la autorrealización de la especie? La categoría de cosificación entre otras estaría gran parte de la explicación. La cosificación es una categoría que se encuentra al interior del sistema de mercancías y de sus intercambios materiales y simbólicos.

El capitalismo ha desarrollado una psicología colectiva donde se ubican un sistema de valores, este sistema de valores ha hecho de la necesidad su mayor escudo. El trabajo “no se desenvuelve solo como una actividad dirigida a vencer la escasez y proporcionar a la sociedad la abundancia de los bienes necesarios, sino como una actividad creadora capaz de satisfacer cualquier tipo de necesidad”.<sup>65</sup> Y ha hecho del

---

<sup>64</sup> MUÑOZ, Blanca. *Op. Cit.* pág. 902.

<sup>65</sup> MUÑOZ, Blanca, *Cultura y Comunicación: Introducción a las teorías contemporáneas*. Edit. Barcanova, España, 1989. pág. 44.

conjunto de singularidades cualitativas un conjunto de cuantificaciones individuales de propias del capitalismo.

Al discurso moderno se opone una discusión que da cuenta del reduccionismo del sujeto como un ser inherente de libertades. A partir de una discusión filosófica entre Sartre y Levi-Strauss se plantean varios cuestionamientos frente a la noción de espíritu de la modernidad. Para Levi-Strauss existen unos códigos y normas que rigen la vida social y existirían por consiguiente unas estructuras que condicionan el comportamiento. Esta noción es llevada al extremo hasta concebir a los seres humanos como meras corporizaciones de las formas sociales. Mientras tanto, Sartre cree que las estructuras se vuelven efectivas en tanto la intervención de la libertad del individuo, para Sartre el individuo es capaz de trascender las leyes naturales y dar paso a una nueva legalidad. Ambos coinciden en que el discurso moderno ha mermado la subjetividad y la libertad del individuo, condición inherente de la vida humana.

La cultura, en términos de Echeverría “rebaso la consideración de la vida social como conjunto de funciones donde estaría la función específicamente cultural”<sup>66</sup>. Sino que la dimensión de la existencia social, con sus aspectos y funciones es el conjunto total. Y en esa dimensión de su existencia la sociedad lleva a cabo un *conjunto de metas colectivas que la identifican o individualizan*. (Echeverría: 1981).

Siendo la dimensión de la existencia social un conjunto de relaciones, ¿cómo estas relaciones determinan la vida humana?

Para Marx, la existencia social implica un proceso de metabolismo o intercambio de materias entre la forma de lo humano y la forma de lo puramente natural<sup>67</sup>. El ser humano es parte de la naturaleza y no deja de serlo a pesar de las relaciones de tensión con el todo.

---

<sup>66</sup> ECHEVERRIA, Bolívar. *Definición de la cultura*, pág. 45.

<sup>67</sup> ECHEVERRIA, Bolívar. *Definición de la cultura*, Pág.52.

De ahí se desprende la importancia por conocer cómo funciona la estructura de reproducción social y en qué medida repercute en la dimensión cultural. Tomando a Echeverría y su definición de las fases de reproducción social tenemos:

- ✓ Existe una fase productiva o de trabajo: en esta fase el sujeto se comporta de acuerdo al factor objetivo del trabajo y los medios de producción. Este factor objetivo presenta: a) el objeto de trabajo propiamente dicho, b) el instrumento de trabajo dotado por un valor de uso.
- ✓ Fase de consumo: el objeto producido se convierte en un objeto dotado de una utilidad inmediata para la reproducción del sujeto. En el momento del consumo, la naturaleza convertida en motivo de satisfacción reacciona sobre el sujeto humano, produciendo un cambio y transformándolo.

Así, el proceso de reproducción social se define como: “la unidad de una acción del sujeto sobre la naturaleza, y una reacción de ésta sobre él mediadas las dos, por otros elementos y objetos, los medios de producción y consumo”.<sup>68</sup> El sujeto se proyecta en ambas fases del proceso de reproducción, en la primera al alterar el dinamismo de la naturaleza exterior experimenta un proyecto de realidad objetiva. Y en un segundo momento, la necesidad del sujeto de experimentar la pasividad (física y psíquica) que se le ofrece al convertirse en sujeto de disfrute. Así, definidas estas fases, tienen que acoplarse hasta convertirse en un complejo sistema de capacidades y necesidades. No hay que dejar de lado que este sistema trabaja desde la multiplicidad, inestabilidad inherente a él mismo. Tampoco hay que olvidar la contradicción que existe en ambos sistemas entre la posibilidad de producir y las necesidades de consumir, existe un acoplamiento de una con otra para la sobrevivencia.

Las formas que puede adoptar el sistema de capacidades/necesidades nunca son suficientes, frente al consumismo la capacidad de producir es limitada y tampoco es suficiente frente al consumo el sujeto que se reconoce solo como trabajador. Marx decía que el hombre se diferencia del resto de seres de la naturaleza gracias a que su reproducción persigue el mantenimiento de la vida en términos animales o físicos, y

---

<sup>68</sup> ECHEVERRÍA , Bolívar. Definición de la cultura. pág. 55.

particularmente, en términos políticos. De esto se depende que no solo debe producir y consumir cosas, sino que simultáneamente “produce y consume la forma concreta de su socialidad, debe modificar y usar las relaciones sociales de convivencia que le caracterizan y que interconectan e identifican a sus diferentes miembros individuales”.<sup>69</sup>

El sujeto está constituido por los individuos sociales inmersos en el sistema y en las relaciones de producción y consumo. Comprender que el proceso de reproducción social es un proceso de autorrealización y no el mero resultado de la transformación de la naturaleza, que durante las fases el sujeto social se hace a sí mismo y, más aún, tiene la posibilidad de continuar en un proceso de cambio, porque el sujeto que inicia al transformarse en otro, deja de ser el mismo.

¿Qué significa que la reproducción humana sea tan particular a diferencia de la animal? La particularidad humana de la reproducción es la que se le impone a nivel material – político y que posibilita la socialidad y sus formas. En este proceso la identidad del sujeto social también está en juego al introducir modificaciones cualitativas o de forma a las cosas que componen su entorno. “El sujeto humano está obligado a modificarse a sí mismo, aunque sea para ratificar su forma tradicional”<sup>70</sup> (Echeverría: 1981)

En definitiva, este sistema productivo/consuntivo define la identidad del sujeto, hace de él una transformación en el proceso y afecta al otro a través de dar forma a los objetos prácticos, es decir mediante la relación de producción/consumo el sujeto social configura su modo de socialización.

Pero este modo de socialización no puede estar completo sino se hace referencia a la motivación intrínseca del sistema producción/consumo, es decir, al sistema que le es inherente: la semiosis. La capacidad de producción y consumo de significaciones, esa capacidad de modificar al otro y que se corresponde con cada uno de los individuos singulares. En el proceso de reproducción social humana parece ponerse de

---

<sup>69</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. Op. Cit. Pág. 62.

<sup>70</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. Op. Cit. pág. 69.

manifiesto la importancia del plano de existencia político y metafísico que sobrepasa al puramente animal y que reconoce la necesidad de compartir una apropiación cognoscitiva.

El proceso de producción/consumo de objetos prácticos no solamente contiene un momento semiótico o lleva consigo o va acompañado de un proceso de comunicación. Más allá de eso, afirma que entre el proceso de producción/consumo de objetos prácticos y el proceso de producción/consumo de significaciones hay una identidad esencial.<sup>71</sup> (ECHEVERRÍA: 1981:96).

En el proceso de la semiosis la producción y consumo de significaciones parece imponerse al proceso de producción / consumo de objetos, dando a la semiosis lingüística una influencia dominante sobre éste y posibilitando paralelamente que el sujeto humano cumpla con una característica esencial: proyectar su identidad.

Es posible considerar que el sistema de producción –consumo, resultado de una forma concreta de socialización dada por el sujeto humano, tiene entre otras, dos pautas importantes. La primera, que tiene relación con el tránsito, si se quiere, del esquema natural-animal al esquema político-social y que determina un código específico y estratégico frente a la escasez. En segundo momento, en este afán por determinar su socialidad, la forma concreta que encontró el sujeto social fue la productividad que comprometería a futuro la existencia social en torno a la obtención y acumulación del producto.

Esto último determinaría desde la modernidad hasta la actualidad un proyecto que encontró en el capitalismo un horizonte para dar sentido a su reproducción social. Las formas arcaicas se deslindarían a lo largo del proceso y serían suplantadas por un *antropomorfismo* donde el hombre es la medida de todas las cosas y más aún autosuficiente frente a lo otro, la naturaleza, ahora convertida en objeto.

La dimensión cultural, esa capacidad de poner en duda el código – conjunto de normas pre-escritas - que establece la sociedad moderna y la posibilidad de reinventar las identidades es conflictiva en la medida en que su búsqueda por la efectividad y la abundancia dejan de lado el desafío de una existencia humana mucho

---

<sup>71</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. *Definición de la cultura*. D.R México. pág. 96.

más allá de sus límites (condicionamientos de la forma actual de reproducción social).

### ***1.4.1 Identidad y Cultura***

Desde sus inicios, la concreción de la vida humana atraviesa por varias etapas y en cada caso, existe una forma de configuración de su sociabilidad, es decir la puesta en juego de contenidos y formas concretas y exclusivas que le dan a ese sistema, una identidad. Bajo esta premisa, que se corresponde con toda la existencia social, no se puede tratar la identidad desde los “usos y costumbres” sino, desde el transitar histórico del sujeto humano<sup>72</sup>.

La identidad y la cultura se encuentran en medio de un juego de relaciones de fuerza donde participan distintos actores que se disputan la representatividad. En el fenómeno de la globalización, estos actores no parecen ser tan visibles como lo son en la escena local, y más aún, las categorías de tiempo y espacio transitan de un modo diferente. Autores como Barbero desplazan parte de su análisis en estas categorías que se encuentran al interior de procesos globales y se relacionan intrínsecamente con el desarrollo de las nuevas tecnologías. Categorías como *desordenamiento y descentramiento cultural*<sup>73</sup>, dan pautas hacia la comprensión de nuevos procesos culturales. El desordenamiento, hace referencia justamente al cambio de percepciones y a las nuevas definiciones de espacio-tiempo; a la forma desordenada como recibimos los objetos, cómo nos apropiamos de los bienes culturales y cómo construimos de manera ambivalente un rompecabezas de tiempos y espacios diferentes. Esta categoría, le lleva a pensar al autor, en la existencia de identidades multiculturales que implican la acumulación de tiempos y espacios distintos, por un lado y que se condensan medianamente, por el otro, pero que implican mayor movilidad.

---

<sup>72</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. Definición de la cultura. Pág. 128.

<sup>73</sup> Pajuelo Teves, Ramón. **El lugar de la utopía aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder**. En libro: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002. Disponible en la World Wide Web:

En el caso del descentramiento cultural relata las nuevas formas culturales y nuevas identidades que ya no tienen la misma permanencia y que por lo tanto no pueden interpretarse de la misma manera. Solo un encuentro cognoscitivo con los nuevos cambios culturales nos llevarán a dar pautas de los porqués del desgaste de la memoria y de estos nuevos procesos que reordenan las identidades y generan nuevas percepciones alrededor de ellas, muchas veces dejando de lado, la base heterogénea que reúne elementos históricos, materiales, simbólicos y cognoscitivos de los pueblos.

En esta misma línea, caminan los aportes teóricos de García Canclini, al denominar el espacio de las culturas regionales y locales como el espacio necesario para revalorizar y exigir sus derechos y más aún a hacer visibles sus formas de lenguaje y conocimiento. En este sentido, afirma que las identidades no son homogéneas ni excluyentes; son “una construcción que se relata” y en la diversidad de relatos es que, al mismo tiempo, las identidades se construyen<sup>74</sup>.

Para Martín Barbero, la relación entre narración e identidad, no es sólo expresiva, sino constitutiva y es en la diversidad de relatos que las identidades culturales se construyen<sup>75</sup>. Relatos que llegan a entrecruzarse con el lenguaje de los medios de comunicación y que por lo tanto atraviesan esos nuevos formatos que ya no solo conforman lo escrito o lo oral sino también lo audiovisual.

Es necesario destacar que las identidades tienen un proceso histórico y que nociones como identidad nacional sirven para esconder conflictos de clases y sirven para excluir una comprensión más clara de los procesos sociales y culturales en cada caso; por lo tanto entender la identidad y la cultura siempre implica una permanente

---

<sup>74</sup> BERMUDEZ, Emilia. **Procesos de Globalización e Identidad. Entre espantos, demonios y espejismos**. En Libro: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002.

<sup>75</sup> BERMUDEZ ,Emilia. **Procesos de Globalización e Identidad. Entre espantos, demonios y espejismos**. En Libro: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002.

revaloración de los conceptos que no aniquilen el pasado, pero que tengan en cuenta los nuevos elementos que la resemantizan y que le adhieren nuevos componentes.

Tener en cuenta estas nuevas formas de sociabilidad sin olvidar el elemento de heterogeneidad, que como Quijano muy bien expresa en el texto *Dominación y Cultura*, implica la coexistencia conflictiva de elementos culturales de diversa procedencia histórica en nuestras sociedades latinoamericanas, esto es elementos de historicidad, símbolos, códigos que se juegan el sentido en medio de procesos de dominación y exclusión de la participación cultural.

En este gran horizonte de la comunicación en la modernidad, se ha podido constatar en este recorrido, las corrientes predominantes de la comunicación a lo largo de las décadas y sus aportes a la construcción de una ciencia que tomó relevancia gracias a la revolución tecnológica que la acompañó. Cómo se ha mencionado las categorías de tiempo y espacio se han mudado y coexisten en medio de relaciones complejas. El desarrollo de la comunicación y las tecnologías, en particular del siglo XX con un sistema capitalista que requería de una producción más elevada renueva las formas de utilización del tiempo; una maquinaria tecnológica que abarca al cine también se pone en marcha. Las jornadas de trabajo extensivas de los trabajadores se veían aliviadas con un tiempo de ocio que ocupó el cine de época; además gracias a las facilidades que este proveía (cine silente) las multitudes de inmigrantes se dejaron seducir por la comedia y el western. Es una época de transformación en las comunicaciones y el cine también se convierte en una poderosa industria que se promociona a partir de la diversificación de géneros y de la lucha de los empresarios norteamericanos por ganar a las multitudes. El cine hollywoodense le apostó a las formas más que a los contenidos, a las pantallas grandes y a los sistemas de sonido para atrapar a un público ansioso de imágenes.

Capítulo II

***La Imagen***

## 2.1 Introducción

La imagen ha estado presente en la carrera del hombre, en sus estadios biosociales y su necesidad de representación para comunicar y expresarse. A través del tiempo la necesidad de representar objetos y sujetos y de traducir las imágenes mentales para facilitar el recuerdo fue y sigue siendo una apuesta válida que deja huella en el transcurrir del tiempo. Simbolizar un objeto real o imaginario fue resultado del nivel de abstracción que alcanzó el hombre y que supo utilizar a su provecho, y desde su apareamiento permitió ya determinar sentidos y hacer lectura de imágenes mucho antes que la escritura fonética. El poder de la imagen fue incalculable y es así, pues estimula una estructura perceptiva hacia un objeto o sujeto como real cuando en realidad es la representación de dicho objeto/sujeto a través de un soporte.

El lenguaje icónico nació por la necesidad de reproducir las apariencias ópticas, es decir nace con un interés por exhibir o mostrar, pero también con una curiosidad de ir descubriendo una identidad óptica, para el caso del hombre, una identidad que permita a través de un acto de percepción descubrir su apariencia. Por ello, se puede decir que el estímulo visual ha acompañado al hombre a lo largo de la historia y en el desarrollo de este capítulo se dará cuenta de cómo las sociedades ha hecho uso del recurso visual para comunicar y expresar infinidad de significados.

Con relación a estos antecedentes, el recorrido de este capítulo se expresa en primer lugar hacia los aspectos técnicos de la imagen como su intencionalidad imitativa y sus componentes arbitrarios, sin dejar de lado su carácter simbólico y su capacidad expresiva. A continuación una breve reseña por la pictografía, la fotografía y el comic, para finalizar con la imagen cinematográfica, espacio puntual para iniciar una primera caracterización que se ampliará en el cuarto capítulo. Finalmente un acercamiento a la cultura mediática vista como esa nueva caracterización de una época que hace uso de la imagen con atribuciones sociales, políticas, ideológicas que en nuestro tiempo desarrolla su nivel de caracterización (es decir exhibición) a niveles insospechados.

## 2.2 La Imagen

La imagen ha sido objeto de varios análisis que abarcan desde la materialidad, el grado de figuración, iconicidad, hasta la dimensión estética y la ética de la imagen, por mencionar algunos. Y desde sus características; inmediatez, reflejo espectacular y duplicación de la realidad.

Podemos hablar de imagen como “soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo”.<sup>76</sup>

Cabe señalar que este concepto entra en tensión gracias a las múltiples significaciones relacionadas con la percepción. Para los empiristas, por ejemplo, la percepción del espacio es una representación mental acompañada por una experiencia anterior a lo que suman mecanismos diferentes del fenómeno de la visión.

El debate de la percepción es amplio y se lo aborda desde distintas corrientes, algunas de ellas relacionan el problema de la percepción con el conocimiento o con la profundidad como lo hace la teoría de la Gestalt. En un análisis sobre la lectura del film, encontramos que para Ramón Carmona, la percepción es una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y la naturaleza e intenciones del observador.<sup>77</sup> Mira el proceso de la percepción como un proceso activo y selectivo que depende así mismo de unas estrategias de conocimiento que se ponen en juego en la realidad.

Para otros teóricos como Gibson, el proceso de la percepción del entorno no se explica por experiencias pasadas ni indicios actuales. Para él la percepción es un acto ininterrumpido y considera que las ilusiones visuales corresponden a una mala información. Por ello, Gibson presenta unos conceptos básicos definidos por él: *campo visual* y *mundo visual*. El primero, apunta al ámbito de la vida cotidiana, es

---

<sup>76</sup> CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, Ediciones Cátedra, Madrid-España 1991, pág. 15.

<sup>77</sup> Ídem., pág. 22.

decir al mundo de nuestra experiencia consciente, mientras que el segundo, requiere una experiencia más analítica porque trata de ver el mundo como si fuera un cuadro con superficies coloreadas y contornos como el de una pintura. En este sentido dice, *la experiencia del campo visual es un correlato fiel de la imagen retiniana*.<sup>78</sup>

Las imágenes cinematográficas parecen proponer al espectador percepciones de una realidad que se aproxima a las imágenes oníricas. “A diferencia de lo que sucede en el sueño o la alucinación en donde las representaciones se dan como realidad en ausencia de percepción, en el cine las imágenes se presentan como realidad a través de la percepción”.<sup>79</sup>

La imagen adquiere un carácter *plurisignificacional* no solamente por cómo es percibida sino por los sentidos que evoca; para el psicoanálisis la imagen hace resonar el deseo inconsciente del espectador.

Así mismo, la invasión icónica de nuestra época percibida como predominantemente realista es la que ha provocado el equívoco que sostiene que las imágenes comunican de forma directa pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y cómo funcionan los discursos visuales, para evitar la proliferación del *ciego vidente*.<sup>80</sup>

### **2.3 Las Representaciones Icónicas**

En un primer momento, se debe señalar que la imagen representa una de las formas más primarias, incluso que el propio lenguaje. La presencia del estímulo visual ha acompañado al hombre a través de su historia. La primera representación cultural de la imagen es el espejo, pues remeda el gesto del homínido descubriendo su identidad óptica en un acto que funde apariencia con conciencia. Gubern cataloga nuestra sociedad como logocéntrica, término referido para determinar la subordinación de la imagen frente a la palabra en la cultura occidental.

---

<sup>78</sup> CARMONA, Ramón. Óp. Cit. pág. 26.

<sup>79</sup> CARMONA, Ramón. Óp. Cit. pág.40.

<sup>80</sup> Categoría relacionada a la redundancia y ocultación. Deleuze lo menciona como un interés por “esconder algo en la imagen”.

En el origen se utilizaron los golpes de las piedras contra superficies para producir señales, en este tránsito encontramos las representaciones icónicas rupestres del hombre de CroMagnon. Siguiendo la evolución biosocial, el hombre pudo adquirir habilidades manuales e intelectuales para reproducir representaciones icónicas y esta capacidad se basaba en: a) la memoria figurativa; b) la intencionalidad; c) y, en lo posterior, en la clasificación de los signos que permitió tener un valor semántico estable asociado a contenidos de la percepción visual.<sup>81</sup>

La aparición del lenguaje permitió re-jerarquizar los sentidos y en ese acontecer la función del lenguaje verbal fue nombrar los ítems que percibe la vista y describir verbalmente las interrelaciones entre los objetos. El pensamiento verbal evolucionó de una forma lineal, secuencial y conceptual lingüística pero por sobre todo el lenguaje nació de la voluntad de denominar, de convertir a un sistema de representación fónica los objetos. Por su parte la imagen nace de la voluntad de reproducir sus apariencias ópticas, el pensamiento visual produce unos modelos mentales de estructura espacial bidimensional o tridimensional similar a la del objeto evocado. En ambos sistemas el privilegio de la imagen se da porque el recuerdo de la imagen es mucho más simple que el recuerdo de palabras.

Se puede decir entonces que la función de la representación icónica es mostrar o exhibir mientras que la función comunicativa que tiene que ver con la palabra induce o desencadena una conceptualización o representación de la conciencia del sujeto. “el lenguaje verbal permite al hombre tener relación con las cosas en ausencia de ellas, nombrándolas y relacionando su realidad fónica con otras realidades fónicas. La expresión icónica permite completar y ampliar esta relación en el plano del simulacro, ya que refuerza el puente entre lo sensitivo (percepción sensorial de las formas) y lo racional (su expresión conceptual)”<sup>82</sup>.

La existencia de los dos sistemas verbal/icónico es complejo y plantea varios problemas: la cultura logocéntrica subordina la imagen icónica al texto escrito; fue el

---

<sup>81</sup> GUBERN, Román. *La Mirada Opulenta*, Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona - España 1987, pág. 50.

<sup>82</sup> Ídem., pág. 52.

aparecimiento del cine quien invirtió esta jerarquía entre palabra e imagen. No hay que olvidar que la decadencia del libro coincide con la expansión social de una nueva literatura dibujada, el comic, que conoció su apogeo en un periodo de entreguerras.

Para Barthes<sup>83</sup> las funciones del mensaje lingüístico asociado al icónico: a) anclaje: el mensaje lingüístico reduce la polisemia de la imagen determinando su sentido y orientando su lectura. B) la función de *relé* o conmutación aparece cuando el mensaje lingüístico complementa a las imágenes generalmente con función diegetica o narrativa como ocurre en los diálogos de los comics, fotonovelas y el cine.

La representación icónica es también una simbolización de un objeto real o imaginario, mientras que en el lenguaje existe una independencia entre el concepto y la experiencia, que la palabra reagrupa a pesar de no existir un referente empírico; en las representaciones icónicas no interesa necesariamente el referente en la realidad, pues gracias a las configuraciones artificiales es posible crear e imaginar objetos y sujetos desatados de su realidad y de su significación habitual.

En la imagen la representación aparece investida de una mayor capacidad comunicativa y sugestiva, de una superior vibración afectiva y emocional. Las representaciones icónicas se desarrollaron en base a una presión imitativa, un nivel de abstracción subjetivo o simbólico y una convención iconográfica enmarcada en un contexto cultural.

### ***2.3.1 Componentes Miméticos***

El Renacimiento y sus pintores dieron relieve a las figuras a través de la luz y la perspectiva en un espacio bidimensional. Hallaron en la perspectiva la posibilidad de expresar profundidad y volumen a las representaciones pictóricas. En el caso del espacio tridimensional el principio se da a partir del alejamiento del objeto, es decir, mientras más lejos se encuentre su tamaño será más reducido, así mismo el trazo de las líneas paralelas dan la impresión de converger en el infinito, en un lugar denominado punto de fuga. Del estudio de la perspectiva también se desprende la perspectiva cromática que representaba con colores fríos a las figuras distantes y con

---

<sup>83</sup> GUBERN, Román,. Op. Cit. pág. 55.

colores cálidos a las figuras próximas. La perspectiva geométrica en que se basa la cultura occidental se basa en gradientes de distancia, tamaño e inclinación de las rectas, esta técnica también se preocupa por el punto de vista del observador. Para Humberto Eco<sup>84</sup> la semejanza entre el objeto y su representación se basa en que “los signos icónicos no tienen las mismas propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva semejante a la que estimularía el objeto imitado”.

### ***2.3.2 Componentes Simbólicos***

Para Gubern la simbolización nació de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible<sup>85</sup>. Por su parte Freud, definió al símbolo como una figuración indirecta del deseo. Se designa arte simbólico, aquel de las culturas primitivas que tenían la particularidad de ser débiles en mimesis o imitación que representaba realidades genéricas diferentes al arte realista que se relacionaba con las necesidades individuales. Esta premisa hace pensar en el símbolo y su relación con el grado de abstracción. Recordemos que la abstracción significa individualizar lo esencial, genérico o presente en todos los sujetos u objetos singulares de una misma categoría, mas allá de sus diversidades accidentales. <sup>86</sup>Gubern define que esta abstracción se da en dos sentidos:

Abstracción en el plano significante: la imagen es menos mimética en su representación.

Abstracción en el plano del significado: la imagen es menos individual y más conceptual.

Los símbolos significan algo que no muestran o muestran indirectamente y tienen fuerte relación con ideas compartidas o normalizadas por consenso social o ideas corporeizadas por la transfiguración del subconsciente. A esto último se refiere Freud cuando plantea a las imágenes como una sustancia expresiva y por lo tanto le atribuye un carácter similar al de los sueños. El subconsciente dice, tiende a

---

<sup>84</sup> GUBERN, Román. Op. Cit, pág. 73.

<sup>85</sup> GUBERN, Román. Op. Cit, Pág. 87.

<sup>86</sup> GUBERN, Román. Op. Cit, pág. 89.

introducir en las representaciones icónicas símbolos privados de su autor de naturaleza distinta a los símbolos culturales compartidos<sup>87</sup> así el aporte del subconsciente produce configurando la génesis icónica mediante la deformación que enmascara una censura y la simboliza a través de otros mecanismos. De lo anterior se atribuye la capacidad del ser humano de ser un fuerte productor de símbolos y atribuirles significado en su sentido cognitivo y afectivo.

### ***2.3.3 Componentes Arbitrarios***

Se denominan imágenes arbitrarias a aquellas que tienen un grado cero de mimetismo o imitación, esto no significa por el contrario que tengan cero simbolismos. Estas convenciones arbitrarias son diferentes a las que conocemos normalmente, en el caso del video o el cine el paso del tiempo o del espacio se representa a través de un fundido en negro o una transición en negro. El carácter arbitrario se da en el sentido en que estas técnicas no tienen relación alguna con los modos de percepción del tiempo y espacio humanos. Estas convenciones en nuestros tiempos son tan habituales que incluso se cree han llegado a legitimizarse.

### ***2.3.4 El Color***

Existen alrededor de 11 millones de tonalidades de colores que el ser humano reagrupa en categorías cromáticas y el canal neurológico visual discrimina más allá de 250 tonalidades distintas. La percepción de los colores esta imbricada en el espacio cultural en que se desarrolla, así, las culturas seleccionan sus colores de acuerdo a su importancia en la vida practica “las culturas esquimales establecen varias tonalidades de blanco y determinan sus modos de agrupación afectando plenamente su percepción”<sup>88</sup>.

Los colores ofrecen al observador ciertas ventajas perceptivas frente a la forma, tienen una estabilidad espacial aunque los colores tienden a enfriarse con el alejamiento. El color es una sensación óptica registrada por el sistema nervioso, es información acerca de la realidad circundante y determina la supervivencia de los

---

<sup>87</sup> GUBERN, Román. Op. Cit, Pág. 90.

<sup>88</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág. 33.

animales.<sup>89</sup>. “En el sentido de la vista existen también elementos de sensibilidad protopática o emocional, sensibilidad que se pone de manifiesto con el tono emocional desencadenado por los colores llamados fríos o calientes”<sup>90</sup>.

Ha existido un interés por verificar y medir empíricamente los efectos de los colores en el sistema psicosomático humano. La naturaleza ha sido un importante orientador en la asignación del simbolismo a los colores rojo y azul. Es importante destacar que las culturas asignan diferentes asociaciones y asignaciones para los colores, muchas veces también su sentido ha variado a través de la historia y las religiones o las experiencias emocionales de los sujetos. Kandinsky<sup>91</sup> estudio las correlaciones de las formas con los colores, es decir como las formas intensifican o refuerzan su acción. La percepción del color es variable y la interacción con los colores contiguos relativiza los simbolismos universales, el contraste configura los sistemas de producción icónica.

## **2.4 Evolución de la Imagen**

### ***2.4.1 La Pictografía***

Como se ha dicho, en el origen las representaciones icónicas surgieron entre el juego y la necesidad de expresión, el desarrollo se dio a medida en que el hombre también iba adquiriendo habilidades manuales e intelectuales que lo llevaban a mayores niveles de abstracción y simbolización. En esta evolución socio cultural histórica aparece la escritura pictográfica desarrollada en las culturas de Medio Oriente, Extremo Oriente y culturas Mesoamericanas, esta escritura pictográfica consistía en “el uso de símbolos icónicos instrumentalizados y estereotipados para la comunicación lingüística, de tal modo que la imagen adquirió el estatuto de la palabra escrita pero sin abdicar por ello su condición icónica”.<sup>92</sup> Para este autor, el desarrollo de la escritura pictográfica se dio en diferentes niveles, algunas culturas aplicaron técnicas como petroglifos tallados o grabados en piedra o petrogramas. Las

---

<sup>89</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág. 103.

<sup>90</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. pág. 103.

<sup>91</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. pág. 106.

<sup>92</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. pág. 56.

culturas amerindias desarrollaron por su parte la *pictografía sinóptica* en consistía en representar la totalidad de un acontecimiento de forma unitaria como en los comics. El pictograma descomponía el discurso en unidades semánticas constituyendo de esta manera una escritura léxica en imágenes. A esta evolución siguieron los fonogramas o símbolos que representaban los sonidos.

Haciendo una sinopsis en la lectura de Gubern, el pictograma (en el pictograma la imagen de la cosa identifica a la cosa) fue un medio que implicó una forma sencilla y rápida de comprensión que fueron independientes de un habla determinada. (ej.: señal de tránsito). En el pictograma se concilio verbo e imagen. Pero esto no abolía la presencia de limitaciones, tal es así, que en algunas culturas los determinativos que indicaban un sentido o forma a la palabra pertenecían a la escritura y no al habla.

Del pictograma se paso a la escritura jeroglífica y luego a la escritura fonética, este último de un largo tránsito. El paso del pictograma al fonograma se logro gracias a la acrofonía que atribuía el valor fonético a cada signo al primer sonido de su nombre. La acrofonía nació de la abstracción formal de la figura del pictograma.

El salto hacia la escritura fonética inauguró una escisión histórica entre cultura icónica y cultura literaria, este acontecimiento puede hacer olvidar que la matriz histórica de la cultura se halla en la expresión icónica. Cuando la escritura se hizo fonográfica se inicio el divorcio entre dos culturas y dos formas de sensibilidad, frecuentemente antagónicas y no reconciliadas hasta la aparición de los medios verbos icónicos o escriptoiconicos como el cartel, los comics y el cine sonoro.<sup>93</sup>

#### **2.4.2 Fotografía**

Antes de trabajar con la imagen cinematográfica o de movimiento, es indispensable dar un pequeño vistazo al trabajo de la fotografía. En primer lugar, la fotografía nace en medio de una cultura de masas que a su vez coincide con la filosofía positivista, aquella corriente que se inspiraba en conocer científicamente el mundo. Esta corriente se proyecta en algunas disciplinas no solo del mundo de las ciencias

---

<sup>93</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. pág. 59.

naturales sino también en las ciencias sociales. La fotografía como tecnología nueva se ve enmarcada en la llamada democratización de la cultura de masas y en el ascenso de la burguesía y su necesidad de conocer los procesos de producción para el funcionamiento de las empresas.

Así, el mundo industrial presentado como un mundo de velocidades con la locomotora y el ferrocarril también cambia drásticamente o en términos de Gubern, reeducan la percepción del movimiento. Lo que enseña la fotografía es que “movimiento no es más que una secuencia de imágenes de de poses consecutivas y que con la nueva técnica pueden ser aislados, atrapados o congelados en un soporte”.<sup>94</sup>

Los fundamentos técnicos de la fotografía se encuentran en la camera oscura “permitía proyectar imágenes invertidas en su pared interior, situada ante un orificio por el que penetraba la luz del exterior”.<sup>95</sup> Una importante diferenciación es que la cámara no es un ojo artificial, “la función de la cámara no es la visión, sino el registro de imágenes para ser luego miradas, mientras que la imagen retiniana que se forma en el ojo no es para ser mirada sino una fase del proceso fisiológico de la visión”.<sup>96</sup>

La fotografía encontró en la pintura el modelo estético en composición, iluminación, encuadre, pose, hasta denominarse pictorealismo<sup>97</sup>, de este momento, surgirá la crisis de identidad de la fotografía que se debate entre las artes plásticas y las crónicas como documento social. Hay que señalar que la fotografía también tuvo su influencia en la pintura del siglo XIX particularmente en la preferencia por los fragmentos o detalles en lugar de las grandes composiciones, el interés por otros temas más marginales a la estructura rígida clásica de la pintura. (Gente anónima, paisajes carentes de belleza, etc.). La fotografía a diferencia del dibujo que puede producir

---

<sup>94</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. pág. 145.

<sup>95</sup> GUBERN, Román. Op.Cit. pág. 145.

<sup>96</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. pág. 146.

<sup>97</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág. 151.

esquemas abstractos, la fotografía es reproducción óptica. Y algunos críticos de la fotografía dicen que esta hizo perder el terreno ganado en abstracción y simbolismo, pues cumple una función figurativa hacia la realidad concreta.

Más allá de las críticas hacia esta forma concreta de representación considerada por muchos, especialmente por una cultura elitista como no arte, la fotografía cumple varias funciones en la cultura. Según Gubern, estas funciones consisten básicamente en dos<sup>98</sup>: La primera se corresponde con la memoria sea esta individual de la memoria propia de la reproducción mimética o la memoria colectiva a través de la difusión de imágenes que permite compartir la experiencia visual del fotógrafo. Y la segunda que corresponde a la función de la creación, donde el fotógrafo pone énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión.

Señalar que la fotografía no es mera duplicación de la percepción, también merece atención, pues el hecho de utilizar un soporte o hacer uso de la tecnología implica también manipular la representación. Esta manipulación consiste en: la abolición de la tercera dimensión por la bidimensionalidad, delimitación gracias al encuadre, la abolición del movimiento por la toma o el instante decisivo, la alteración de los colores y demás factores que nos indican que la representación de la realidad no es tan fiel como se aparenta.

El aporte de la fotografía es fundamental en la comprensión del cambio de percepción de la representación icónica, y sus aportes fueron varios gracias a su diversificación de géneros. Es preciso considerar por ejemplo el fotoperiodismo documentado de las guerras que por la acción de los fotógrafos para encubrirse en situaciones de riesgo tuvo como consecuencia la foto en movimiento que también rompió con algunas reglas que desde sus inicios había adoptado de la pintura.

### ***2.4.3 El comic***

El comic nace en el siglo XIX en EEUU en el seno de la industria periodística al interior de la cultura de masas derivada de la producción en serie de imágenes. El

---

<sup>98</sup> GUBERN, Román. Op. Cit, pág 155.

comic y la fotonovela son productos industriales y como tal su proceso desde la creación hasta su difusión pública intervienen varias personas y diversos procesos técnicos. “El comic es un medio de comunicación escrito-icónico pero estructurado en imágenes consecutivas que representan secuencialmente fases consecutivas de un relato o acción y en las que se suelen integrar elementos de escritura fonética”.<sup>99</sup>

La industria cultural encuentra en el comic el canal de transformación de acercamiento a las masas a través de unos relatos que con el tiempo se diversificaran y crearan nuevas relaciones (artista asalariado) y nuevas aprehensiones en la percepción del tiempo.

El comic que fue considerado o al que se le atribuyó una determinación realista fue el comic de aventura, este género amplió el estilo grafico de los comics. El nacimiento de este género se derivó de distintos factores: a) la influencia de la ilustración realista difundida en revistas ilustradas y en la publicidad comercial norteamericana. b) la influencia de la novela popular de aventuras c) por el éxito de los géneros de aventuras en la cinematografía como el western.

Los comics se formaron a partir de la estructura novelesca, en particular de la novela de aventuras divididas en episodios que se complejizaban en las entregas sucesivas de sus breves tiras dibujadas, a modo de serial consiguiendo la constancia del lector. Después de la segunda Guerra Mundial el comic se caracterizó por un estilo caricaturesco y satírico, este estilo nació de: la fatiga de los dibujantes ante las hazañas épicas, el empobrecimiento del dibujo debido al aumento del número de series en la anteguerra y la consecuente reducción del tamaño de las viñetas, la involución ideológica conservadora que hicieron más transitable el género humorístico que las planteamientos realistas, la competencia de la imagen fotográfica en la tv introducida en los hogares disputando el ocio del tiempo domestico con propuestas que no necesitan mayor esfuerzo intelectual. Estas consecuencias derivan hacia unos comics modernos con estilos y temas poco frecuentes que les permitiera competir el tiempo de ocio con la televisión.

---

<sup>99</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. pág. 217.

El comic cambio la perspectiva del tiempo ampliándola en una serie de secuencias, sin embargo se tendrían limitaciones frente al cine. A pesar de ser medios contemporáneos y cada uno con sus públicos, el cine significó un tiempo (duración) analógico que en el comic era simulado a través de las locuciones de los personajes. Sin embargo, el cine también utilizó varios comics que se adaptaron a la pantalla grande, algunos con poco éxito no solo por la adaptación en si misma pero también porque el público del comic estaba acostumbrado a la escritura icónica gráfica sin movimiento.

## **2.5 Relaciones de las clases populares con la imagen**

En la Edad Media, las imágenes fueron el libro para los pobres, las masas aprendieron una visión del mundo imaginada desde el mundo cristiano. En el siglo XV, las imágenes pasan a formar parte de la vida cotidiana, invaden las casas, los vestidos y los objetos, todas ellas de carácter religioso cuya función se interesaba por la piedad.

Para el siglo XVII, las imágenes sufren una transformación gracias a la cantidad, se aumentan el número de hojas por plancha y se da una primera división de funciones: el dibujante, el grabador, iluminador e impresor. De la distribución se encargarán los comerciantes que van de feria en feria por los mercados. Este período resulta interesante por la presión popular por incurrir en la conformación de la iconografía popular, se generan grabados. Esta presión se ve influenciada por la Reforma Protestante que abre paso a iconografías seculares, se empieza entonces a cuestionar las imágenes de los santos y empiezan a caricaturizarse las situaciones políticas. Ante esto la iglesia también le apuesta a las devociones que recoge el barroco. En este período, la burguesía encuentra en la imagen una utilidad y descubre el poder de sugestión más allá de la referencia y se montan las imagerías de batallas.

En el siglo XVIII nace una imagería euforizante y secular, la escala se transforma en la ascensión social y el camino que llegue hasta ella. Por lo tanto el ideal de vida es el éxito social y no la salvación. Aparece en Francia hacia 1740 la mayor industria de imágenes que dirigía su trabajo al uso de imágenes con texto que se leen de

izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. La historia de imágenes por episodio se convierte en una apuesta por las imágenes de leyendas y cuentos populares.

Del siglo XIX en adelante asistiremos la llamada cultura de masa a la que Barbero se refiere como “un proceso histórico y de cambio en la cultura cuando emergen las masas por una readecuación de la hegemonía que desde el siglo XIX viene absorbiendo las diferencias sociales”.<sup>100</sup> Aquí las formas de comunicación hallarán las formas de absorber estas diferencias. Los cambios fueron drásticos gracias a la actividad cultural desarrollada frente a la legitimidad de la burguesía en primer lugar, y gracias también al abaratamiento de los costos de producción en los medios icónicos gráficos. Más tarde el aparecimiento de la publicidad y sus estrategias de percepción llevaron el estilo norteamericano al resto del mundo.

## **2.6 La Imagen Cinematográfica**

Si hay algo que diferencia al cine del resto de las artes, es su posibilidad de iconizar el tiempo. Los Lumiere crearon los cronopictogramas que tenían movilidad intrínseca, lo que permitió tener un flujo temporal, plasmando la transitividad. Esto se convertiría en la base de la narratividad cinematográfica. El aparecimiento del cinematógrafo en 1927 hizo posible el medio audio-verbo-icónico y convirtió complejo el acto de percepción y el acto de análisis de la comunicación cinematográfica.

Pero, ¿qué es lo que hace diferente al cine? Gubern recuerda las posibilidades del cine al permitir una socialización activa a diferencia de la televisión, la movilización que implica, la participación en el rito interpersonal de la admisión de la sala, la coparticipación del espacio público que no permite la recepción de la televisión, entre otras. También existe una segmentación de la acción en diferentes puntos de vista ópticos, característica que le es negada a la mirada humana.

El nacimiento del cine de narración o ficción nace de la superación del cine descriptivo (documental). A diferencia del teatro, con la descripción literaria y la

---

<sup>100</sup> BARBERO, Martín. *De los Medios a las Mediaciones*, Editorial Nomos. Bogotá - Colombia. pág. 190.

puesta en escena de los personajes, en el cine se suma un registro que puede ser procesado y manipulado. No hay que olvidar que el cine fue un teatro filmado antes de adquirir mayores niveles de complejidad. El aparecimiento del cine sonoro le dio protagonismo a la escena y ya no solo al plano, esta escena tenía mayor cohesión espacio temporal y una continuidad más sólida sostenida por la actuación y los diálogos de los actores.<sup>101</sup> El cine sonoro permitió el susurro y la voz en off, ambos aspectos que en el teatro estaban limitados.

En términos de Gubern, la ubicuidad (diferentes puntos de vista ópticos) y el pancronismo (discontinuidad temporal) estaban presentes en la novela del siglo XIX de donde el cine primitivo extrajo estos modelos. La distancia física de los objetos o sujetos es abolida por el montaje cuya función es armar con los planos una coherencia narrativa.

El cine cuenta con una historia y un discurso. En el discurso se hace presente la presencia autoral y se la interpreta en segunda persona. La historia constituye un relato en tercera persona que parece autogenerarse espontáneamente y que tiene un efecto de impresión de realidad en el espectador. Sin embargo, existe además un inconveniente en esta distinción, pues para el director el film es un discurso propio que se deja a la interpretación, mientras que para el espectador recibe el film como una historia, en “un relato objetivado sobre la pantalla”<sup>102</sup>. Metz se refiere: “el film tradicional se ofrece como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, si se refiere a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce sobre el público, etc.; pero lo peculiar de este discurso y el principio de su eficacia como discurso, reside justamente en borrar las marcas de su enunciación y disfrazarse de historia”.<sup>103</sup>

Habría que distinguir además de la diferencia anterior, el enunciador cinematográfico y los personajes de ficción dentro del film “el narrador *de* la ficción es el enunciador mientras que el narrador *en* la ficción se encarna en un actor que se manifiesta por la voz del personaje que interpreta visible e invisible (voz en off)”<sup>104</sup>. La figura del

<sup>101</sup> GUBERN, Román, Op. Cit. pág. 291.

<sup>102</sup> GUBERN, Román, Op. Cit. pág. 306.

<sup>103</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. pág. 306.

enunciador puede encontrarse en el director, en el guionista, en el productor. Es necesario señalar que el cine es un trabajo colectivo, que nace justamente de la división del trabajo. Pero, la forma más común de narración es en tercera persona sin narrador visible o audible. Esta inexistencia les da mayor credibilidad al relato que se percibe como autónomo y no ajeno a profesionales de la ficción. El papel de la cámara subjetiva de algunos films de los cuarenta también fueron recursos de un discurso enunciativo que se mostraba más claramente. Mostrar el mundo a través de los ojos del personaje o la acción narrada del protagonista en tercera persona no resulta más objetiva que una narrada en primera persona.

En cine nace en un proceso de industrialización que se basa en la estandarización y en este caso particular el cine adoptó la estandarización de géneros y arquetipos (estrellas/star-system) y también un modelo de longitud (corto/largo). El punto clave es que la producción cinematográfica iniciada en EEUU sería una factoría con estudio de rodaje propio y funciones establecidas para el personal técnico, administrativo, artístico y de forma jerarquizada. La producción por categorías o géneros es beneficiosa ya que permite planificar en función de resultados de taquilla. Además, se utilizan esquemas argumentales similares entre una y otra película del mismo género y existen estudios cinematográficos dedicados a un solo género, lo que permite economizar (piénsese en decorado y actores estereotipados, etc.). En el género existe censura porque se juegan con las formas implícitas o explícitas en cada uno, y se juega con el previsibilidad y la falta de originalidad. Para Gubern, el imaginario constituye una gran parte del vínculo social y la sociedad necesita mantener su cohesión social a través de ficciones que le son propias, en las que los estereotipos se presentan como polos de proyección-identificación que se proponen a las subjetividades. El género predispone un sentido de lectura en el espectador. No olvidemos que el cine de ficción narrativa proporciona vivencias emocionales derivadas del proceso de proyección-identificación con los personajes de ficción.

## **2.7 Culturas Mediáticas**

La cultura ha sido y es escenario de lucha de significados y en este acontecer, el siglo XIX tiene una importancia vital en la transformación de su sentido.(la cultura forma

parte de la vida material y espiritual de las distintas sociedades, de las ideologías y de las clases sociales en el siglo XIX).

Después de estar atrapada en manos de la Ilustración, el carácter que adoptó el *pueblo* como legitimación del poder político y la ambigüedad que esto significó trajo consigo algunas estereotipaciones en el ámbito cultural. Tal es así que el pueblo que a su vez legitimaba el poder político, también se convertía en una amenaza frente a él, considerado así, las huellas de ese *tumulto* se arrastrarán a lo largo del proceso histórico.

La aparición del concepto masa, se la encuentra en Tocqueville, este autor hace referencia al principio moderno del poder legítimo que se constituyó para desintegrar el viejo orden de castas, rangos y clases y que se corresponderá en lo posterior con los principios de la democracia. Así, todo se construirá a partir de la voluntad de las mayorías. Pero para Tocqueville, “la masa es ignorante y sacrifica permanentemente en aras de la igualdad y subordina cualquier cosa al bienestar”<sup>105</sup>. Ya para entonces empieza a gestarse el concepto de masa desde la derecha en un doble sentido: por un lado, legitimando el poder, y por otro construyendo una imagen negativa del pueblo a través del miedo al desorden.

Lo anterior, contrasta con la imagen de masa considerada desde la izquierda. Para Engels<sup>106</sup>, la masificación de las condiciones de vida, el proceso de homogenización de la explotación posibilita la conciencia colectiva y la capacidad de las masas de gestar una sociedad diferente. El apareamiento de la masa lo que hace es mistificar la existencia colectiva y conflictiva de una clase que amenaza al orden.

Se tejen varias acepciones alrededor del concepto de masa y algunas coinciden en la tendencia de la sociedad a convertirse en una dispersa agregación de individuos aislados. Se rompe el tejido de las relaciones jerarquizadas y se produce una desagregación solo contrapesada con la uniformización.

---

<sup>105</sup> BARBERO, Martin, De los Medios a las Mediaciones, Editorial Nomos S., 2003. pág. 30.

<sup>106</sup> Idem. pág. 30.

Le corresponderá a Le Bon otorgar una consideración que conducirá la nueva postura. Para Le Bon, la civilización industrial no es posible sin la formación de las multitudes y el modo de existencia de éstas es la turbulencia: un modo de comportamiento en la que aflora a la superficie haciéndose visible el alma colectiva de la masa. Los individuos están a merced de la sugestión y el contagio gracias a esa alma colectiva que se la relaciona con un estadio anterior primitivo que las vuelve infantiles, impulsivas e irritables. Allí los psicólogos se plantean el modo en que se produce la sugestibilidad para operar sobre ella. La clave para descubrirlo es a través de las creencias cuya configuración religiosa permite detectar: el mito que cohesiona y el líder que celebra los mitos. Para le Bon el miedo es el retorno al pasado oscurantista. En esta acepción, habrá un retroceso político y se encontrarán justificativos para denominar a los movimientos de las clases populares, como movimientos de masas irracionales y primitivas.

Quien refuta con más intensidad a Le Bon es Freud. El concepto de lo reprimido no se encuentra en Le Bon, afirma. Lo que le sucede a la masa no es tan diferente que lo que sucede con el individuo según Freud.

Para Freud<sup>107</sup> el individuo experimenta en el seno de la masa en la modificación psíquica que aparte de entrar en un proceso característico de intimidación y sugestión se ve condicionada por la libido. El individuo renuncia al yo personal y se integra en los otros. El amor a los demás, es entonces una sugestión recíproca que canaliza los instintos eróticos hacia una expresión neutra en la que el líder puede convertirse en ese oscuro objeto de deseo masivo<sup>108</sup>. La conducta de las masas no tiene porque aparecer en un estado de desorganización, la organización por la sugestión de las pulsiones no racionales, puede rastrearse en la historia a partir de la institucionalización de dos masas artificiales: la iglesia y el ejército. Freud investiga el inconsciente institucionalizado y sus efectos. La institucionalización del inconsciente no hace posible las modificaciones en los instintos de agresión y de libido. La pulsión de la muerte Thanatos se encauza en el ejército y la del eros

---

<sup>107</sup> Citado en MUÑOZ, Blanca. Comunicación y cultura: *Introducción a las teorías contemporáneas*. Edit. Barcanova, España, 1989. pág 97.

<sup>108</sup> ídem,. pág. 97.

mediante la iglesia. En ambas instituciones reina la ilusión de un líder que ama a los miembros de la colectividad, la libido será el lazo psicológico que une a los creyentes y seguidores<sup>109</sup>.

## **2.8 La cultura de masas y sus distintas acepciones**

En el siglo XX, en los años 40, con la posguerra, mientras que para los pensadores de la vieja Europa la sociedad de masas representa la degradación y la negación de lo que significa cultura, para los norteamericanos la cultura de masas representa la afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia.<sup>110</sup> Una sociedad que representaba todas las libertades: económicas, y comunicativas y más aún, de sentido. Y todo en una sola sociedad, la norteamericana. De la sociedad de la producción se pasa a la sociedad de consumo. Los cambios que se suscitan alrededor de la cultura se interpretan como los códigos de conducta de un pueblo. El proceso de socialización cambia y la crítica política sufre un desplazamiento, se empieza a hablar de crítica cultural.

La cultura de masa confunde cultura con diversión, mezcla lo genuino y lo bastardo hasta hacerlo indistinguible. El problema básico es que la sociedad de masas separa la cultura del trabajo como espacios de necesidad y placer.

A partir de la teoría de la pseudocultura de la Escuela de Frankfurt se empiezan a identificar algunos fenómenos, resultado de la cultura de masas o masificación de la cultura. El replanteamiento frankfurtiano de la ideología pasa por el del papel social de los significados derivados de los mass media y sobre los que el individuo común construye su percepción de la realidad. La relación de la sociedad con los medios es una relación ideológica pero también una organización económica del consumo y sus productos.

---

<sup>109</sup> Citado en MUÑOZ, Blanca. *Comunicación y cultura: Introducción a las teorías contemporáneas*. Edit. Barcanova, España, 1989 pág. 98.

<sup>110</sup> BARBERO, Martín, *De los medios a las mediaciones*, Editorial Nomos S., 2003. pág. 43.

La cadena es la siguiente, la evolución del mercado ha logrado penetrar en todos los rincones. Al tiempo del trabajo, sigue el tiempo de ocio, el dedicado a la cultura y el tiempo del esparcimiento familiar viene acompañado con la TV.

Adorno analiza la deformación colectiva en términos ideológicos: “los productos de la industria ideológica – la de la comunicación y la del entretenimiento – se sitúan en unos planos tan complejos que solo el uso sistemático del conocimiento dialéctico puede explorar las vinculaciones profundas entre colectividad e instituciones dedicadas a la elaboración del imaginario colectivo”<sup>111</sup>

Para Adorno, el poder material de la ideología se hace presente en el enorme negocio de la publicidad. La superestructura se transforma en infraestructura pero la publicidad presenta una cara engañosa, en ella crece reflejada una ideología del objeto cuando lo que está en su misma base es una simbolización mercantilizada de sujeto.<sup>112</sup>

Después del artículo de la industria de la cultura la ideología será analizada en unión de sus modos y métodos de difusión. Existe un carácter industrial en la superestructura que modifica su concepción clásica marxista. Ya no se trata solo de creencias sino de un “consenso global al que se le va a dar el nombre de opinión pública”<sup>113</sup>. La OP se convierte en la institución material desde la que la ideología se proyecta sobre la población siendo está su sujeto, pero fundamentalmente su objeto.

Para Adorno, el nuevo modelo cultural requiere ser examinado de la siguiente manera:

- ✓ La fragmentación pseudocultural de contenidos

La identificación colectiva se produce por unos contenidos comunicativos repetidos y redundantes. La persuasión juega un rol importante en la elaboración de los mensajes, existe una simplificación y producen un impacto directo. Otra

---

<sup>111</sup> MUÑOZ Blanca, Comunicación y Cultura: *Introducción a las teorías contemporáneas*. Edit. Barcanova, España, 1989. pág. 112.

<sup>112</sup> Ídem, pág. 114.

<sup>113</sup> Ídem, pág. 114.

característica es la fragmentación de mensajes que impide llegar a una síntesis o a tipos de explicaciones de corte racional. En esta fragmentación cultural el hombre acaba siendo neutralizado en su percepción y comprensión de la realidad.

✓ La uniformidad de los mensajes.

Existe una aparente variedad de contenidos y pocas variaciones respecto a sus prototipos. Adorno y Horkheimer: “el esquematismo del procedimiento se manifiesta en que al fin los productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales”<sup>114</sup>. No hay cabida a la diferenciación de propuestas en la industria cultural y desde la dirigencia hay un acuerdo de no producir nada que no se asemeje a las propias masas. Esquematismo de personajes e ideas conlleva una explicación adaptada a la situación colectiva.

✓ La homogenización de los públicos

Paradoja: mientras que el poder adquisitivo marca la diferenciación, esto se contrarresta con la identificación con los modelos de la industria comunicativa, ya no hay una cosmovisión de mundo sujeta al lugar dentro del modo de producción. Es más fácil elaborar procesos de motivación y reforzamiento en la psicología social que dar mayores márgenes culturales e intelectuales teniendo en cuenta el abaratamiento de costos. La mediación está dada por la publicidad que hace la distinción según la capacidad de consumo. Aparecen en la publicidad técnicas conductistas y neoconductistas para la homogenización del público.

✓ La selección de valores

Existe una selección de valores con unos núcleos al interior que determinan con la finalidad de delimitar el status, los roles sexuales los grupos de edad, los niveles culturales. Los estereotipos son siempre los mismos pero se presentan de forma diversa en función del núcleo de población al que se dirige.

---

<sup>114</sup> Muñoz Blanca. *Comunicación y cultura: Introducción a las teorías contemporáneas*. Edit. Barcanova, España, 1989. pág. 132.

✓ La moral del éxito.

La violencia y la agresividad mass mediática son consecuencias de la selección de valores éticos de conducta. Dentro del anonimato de las metrópolis existe una repetición obsesiva de la posibilidad de sobresalir de los otros. Este principio fundamenta la ideología de los productos pseudoculturales y el estado de competitividad colectiva se resuelve apelando a la capacidad individual de alcanzar la cima de la notoriedad y de la fama. La teoría de los elegidos de Marx Weber se seculariza y es el planteamiento del capitalismo mercantil en otros ámbitos como la economía y finanzas.<sup>115</sup>

Uno de los aportes fundamentales y diferenciales de la Escuela de Frankfurt es el que lleva a cabo Benjamín. Este autor, coincide con Adorno y Horkheimer en la degradación de la cultura en industria de diversión, y suma su concepto de la desublimación del arte. Para Benjamín, el arte se desprende de lo sagrado gracias a la autonomía que el mercado le facilita. El arte ha cambiado su función: La función del arte no es la emoción sino la conmoción, afirma.

Benjamín se cuestiona sobre la relación de las transformaciones de la producción con los cambios en el espacio de la cultura. Para él no se puede entender lo que pasa en las masas sin atender a su experiencia<sup>116</sup>. Y la diferencia radica en que en la cultura culta la clave se centra en la obra, mientras que en la popular se centra en la percepción y el uso. “a la novela la separa de la narración el hecho de estar esencialmente referida al libro...el narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado y a su vez lo convierte en experiencia de los que escuchan su historia”<sup>117</sup>.

Lo anterior le lleva a pensar a Benjamín sobre las nuevas aspiraciones de las masas y las nuevas tecnologías de reproducción. La nueva sensibilidad es la del acercamiento, la conquista del sentido para lo igual en el mundo. Y ese sentido se materializa en las

---

<sup>115</sup> Muñoz, Blanca. *Comunicación y Cultura: Introducción a las teorías contemporáneas*. Edit. Barcanova, España, 1989. Pág. 136.

<sup>116</sup> BARBERO, Martín. *De los Medios a las Mediaciones*, Editorial Nomos S., 2003. Pág. 62.

<sup>117</sup> Ídem, pág.62.

técnicas que como el cine y la fotografía hacen posible otro tipo de existencia y otro modo de acceso a ellas. Las cosas se sienten cerca a través de las técnicas.

Su análisis parte del alejamiento del centro hacia el margen, es decir, a todas las fuerzas o impulsos que trabajan al margen sea en política o en cultura. Es uno de los pensadores que da cuenta del cambio, de las transformaciones sociales desde la experiencia social, la percepción y mezcla de ello, es lo que pasa en las calles, en la literatura, la escritura y el cine. Más allá de echar tierra sobre las tecnologías, lo que hace es que apunta su crítica hacia esas otras capacidades de la tecnología, la que se refiere a las separaciones y privilegios.

Benjamín hace más comprensible su pensamiento a través del registro de la experiencia entre la fotografía y la pintura. La fotografía, nos dice, estaba transformando la concepción de alcance y su modo de producción y función social estaban siendo cambiadas no solo por la nueva técnica sino en cuanto *expresión material de la nueva percepción*<sup>118</sup>.

La operación de acercamiento deja de lado el viejo modo: el de recepción. Y llega aún más allá considerando el arte desde dos dispositivos: el de recogimiento y de dispersión. El primero se refiere al individuo en su soledad sumergiéndose en la novela, mientras que el segundo, es esa nueva forma de percepción colectiva. Pero este análisis llega a un resultado: el surgimiento de la masa necesitaba de estas nuevas formas de percepción, desplazar el etnocentrismo y afirmar a la masa como “un nuevo modo positivo de percepción cuyos dispositivos estarían en la dispersión, la imagen múltiple, y el montaje”.<sup>119</sup> Y aparece la nueva relación de la masa con el arte y la cultura.

La Relación masa-ciudad para Benjamín, se constituye en la primera figura como emerge la masa en la urbe. Esta aparece bajo el modo de conspiración, es decir, el espacio donde se encuentran los que vienen del margen, de la miseria social y los

---

<sup>118</sup> BARBERO, Martín, *De los medios a las mediaciones*. Editorial Nomos S., 2003. pág. 66.

<sup>119</sup> Ídem, pág. 67.

bohemos. Su lugar de encuentro es la taberna, ahí están los obreros, los trabajadores, y los conspiradores profesionales.

La segunda figura la encuentra en las huellas: difuminación de las huellas de cada uno en la muchedumbre de la gran ciudad. Por un lado, la masa borra las huellas de identidad de la que necesita la burguesía y, por otro lado, tapa las huellas del criminal. Y por ello la burguesía traza una estrategia, por un lado se encierra, se refugia hacia el interior y por otro tiende a compensar por medio de un tejido múltiple de registros, la pérdida de los rastros en la ciudad. “En oposición al realismo que vive en la oficina, el interior se refugia en la vivienda, un interior que mantiene al burgués en sus ilusiones de poder conservar para sí, como parte de sí, el pasado y la lejanía, las dos formas de distanciamiento”.<sup>120</sup>

La tercera figura es la experiencia en la multitud. A partir de una lectura de Baudelaire a la multitud ya no se la siente como externa y cuantitativa, sino como algo intrínseco, una nueva facultad de sentir “que le saca encanto a lo deteriorado y podrido” sin despojarle a la masa su terrible realidad social. Hay dos lecturas de la masa: A. La masa abstracta cuya verdadera existencia es estadística. B. La masa de la multitud popular. Es un nuevo modo de sentir que en Baudelaire se convierte en una adulación a la masa proletaria sin asumir el rostro de la opresión<sup>121</sup>.

Otra perspectiva que se desprende del pensamiento de Adorno y Horkheimer pero marca su especificidad es la de Edgar Morin. A través de su interpretación sobre el cine, se desprende su diferencia. Para Morin en el cine la división del trabajo y la mediación tecnológica no limita a la creación artística y así da paso al análisis ya no solo de la dimensión política de la cultura sino al diseño de políticas culturales y hace posible el pensamiento alternativo con respecto a aquel fundado por Adorno donde cultura es incompatible con la industria. Morin hace su análisis en 2 instancias: a). Estructura semántica: Mira las operaciones de sentido y funcionamiento de las Industrias Culturales (IC): la fusión de información con imaginario ficcional. b). Los

---

<sup>120</sup> BARBERO, Martín. *De los Medios a las mediaciones*. Editorial Nomos S., 2003. pág. 68.

<sup>121</sup> Idem. pág. 69.

modos de inscripción en lo cotidiano: redescubre lo realista de la novela burguesa y el la corriente fantástica de la literatura popular donde el puente es el folletín escrito en la prensa (lenguaje periodístico) con tintes melodramáticos. La Industria Cultural produce una información donde priman los sucesos del lado extraordinario y enigmático de la actualidad cotidiana y una ficción en la que predomina el realismo. Para Morin las IC son “dispositivos de intercambio entre lo real y lo imaginario”<sup>122</sup> Y también responden a las demandas de mitos y héroes a partir de los mecanismos de proyección e identificación. Frente a la impotencia política y el anonimato social la función del medio, que cumple día a día la cultura de masa: la comunicación de lo real con lo imaginario<sup>123</sup>.

El proceso de decodificación de la imagen actúa sobre nuestro universo mental y por lo tanto también tenemos una relación emocional con ella; existe una connotación interior y gracias a ello a la imagen se la ha denominado polisémica. Pero también la imagen es un vehículo del pensamiento y la cultura además de una herramienta que nos transmite información. Puntualizando, la imagen en el cine representa un código espacial que utiliza una parte de la realidad que relacionada con la elección del director (es la elección de la realidad representada) visibiliza el punto de vista entre el sujeto y su realidad.

Se ha identificado en este capítulo, en primer lugar el predominio de la imagen en la cultura occidental y el lugar esencial en los estadios bio-sociales del hombre llegando a otorgarle capacidades como la memoria figurativa y su capacidad de abstracción; y en segundo lugar, el espacio que ocupa la imagen en la cultura y las nuevas aspiraciones de una sociedad que intenta encontrar un sentido en la multiplicidad existente. Hoy, nuevas aspiraciones se hacen presentes en la cultura; solo una lectura detallada de los usos que la sociedad le otorga a los productos comunicativos y su relación particular con el cine, en un nuevo escenario que pasa no solo por la crítica sino por una formación de políticas culturales que cohesionen proporcionalmente la cultura y la industria.

---

<sup>122</sup> Ídem, pág. 74.

<sup>123</sup> BARBERO, Martin. De los medios a las mediaciones. Editorial Nomos S., 2003. pág. 75.

Capítulo III

***La sexualidad***

### 3.1 Introducción

La sexualidad se considera un campo de estudio vasto que abarca desde lo teórico hasta sus prácticas materializadas en el cuerpo. En el transcurso de la historia la sexualidad fue transformándose en discurso, no solo moral sino médico, pedagógico, psiquiátrico. El deseo entonces fue materializado en el discurso y las prácticas corporales fueron orientadas por las distintas disciplinas. La modernidad no cambio este sentido y más bien el cuerpo se convirtió en una preocupación en sus aspectos visibles y otros más profundos. El cuerpo ya no fue considerado de manera integral; sino por el contrario, fue un factor de individualización y más aún, una frontera del que se podrían los límites, fue considerado como el espacio unitario, coartando sus posibilidades de acción. Para entonces y hasta el momento, las libertades están condicionadas por medios específicos y por instancias de *poder y saber*, encargadas de censurar los mecanismos, utilizando los términos de Butler, del *devenir del cuerpo*. La norma lleva al cuerpo al campo de lo legal y este mecanismo permite legitimizar prácticas, discursos, formas de comportamiento, que se adaptan al sistema binario dominante.

De la modernidad se heredó la idea de un cuerpo al que se le debe dar ciertas atenciones y cuidados y, a través del cine la representación de los cuerpos femeninos y masculinos ha sido siempre la misma, un enfoque donde se resaltan las actitudes varoniles y la belleza femenina. En oposición a esta representación de los géneros del cine clásico, está la lectura del cine de la marginalidad que deja la estructura binaria masculino/héroe y femenino/obstáculo para trasladar un universo donde las polaridades sexuales no son tan determinadas. Para ello, este capítulo esta encaminado a dar pautas de estos cuerpos diferenciados del sujeto unitario moderno.

En este capítulo se desarrolla en un primer momento la formación de los discursos a través de la historia basado en la Historia de la Sexualidad de Michelle Foucault, pasando por un breve acercamiento al concepto de género, para finalizar con un enfoque de la sociología hacia el cuerpo donde las aportaciones de las distintas

disciplinas contribuyen a abarcar este campo extenso como es el cuerpo y del cual no se puede sustraer con exactitud sus concepciones, por tratarse de una estructura simbólica que conlleva a implicaciones más amplias.

### **3.2 Breve recorrido por la Sexualidad**

La llegada de la época victoriana fue el inicio de un nuevo paradigma con respecto a la sexualidad a diferencia del siglo XVI. Para la época el nuevo sentido estaba dado por el “encierro de los cónyuges y la formalidad de la función reproductora”<sup>124</sup> (Foucault, 1977: 6), se instaura el silencio en el hogar y en el espacio social donde el sexo forma parte de lo prohibido, lo inexistente o silencioso - salvo excepciones como eran los lugares de tolerancia (burdeles y manicomios) donde el sexo ya no era una mera representación sino la encarnación de lo real - . Para el siglo XVII se hace aún más cuestionable la situación, tomando en consideración que el sistema capitalista necesitaba del trabajo del hombre de manera general e intensiva. Se vuelve indispensable la economía de los placeres y el sexo se convierte en algo que se debía descifrar en la carrera.

Esta premisa dio salida al planteamiento de distintas interrogantes: ¿cuáles eran los mecanismos de poder que se ocultaban? o más aún ¿cuáles eran los discursos alrededor del sexo, quienes lo hablan y desde que lugares se hablaba? y ¿a través de que formas el poder llegaba hasta las conductas individuales?

Tres siglos de prohibiciones, mutismos, y represiones pasaron hasta llegar al control de sitios, y de personas que podían hablar de sexo. Ya se empezaba a concebir la aparición de múltiples discursos como contra efecto del anterior mutismo, esta proliferación de alguna manera se explica en la correspondencia directa con los actos de penitencia que debían realizar los cristianos donde tenían que confesar “sus pensamientos más íntimos relacionados a la carne y el espíritu” (Foucault 1977: pág 15)<sup>125</sup>. Lo importante no es solo confesar los actos contrarios a la ley sino convertir todo deseo en discurso.

---

<sup>124</sup> FOUCAULT, Michelle. Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber. Siglo veintiuno editores. Madrid - España, Tomo I. Pág. 6.

<sup>125</sup> Idem. Pág 15.

Podemos entender entonces que la formación de la sexualidad moderna tiene como pilar a la pastoral cristiana y su consecuente desapego de los placeres y al mismo tiempo la formulación de discursos reorientados sobre la sexualidad.

El siglo XVIII es la época de las nuevas preocupaciones, existe una necesidad política, económica y técnica de hablar sobre sexo está vez convertido en forma de análisis, clasificación, especificación tomando en consideración no solo la moral sino la racionalidad. El sexo se habla desde la utilidad y regulación para un mejor funcionamiento. Con esto se justifica la necesidad de tratar temas como la natalidad, la morbilidad, las enfermedades, formas de alimentación, análisis de la edad del matrimonio, las relaciones sexuales fecundas o estériles, etc. Y junto a ello, “la creencia de que un país rico y poderoso debía ser poblado y que su futuro dependería de la organización familiar y de la manera de la cual se hiciera uso del sexo” (*Foucault, 1977:18*)<sup>126</sup> da pie al nacimiento de una economía política y los análisis de las conductas sexuales y sus efectos se situaban en el límite entre lo biológico y lo económico. Claro que dichos análisis no se realizaban de forma directa, de hecho no se hablaba de sexo pero estaba presente en todo - incluso en los manuales de disciplina -. Durante este periodo los maestros se debaten entre las responsabilidades y los castigos y priman las recomendaciones morales y médicas. Lo importante es hablarlo desde instancias públicas como son las escuelas y proliferar el discurso al hacer hablar a educadores, padres, y administradores.

Por otro lado la psiquiatría se atribuyó un conjunto de perversidades que serían más profundamente analizadas en el siglo XIX, también la justicia penal hizo su aparición y encaro la sexualidad criminalizándola<sup>127</sup>. Todos estos controles se filtraban en la vida de la pareja y en las relaciones padres niños y adolescentes protegiendo y separando con discursos los posibles peligros.

En este siglo más que en ningún otro existe una multiplicación de discursos desde todas las ciencias lo que hace que se hable de sexo, se transcriba, se redistribuya, en

---

<sup>126</sup>FOUCAULT, Michelle. Op. Cit. Pág. 18.

<sup>127</sup>FOUCAULT, Michelle, Op. Cit. pág 20.

fin una incitación para hablar de sexo pero de una manera en términos de Foucault “*poliforme y regulada*”. En las sociedades modernas se habla de sexo pero siempre desde el secreto, una confesión pero siempre con un enigma inquietante que calla. Algo de lo que se habla, pero se habla en secreto. Toda la proliferación no solo es cuestión de cantidad de discursos sino también de imperativos con respecto al sexo, es así que fueron estos discursos que dejaron fuera a las prácticas no destinadas a la reproducción o que asociaron la irregularidad sexual con perversiones y enfermedades mentales. Para Foucault, todo esto tiene que ver con montar una sexualidad económicamente útil - fuerza de trabajo - y políticamente conservadora - mantener las relaciones sociales -.

Entre los códigos explícitos que determinaban lo legal o lo lícito e ilícito estaban: la ley civil, el derecho y la pastoral cristiana<sup>128</sup>. Y todos centrados en las relaciones matrimoniales: deberes conyugales, la fecundidad, rarezas, todo tipo de reglas y recomendaciones, entre ellas la monogamia heterosexual; mientras que otras prácticas se condenan o simplemente hacen mutis como la sexualidad infantil, las obsesiones, los placeres que provocan las personas del mismo sexo etc. Estas últimas antes calladas son ahora dichas y juzgadas. Se establecen las reglas de Occidente: ley de la alianza y el orden en los deseos<sup>129</sup>.

Esta ley de alianza entendida como un mantenimiento de forma adecuada entre dos personas de sexo distinto cuya finalidad en último caso sería la reproducción, el lugar de la familia es transportar la economía del placer a la sexualidad de manera que pudieran controlarse los cuerpos y penetrar de manera cada vez más regulada en ellos.

Fue entonces en el siglo XVIII donde se produjo el gran salto: de los métodos católicos y técnicas de confesión se pasó al nacimiento de una tecnología del sexo que sin apartarse del peso del pecado, si se aparto de su espacio institucional la iglesia para pasar al Estado por intermediación de la medicina y la pedagogía cuya

---

<sup>128</sup>FOUCAULT, Michel Op. Cit. pág 24.

<sup>129</sup>FOUCAULT, Michel Op. Cit, pág 26.

esencia era examinar y vigilar al enfermo. Cada disciplina ubicó su blanco u objeto de análisis:

La pedagogía se encargó de la sexualidad infantil, la medicina se encargó de la fisiología de las mujeres y la demografía trató la regulación de los nacimientos. Todo esto trajo como consecuencia<sup>130</sup>:

- ✓ Aislamiento del instinto sexual susceptible de presentar anomalías o patologías.
- ✓ Separación de la medicina del sexo y medicina general del cuerpo.
- ✓ Autonomía del sexo frente al cuerpo.
- ✓ Un cambio de categorías morales: de libertinaje-exceso a patologías o perversiones.
- ✓ Nacimiento de la gerencia del sexo: organización de los matrimonios, nacimientos, etc.
- ✓ Nacimiento de la medicina de las perversiones. Los parientes enfermos eran posibles perversos sexuales, la degeneración inquietaba en el asunto de la herencia.

La tecnología del sexo responde a la institución médica, a la exigencia de la normalidad, si antes se hablaba del problema de la muerte y el castigo ahora se hablaba de la vida y la enfermedad. Este es quizá el tránsito esencial que se dio durante los siglos XVIII y XIX.

En este periodo se observó que las técnicas de represión se aplicaron en las clases pudientes, los procedimientos eran accesibles a los grupos restringidos, de hecho fue en la familia burguesa donde se problematiza la sexualidad de los niños; la burguesía consideró al sexo como un secreto que debía conocer, aquí se alerta sobre la patología del sexo y se inventa una tecnología racional de corrección. El joven burgués debía conservar su familia y la descendencia sana de clase.

---

<sup>130</sup>FOUCAULT, Michel Op. Cit, pág 70.

Es en la burguesía, el espacio de problematización del niño, la mujer y la pareja, formulaciones que se extenderían a las clases populares mucho después y con distintas técnicas, algunas de ellas se dieron con respecto al problema de la natalidad. Es necesario exponer que en las clases dirigentes no se anuló el placer, al contrario, se lo intensificó pero relacionado a unas condiciones de funcionamiento y a una problematización de la salud, se trato del cuerpo, la longevidad, progeneración, se trato más bien de una distribución de los placeres y discursos. Considerar la autoafirmación de una clase. Una afirmación del cuerpo que se extendió a las otras clases por medio de control político y sujeción económica, el cuerpo había que proteger, cultivar, preservar de los peligros y aislar para diferenciar y todo esto gracias a la tecnología del sexo. Para la burguesía el sexo se volvió responsable de su salud futura, buscaba constituir su cuerpo en un cuerpo de clase lleno de salud, de higiene, de decencia.

El siglo XIX, se muestra con una familia monogámica y conyugal pero también con las sexualidades circundantes que son deseadas u hostigadas.

El placer irradia sobre el poder que lo persigue; el poder ancla el placer que acaba de desembozar. El examen médico, la investigación psiquiátrica, el informe pedagógico y los controles familiares pueden tener por objetivo global y aparente negar todas las sexualidades erráticas o improductivas; de hecho, funcionan como mecanismos de doble impulso; placer y poder.

Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo.<sup>131</sup> (Foucault, pág. 29)

Pero este período también presenta una serie de peligros: la masturbación, la importancia de la etapa de la pubertad, métodos de vigilancia de los padres hacia los hijos, la sexualidad a pesar de ubicarse en el seno familiar también era fragmentaria y múltiple. También las instituciones con su jerarquía y distribución espacial formaban parte de la colocación del juego de placeres y poderes.

---

<sup>131</sup> FOUCAULT, Michel. Op. Cit.. Pág. 29.

Foucault afirma que la sociedad del siglo XIX es perversa, y expresamente no desde la prohibición o cosa alguna sino desde la no multiplicación de las sexualidades singulares que no deja de mencionar.

En el siglo XIX, los discursos sobre el sexo se fundamentaban desde dos aristas: la primera, un discurso de la fisiología de la reproducción (animal y vegetal) y, la segunda, un discurso desde la medicina sobre el sexo que no encontraban relación en ningún punto. Los efectos de estas dos miradas no se hacían esperar. El primero y más evidente era la resistencia a un discurso en forma racional al sexo humano; otro efecto y quizá uno de los más importantes era el hecho de una ceguera a ver y oír, pero cuidado era una negación que se hacía aparecer y de la cual habría que hacer una formulación. La discusión ya no solo se versaría en la cuestiones de placer, de ley o interdicción sino de verdad y falsedad, así el sexo se construyó en una apuesta al juego de la verdad. (*Foucault, 1977: pág 35*)

### **3.3 El Género y su dimensión social**

Siguiendo a Butler y el debate planteado alrededor de la distinción entre la cuestión de la vida y la cuestión de lo humano, surge la pregunta ¿Quién se considera como humano? La autora hace entrever que algunas vidas no se consideran vidas y por lo tanto se deshumanizan al punto de dar pié a la violencia. Y bajo esta premisa notamos que las relaciones sociales son las que constituyen nuestro sentido del yo y cuando nos vemos privadas de estas, aparece la desorientación. Para Butler el género y la sexualidad deben ser entendidos como maneras de ser desposeído, maneras de ser para otro o de hecho en virtud de otro<sup>132</sup> De lo que se trata es de redescubrir la autonomía en términos de relacionalidad.

El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad “la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia (...) el cuerpo tiene una dimensión pública, desde el principio el cuerpo es dado al mundo social y solo después lo reclamaré como mío y con incertidumbre<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> BUTLER, Judith, *Deshacer el género*. Ediciones Paidós. Barcelona - España 2006, pág. 38.

<sup>133</sup> Ídem, pág. 44.

Para Butler no es posible hablar de una absoluta autonomía cuando el cuerpo se construye en una dimensión de socialidad. Y cuando existen demandas como las planteadas por los movimientos GLBTI. Estas demandas deben venir no solo de un derecho de autonomía sino de un conjunto, de una comunidad en la que se imponen un conjunto de variables. “Para luchar contra la opresión se necesita entender que nuestras vidas se sostienen y se mantienen de forma diferencial, ya que existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física de lo humano en el mundo”<sup>134</sup>.

Los movimientos GLBTI posibilitan entender la situación familiar de forma distinta. La situación de la familia y el parentesco no siempre se da en la forma heterosexual a la que estamos acostumbrados, los lazos que unen a las personas pueden resultar también de vínculos comunes. La presencia GLBTI viabiliza otras formas de realidad o cómo están constituidos esos otros modos de realidad, esos otros cuerpos nos permiten ver que la realidad no está determinada. La importancia de señalar la presencia de estos movimientos tiene una dimensión política de rehacer la realidad y considerar la vida humana y negociar lo que se considera habitable y lo que no. En Butler podemos notar que pensar lo humano como solo lo conocido anula la capacidad en que lo humano se produce y reproduce. Y tampoco es posible dejar de lado los contextos históricos y culturales en que se redefine el ser humano.

La categoría de autonomía resulta problemática en el sentido en que la libertad de elección está condicionada y articulada por medios sociales específicos, y muchas veces tendrá que pasar por las instancias de poder-saber según Foucault que regulan la libertad al ejercer sobre las personas incursiones e invasiones al cuerpo para otorgarle la normalidad.

Al hablar de normalidad, entramos en el campo también de la legalidad y de lo que se considera legítimo e ilegítimo. Es decir entramos en el ámbito de las prácticas sociales donde existen prácticas ilegítimas circundantes que no se nombran, donde se

---

<sup>134</sup> BUTLER, Judith, *Deshacer el género*. Ediciones Paidós. Barcelona - España 2006, pág. 44.

viven los límites de lo conocido, y más aún donde acechan las crisis conceptuales y los temores al encontrarse en el límite de las variables, en el límite de lo permitido.

De lo anterior, se desprenden debates como el matrimonio gay o el parentesco gay que van también desplazando otros miedos, miedos sobre la nueva demografía, sobre el uso de la tecnología reproductiva y otros mecanismos que plantean seriamente las transformaciones de las concepciones tradicionales de familia, parentesco, roles y prácticas sociales. Pero el debate no se detiene sobre todo porque el rediseño del cuerpo ahora es posible y porque detrás de él también existe un mercado del cuerpo que también merece especial atención.

Retornando al campo de la legitimidad es posible plantearse también el hecho del reconocimiento, un reconocimiento que se busca a partir de la mediación del Estado porque pareciera que es bajo esta instancia donde por un lado se justifica la existencia real del yo y donde también se limitan los derechos a ejercer una orientación sexual diferente o un intercambio de roles complejos. Lo cierto es que existe una necesidad de reconocerse frente al Estado, de lo contrario no existirían demandas por igualdad de derechos o las exigencias para hacer posible matrimonios entre personas del mismo sexo. De lo que se trata, es reflexionar sobre la importancia del reconocimiento porque vivir sin las normas también limita los derechos y porque existen consecuencias materiales, culturales y psíquicas.

Es importante reflexionar que vivimos en realidades heredadas y con explicaciones ontológicas que determinan el tipo de cuerpo y sexualidad considerados como reales y verdaderos, y esto tiene consecuencias importantes que pueden producir fracturas. La entrada en escena del *drag* por ejemplo, señala que las determinaciones son operativas pero que también están abiertas a una articulación. La cuestión de lo real y verdadero también es una cuestión de poder. “Poder y saber trabajan de la mano para establecer criterio sutiles y explícitos para pensar en el mundo”.<sup>135</sup>

Para la autora, encontrar las posibilidades de rearticulación significa localizar los sitios de ruptura, los espacios en que la inteligibilidad se encuentra cuestionada y

---

<sup>135</sup> BUTLER, Judith. Op. Cit. Pág. 304.

donde en particular la categoría género reta al sistema binario desde dentro haciendo posible una vida social maleable. Aquí el cuerpo juega un papel importante al considerarlo como el espacio del devenir, es decir, del devenir de otra forma que pudiera ocupar la norma, excediéndola y traspasando sus límites.

El género no puede ser visto como una autorización sino como una posibilidad de acción. En Butler el género performa, produce formas complejas que deben dar paso al reconocimiento no solo como una cuestión meramente formal sino como una condición del ser humano que alcanza su comprensión del yo y donde el cuerpo da lugar al lenguaje y el lenguaje conlleva intenciones corporales con objetivos conscientes. Y también donde el género se conciba de forma habitable en su multiplicidad.

Los mecanismos de rearticulación son complejos sobre todo cuando existe una concepción del sujeto humano como unitario. Si la concepción del sujeto llevará implícita la inversión de su categoría unitaria, el sujeto podría definirse en su capacidad de atravesar fronteras, abriendo las posibilidades de transformación que se haya justamente en la capacidad de mediar con diferentes mundos a través de la experiencia del lenguaje y la comunidad.

### **3.4 Sociología del cuerpo**

Los abordajes de la sociología con respecto al cuerpo han tenido distintas direcciones. Existe una primera corriente de análisis que se encargó de relacionar las condiciones de producción con las condiciones físicas de los trabajadores como lo describe Breton “muchas investigaciones sociales muestran la miseria física y moral de las clases trabajadoras, la insalubridad y la exigüidad de sus viviendas, su vulnerabilidad frente a las enfermedades, el asiduo recurso al alcohol, la frecuente inevitable prostitución de las mujeres, los niños obligados a trabajar...”<sup>136</sup>

Otra de las corrientes de análisis que marcó la orientación del pensamiento con respecto al cuerpo fue aquella que planteaba la primacía de lo biológico sobre lo

---

<sup>136</sup> BRETON, David, La sociología del cuerpo, pág. 16.

social. Esta corriente en que el hombre es producto de su cuerpo<sup>137</sup> naturalizó las desigualdades justificándolas a través de rasgos biológicos y morfológicos. El peso del cerebro, el ángulo facial, el índice encefálico sirvieron para inscribir aparentemente unos signos que vinculaban la degeneración con la criminalidad.

Finalmente, un tercer enfoque de la sociología aplicada al cuerpo llamada sociología detallista se orientó en sus estudios a la comunicación no verbal y se apoyó en la etnología para determinar aspectos importantes dentro de la comunicación humana. Se realizaron estudios en comunidades donde el cuerpo estaba directamente vinculado con el cosmos y cómo la comunidad entendía al cuerpo como un todo, como una estructura integral que entra en ruptura con los valores occidentales que separan al individuo de su comunidad y en definitiva cómo el cuerpo bajo esta perspectiva se iba constituyendo en un valor de individuación. El aporte de la etnografía fue sustancial al considerar que el cuerpo es una realidad cambiable de una sociedad a otra: los ritos, los signos que lo ponen en la escena social, las resistencias, los sistemas de conocimiento que intentan explicar su naturaleza son múltiples. Así para la etnografía: “el cuerpo es una estructura simbólica, superficie de proyecciones que pueden vincular las formas simbólicas más amplias”<sup>138</sup>.

Contraria a la posición de la etnología y sus estudios detallistas tenemos la visión de la cultura erudita y el factor de individualización de la visión moderna. La visión del cuerpo en la modernidad se orientó por la anatomía y fisiología del cuerpo. El discurso que primó fue el discurso biomédico que convirtió al cuerpo en objeto de estudio separado de la persona que lo encarna. En este período primaron las disecciones anatómicas que ponían en evidencia la carne para su estudio. Esta concepción moderna implicó que el hombre sea separado del cosmos, de los otros y de sí mismo, al estar planteado como algo diferente de la persona. Las sociedades occidentales hicieron del cuerpo el límite para ejercer la soberanía como persona,

---

<sup>137</sup> Para esta corriente, el hombre como producto de su cuerpo significa a partir de sus características biológicas y hace de la condición social sinónimo del producto directo de su cuerpo.

<sup>138</sup> BRETON, David,. Sociología del cuerpo. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires-Argentina, 2002. pág. 30.

dando como resultado una regresión de ese cuerpo anteriormente colectivo que permutaba públicamente.

Si bien la primacía en la modernidad fue el discurso médico, no por ello dejaron de existir en esta misma sociedad muchos modelos del cuerpo y la introducción de una medicina paralela cargada de energías y magnetismos que fueron herencia de las culturas populares, es decir que, finalmente coexistían en forma paralela variadas concepciones, imaginarios, conductas y límites con respecto al cuerpo.

De la modernidad heredamos la idea de un cuerpo como atributo de la persona y no como el lugar y el tiempo de la identidad. El cuerpo debe ser entendido como la relación del actor con el mundo exterior. Existe una constelación de hechos sociales y culturales que se organizan alrededor del significativo cuerpo. Y esta misma constelación permite observar los hechos sociales sujetos a análisis.

#### ***3.4.1 El cuerpo modelado:***

Los campos de investigación con respecto al cuerpo son múltiples y las investigaciones se han ampliado hacia la importancia de lo corporal en las interacciones sociales. Las técnicas corporales fueron consideradas por Mauss<sup>139</sup> quien define a las técnicas corporales como: “gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica, se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, de sincronías musculares que se suceden para obtener una modalidad precisa”. Mauss precisa que existe una *variabilidad* de los gestos y movimientos entre las sociedades y entre las generaciones. La adquisición de técnicas corporales y su puesta en práctica dependen de la vida del sujeto, de su sexo, de su edad, del estatus social de su estilo de vida, etc. De esto se desprende que el cuerpo es modelado de acuerdo con el habitus cultural y sus prácticas. Mauss creía en que existen diferentes técnicas: del sueño, del descanso, de los cuidados del cuerpo, técnicas reproductivas y de consumo, de destreza, entre otras. Esta investigación fue primordial al intentar desafiar prejuicios raciales, pues “frente a las concepciones racistas que pretenden ver en el hombre un producto de su cuerpo, se mostraría que

---

<sup>139</sup> BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires - Argentina, 2002. pág. 41.

es el hombre el que, en cualquier lugar y en cualquier época, supo hacer de su cuerpo un producto de sus técnicas y de sus representaciones”<sup>140</sup>. Además bajo esta investigación se demostró que los gestos aparentemente insignificantes son los mejores testimonios del mundo simbólico.

Existen infinitos estudios sobre la interacción de los movimientos del cuerpo: la manera de nadar, de parir, la manera de caminar, de dormir, o las técnicas corporales en las actividades físicas y deportivas. Para Mauss incluso las técnicas corporales con respecto a la sexualidad estarían incluidas al cambiar las posiciones de los amantes entre las sociedades, la posibilidad de elección de los compañeros, etc.

La gestualidad que no se resume a la etiqueta corporal – sin bien que esta está presente en el intercambio comunicacional – implica lo que la persona puede proyectar de acuerdo a las circunstancias y formas que también adopta en forma espontánea. El contexto del intercambio también da cuenta del modo de expresión que se va a utilizar sin dejar de lado que existen rupturas (tropezar, titubear, caerse, etc.) dentro de las reglas de interacción. Los movimientos son ambiguos y pueden contradecir las palabras pero la dimensión corporal de la interacción desempeña un papel importante y “está impregnada de una simbólica inherente a cada grupo social y se origina en una educación informal, impalpable, cuya eficacia podemos asegurar”.<sup>141</sup>

En nuestra sociedad se borra al cuerpo a través del rito, se disuelve en la familiaridad de los signos dentro de la vida social, solamente la presencia de otro cuyo cuerpo sale de la existencia del cuerpo familiar es percibida y de forma perturbadora (piénsese en el discapacitado o en el loco). La relación de la sociedad occidental con aquellas personas que sufren alguna discapacidad sufre un doble discurso, por un lado se les afirma ser miembros de la comunidad y por otro se les niega acceso al mundo del trabajo, por mencionar uno. Dentro de las interacciones del mundo social y el ritual de las actitudes y de la imagen que tenemos de los otros la presencia de lo diferente rompe lo admisible y el cuerpo se advierte como una molestia o una angustia según

---

<sup>140</sup> BRETON, David. Op. Cit. Pág 43.

<sup>141</sup> BRETON, David. Op. Cit. pág. 53.

el caso y por lo tanto la interacción difiere del acostumbrado rito al presentar un cuerpo desmantelado que da cuenta de la fragilidad humana.

Un estudio realizado por Robert Herz<sup>142</sup> muestra que las representaciones y los valores asociados a los componentes del cuerpo orientan una calificación o descalificación. Un ejemplo analizado por este autor da cuenta de la asimetría y de los valores que se le otorga a la mano derecha sobre la mano izquierda, las designaciones de la mano derecha son de elogio mientras que la mano izquierda actúa como auxiliar y queda despreciada. Estas oposiciones como bien se sabe dan paso a dualismos muy arraigados cuando en realidad para Herz “la educación podría proporcionar la misma eficacia práctica a ambas manos”<sup>143</sup>. Otra de las simbologías se corresponde con el privilegio de la cara y su valor. En la cara se establece el reconocimiento del otro, se fijan las cualidades de seducción, se identifica el sexo, etc. Todo el valor que se le otorga provoca una consecuente interrogación, incluso, cuando existe una modificación (como una cicatriz) presenta una ruptura personal y se la asimila como una pérdida de identidad sin dejar de lado también la constante sobreestima y las demandas de mantener un rostro perfecto.

La apariencia corporal es una escenificación del actor, cómo se presenta y se representa, esto incluye la vestimenta, la manera de peinarse, de cuidar el cuerpo, etc. ¿Qué constituye la apariencia? Modalidad simbólica de organización según la pertenencia social y cultural del sujeto. Son provisorias, dependientes de la moda. Otro aporte que constituye la apariencia es el aspecto físico talla, peso, y todos estos signos orientan las miradas y la etiqueta moral y social. La apariencia es un medio intencional de difundir e infundir información sobre uno mismo. Es tal la importancia de la apariencia en la sociedad occidental que se dispersa a ámbitos como el laboral o la apariencia de personajes públicos, de la política a la publicidad se atraviesa este código de presentación moral, pero hay que considerar que todos estos signos son renovables. Es una socialidad que para Breton está basada en la seducción, en la mirada de los demás. El hombre atribuye a su cuerpo un valor un

---

<sup>142</sup> BRETON, David. Op. Cit, pág 72.

<sup>143</sup> BRETON, David. Op. Cit, Pág 72.

beneficio narcisista y social pues sabe que a partir de él se establece el juicio de los demás<sup>144</sup>.

La relación de la política con el cuerpo se ha dado por la vía de imposición y restricción sobre el cuerpo. De los análisis de Foucault se sustrae la idea de que la disciplina del poder provoca sumisión en los cuerpos. Esta disciplina “construye un dispositivo que suele ser artesanal, pero que orienta los usos físicos requeridos, favorece el control del espacio y el tiempo, produce en el actor los signos de liberación que muestran su buena voluntad”<sup>145</sup>. En definitiva, el control sobre el cuerpo se ejerce a través de la imposición de normas y posiciones estratégicas.

Gracias al dedicado esfuerzo de los investigadores se ha podido dar cuenta también que estas formas de control divergen según las clases sociales y los usos que le dan al cuerpo. Mientras que las clases populares miran al cuerpo como un instrumento cuyo valor es la fuerza para posibilitar el trabajo, las clases medias y altas establecen, por así decirlo, una relación de entrenamiento con el cuerpo cuyo valor primordial es la belleza. Es importante que esta determinación considere paralelamente la reproducción del *habitus*<sup>146</sup> y la imprevisibilidad dentro de una sociedad que requiere constantemente del cambio.

En el campo del pensamiento occidental es necesario dar una puesta en escena de lo que Baudillard<sup>147</sup> llamó refiriéndose al cuerpo como objeto de salvación, el nuevo discurso retórico a partir de los años 70 donde las prácticas de consumo recrean en el sujeto una sobreestima dentro de un juego de signos. El cuerpo se convierte en la imagen del status social y se lo valora a partir de la puesta en escena de los signos que se le apropian. De esto se desprende que el sentido de existencia para el hombre se haya volcado en un cierto sentido hacia sí mismo, entiéndase distinto al cohabitar

---

<sup>144</sup> BRETON, David. Op. Cit, pág 83.

<sup>145</sup> BRETON, David. Op, cit, pág 84.

<sup>146</sup> Concepto utilizado por P. Bourdieu al referirse al conjunto de conductas de los individuos de una determinada clase social.

<sup>147</sup> BRETON, David. Op. Cit.,pág. 89.

con los otros, y hacia su acción explotando sus límites. En esta reconquista del cuerpo la seducción y las sensaciones inéditas son primordiales.

### ***3.5 El cuerpo diferenciado***

A través de la investigación sobre la sexualidad que hace Foucault se constata que la sexualidad moderna se encuentra rodeada de discursos de distinta índole, utilizando el recurso moral y médico. Todo esto ha establecido algunas implicaciones en la forma de ejercer la sexualidad y el placer y esto, asentado en el cuerpo; un cuerpo que busca ser protegido y cultivado pero también sano y diferenciado. Esto contradice para Butler la posibilidad de las realidades no determinadas de los cuerpos; así el discurso del cuerpo también se liga al poder mostrando como verdadero un sujeto unitario que se puede calificar dentro de unos límites, sin consideraciones fronterizas.

Todo esto se puede relacionar con la contradicción que muestran los cuerpos del cine de la marginalidad, es decir la mirada encaminada a una nueva estética corporal que no corresponde al discurso moderno de la limpieza e higiene, por un lado, pero tampoco responde a las características que están dentro del habitus cultural y sus prácticas.

El Cine de la Marginalidad muestra un discurso opuesto al discurso de la modernidad analizado por Foucault, donde el cuerpo público expuesto a la mirada de los otros, también sufre violencia y vulnerabilidad. El cuerpo constituye una relación dialéctica con los demás cuerpos y en esta interacción existe de por medio una simbología que los grupos sociales le atribuyen.

Los valores asociados al cuerpo orientan una calificación o descalificación y es allí donde aquellos cuerpos que difieren del cuerpo esbelto y limpio se constituyen desde el margen, desde la diferenciación y desde el enfrentamiento con el otro. Se trata de un encuentro entre identidades dispares.

En el recorrido de este capítulo se ha constatado las atribuciones a las que los cuerpos están sometidos, pero es necesario mirar al cuerpo también desde las

apropiaciones que hacen los grupos sociales, desde las concepciones individuales, y la experiencia que da significado a la relación con él. Mirar el relato del un cine caracterizado por visibilizar unas prácticas fuera de las convencionales posiblemente deja rupturas, pero precisamente estas rupturas corresponden a un cuestionamiento de las contradicciones que existen en la sexualidad y en la relación compleja con un cuerpo que no sigue los parámetros exóticos que nos dejó la modernidad.

Capítulo IV

*El cine*

## **4.1 Introducción**

Realizar un recorrido por la historia del cine resulta un viaje del que todavía no se le dará un destino único, lo cierto es que el cine ha otorgado a través del siglo XX inigualables aprendizajes, no solo para quienes detentan la realización del arte como tal sino a toda la humanidad al convertirse en un lenguaje de dimensiones intensamente creativas. El salto del movimiento en la representación es quizá el punto de inicio, pero los progresos a través de la historia que no solo es la historia del cine, sino la historia de la sociedad corrobora para ser de este arte una forma de seguir indagando en las dimensiones humanas y del tiempo.

Este esbozo pretende destacar algunos puntos clave de la historia cinematográfica que comienza con el cine mudo de los años veinte hasta alcanzar al cine de posguerra donde el aporte de la estructura narrativa europea alimenta también al cine de América Latina con sus particulares enseñanzas. La aparición del sonido, el progreso de las técnicas, el desarrollo de los géneros, la continuidad y discontinuidad, la formación de los temas, y las lecturas aproximadas de la sociedad son parte de esta historia, sin dejar de mencionar la influencia del medio social, de las guerras, de las crisis, para dar cabida al interesante mundo de sus personajes, de sus vicisitudes y glorias. Los temas y géneros son varios y gracias a la complejización de sus técnicas y lenguaje, el cine no es solo un productor de historias sino una develación que no tiene una significación finalizada.

## **4.2 *El cine mudo***

En Francia de la mano de Delluc aparece en los años 20 un cine psicológico cuyo eje narrativo se basa en el pasado, un ejemplo de esto se retrata en *La femme de nulle part* que además visualmente utiliza el flash back. Delluc perteneció a la escuela impresionista, nombre otorgado para diferenciarse del expresionismo alemán. El cine de la escuela impresionista se caracterizó por una vanguardia de elite contraria al cine para las masas. Se trataba de un cine que se interesaba por la realidad interior de los personajes. El cine francés de Jean Epstein a diferencia del cine de Hollywood de la misma época se inclinaba por la realidad social. Los ambientes eran las tabernas, el

puerto, el suburbio. A Epstein le interesaba “violentar la naturaleza del tiempo real y esto se conseguía gracias al acelerado, el ralenti, y la inversión de movimientos”<sup>148</sup>. Los años 20 son especiales porque aparecen las primeras formulaciones del cine como séptimo arte. Bela Balazs propone los primeros elementos que hacen que el cine se considere como un arte: el primer plano, el encuadre y el montaje.<sup>149</sup>

La primera guerra mundial permitió a la industria norteamericana convertirse en el punto de disputa que intentaba controlar financieramente Hollywood en la bolsa, los presupuestos de las películas eran altos y para evitar riesgos se hace necesaria la estandarización de los productos con formulas de rentabilidad. Junto con ello el star-system cuenta la vida privada de las estrellas de cine ganando aun más a través de su publicidad. “el cine americano se ha impuesto al publico de todo el mundo al descubrir que la mente del pequeño burgués es el punto de encuentro psicológico de las masas”<sup>150</sup>. Los años 20 también son un reflejo del giro del papel de la mujer representado en la pantalla, para los años, el matrimonio y la virginidad adquirieron otros matices y se empezó a representar mujeres dentro de la vida laboral americana. “la fórmula es infalible porque el lujo, el sexo y la aventura son valores mitológicos que no tienen meridiano y que convenientemente dosificados, pueden barajarse en ciclos y en formulas hacia la eternidad”<sup>151</sup>.

En estos años el **western** tiene un valor especial ya que de las alcobas y los espacios privados se pasa a una escenografía al aire libre con una variante documental, empiezan a haber temas relacionados a la historia norteamericana. Los años 20 también son característicos por cómicos como Keaton y Chaplin y Langdon, este último menos conocido por tratarse de una comicidad que rasgaba lo patológico. Otro personaje importante para la época fue Greta Garbo, de origen sueco, que se convirtió en Hollywood en un icono para el cine romántico, sus papeles eran de mujer soltera y libre creando un misticismo erótico en cada uno de sus filmes.

---

<sup>148</sup> GUBERN, Román. *Historia del Cine vol. 1*. Ediciones Danae. Barcelona, España. Pág 197.

<sup>149</sup> Ídem, pág. 198.

<sup>150</sup> Idem. Pág. 257.

<sup>151</sup> Idem. Pág. 258.

Muchos migrantes europeos también llevaron a Hollywood en la época a adquirir un cierto estatus, realizadores como: Stroheim, Murnau, Fejos, Sternberg, entre otros, muchas veces tropezaban con la carrera de los norteamericanos en su industrialización desmedida y también soportaron la censura, las críticas y los cortes que cambiaban el sentido de los filmes.

*El cine sonoro* llega con la crisis de la Warner Bros y los primeros acercamientos en películas como Don Juan y luego en el cantante de jazz<sup>152</sup>. Banca Morgan y Rockefeller controlaron la industria del cine sonoro a través de sus patentes. El cine sonoro logró una mayor expresión cinematográfica y cambios drásticos en las técnicas. En un principio existió un predominio por lo musical y con el paso del tiempo y las posibilidades se fue revelando el cine, primero en exteriores y haciendo los primeros travellings en *The gamblers* en 1929<sup>153</sup>. El sonido también permitió acortar planos, dar una continuidad narrativa (ya no existen rótulos literarios), representar realidades que aunque estuvieran fuera de encuadre se hacían presentes a través del sonido, los planos duraban lo que los actores dialogaban. Se abordan personajes más complejos y situaciones conflictivas más dinámicas. En el caso de Europa, el cine alemán de los años 30 refleja el clima político por la que atraviesa Alemania con la figura de Hitler, realizadores como: Pabst, Fritz Lang, Max Ophuls, Fred Zinnemann, entre otros van a retratar esta Alemania desbastada por la persecución de los judíos.

Los años treinta en el cine norteamericano poseen una particular carga autocrítica de la sociedad que se halla reflejada en directores como: Lewis Milestone, Mervyn Le Roy, Fritz Lang, etc. Los temas como muy bien se expresa Gubern “parecen por fin alcanzar una edad adulta con el examen crítico de los grandes problemas que ensombrecen el rostro del país, desde los grandes monopolios hasta el paro obrero, desde la administración de la justicia hasta la corrupción política, pasando por las instituciones penitenciarias y los problemas agrarios”.<sup>154</sup> Pero esta autocrítica

---

<sup>152</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág. 290.

<sup>153</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág 294.

<sup>154</sup> GUBERN, Román. Op. Cit Pág 310.

también se vio censurada por el código Hays en 1934 promovidos por las mayores industrias de la época (Paramount, la Metro Goldwyn Mayer, la Fox, La Warner Bros y la R.K.O). Este código se dirigía contra toda desmedida sexual, política o racial. “su objetivo final es que las películas americanas presenten una sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderada, estable, aséptica y tranquilizante donde la lacra y el error son solo pasajeros y accidentales”.<sup>155</sup> Son años también en que la mujer ingresa al mercado laboral y el aire místico de los años veinte alrededor de su figura desaparece; años donde también se asientan con mayor firmeza algunos géneros como la comedia musical, el cine policiaco y de gánsters, el cine fantástico terrorífico – aquí se encuentran filmes como Drácula de Tod Browning y Frankenstein de James Whale -, el filme de aventuras (generalmente un cine de epopeyas colonialistas en otros continentes) y el filme romántico que a pesar de borrar ciertos clichés sobre la mujer, continúa una línea más aparente que real. Uno de los íconos importantes de estos años estuvo encarnado en Jean Harlow, quien representaba un erotismo directo y agresivo y además representaba “la mujer nueva, producto de la industrialización, de la jornada de ocho horas y de las fábricas de cosméticos”.<sup>156</sup> Hay un paradigma en el cine cuyo fin es la diversión y con ello se justifica el apareamiento de comedias sobre todo las musicales, lo primordial eran los medios y actuaciones escénicas con despliegues sincrónicos.

El **cine francés** de la época de los treinta también realizó varios aportes al cine de anteguerra bajo la figura de Renoir, el toque realista de este director llegó a compararse con el neorrealismo italiano porque sus películas agrupaban un *realismo negro*: “es naturalista por su significativa elección de los personajes, arrancados de las capas más bajas del escombros social: desheredados de la fortuna, legionarios, desertores, chulos, mujerzuelas, echadoras de cartas, maleantes, suicidas.”<sup>157</sup>. Este cine se consideró poético por una estética del romanticismo pero negro por la utilización de un fatalismo que domina los dramas donde la felicidad es inalcanzable, caracterizado por ciclo pesimista que precedía a la tormenta de la guerra y que

---

<sup>155</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág 313.

<sup>156</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág. 322.

<sup>157</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág 343.

también se corresponde con una época de crisis, quiebra de valores y desconfianza en la estabilidad social.

El **cine sonoro soviético** se empleó hacia la propaganda y muchos de los cineastas soviéticos se resisten a admitir la decadencia del montaje a causa del sonido. Las imágenes de la gesta revolucionaria resultaba para la época muchísimo más estética que el cine didáctico comunista. Era un cine que quería la popularidad y para ello era necesaria una lectura cinematográfica que tenga eficacia social. Es un cine que narra la transformación industrial y la revolución agraria. Uno de los cineastas mayor reconocido, Eisenstein, se dirige a Hollywood donde ve frustrados sus proyectos. De regreso en Rusia, Eisenstein se dedicó a la aportación teórica cinematográfica y más tarde con Aleksandr Newski logra un montaje audiovisual excepcional. El cine soviético fue considerado como un realismo histórico que aportó también con biografías de dirigentes bolcheviques. El cine soviético presento varias aportaciones en cuanto a su estética e ideología que contrastaban con la visión de cine comercial norteamericano.

Los años en el episodio de la Segunda Guerra Mundial cambia drásticamente el panorama social y cultural, el resultado, una industria cinematográfica norteamericana hollywoodense volcada a revelar las **heroicas batallas** de soldados defendiendo su patria. En este período y fuera del panorama de producción dirigido a la ofensiva y defensiva de la guerra, la figura de Orson Welles destaca con su película El Ciudadano Kane que le llevaría a ser considerado uno de los mejores realizadores de ese entonces. Así resume Gubern a este film: “Ciudadano Kane era al mismo tiempo un excelente testimonio sobre la evolución histórica de los EEUU y el problema del monopolio de prensa; se trataba además de un inteligísimo estudio sobre el subjetivismo humano en el conocimiento y apreciación de la verdad (...)”<sup>158</sup>. Fue una obra en la que por vez primera se introdujeron techos en los decorados logrando una utilización de ángulos bajos. En contexto de guerra también servirá para dar pie a una serie de películas enfocadas en el espionaje, la guerra, y la

---

<sup>158</sup> GUBERN, Román. Historia del Cine. Tercera Edición . Ediciones Danae. España, abril 1973, Pág 11.

resistencia. Hitchcock es uno de esos directores que realiza películas de intriga y suspenso. Además se destacan directores como Wyler, Ford, y Capra.

La posguerra dejó al descubierto un período devastador que cambiaría sobre todo en **Italia** su cinematografía. Se trata de un cine que reclama la realidad fuera de la censura oficial. Este cine llamado neorrealismo es un cine que quiere retratar al hombre tal cual es. Una figura destacada de esta nueva corriente fue Luchino Visconti, con su film *Ossessione*, a él le acompañan Zola, Gorki y Verga, Rosellini con *Roma*, *Cittá Aperta*, donde se demuestra que con un presupuesto escaso y la penuria del ambiente puede lograrse una apasionante historia. Una particular característica es que en el neorrealismo el director organiza de tal forma la ficción que llega a parecerse al documental. “en el orden temático el neorrealismo centro su atención en el hombre considerado como ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en que está inserto. En el plano estilístico, para dar mayor vigor realista a estos dramas se apoya en el verísimo documental”.<sup>159</sup> En el neorrealismo los actores y los escenarios son naturales existe un abandono de estudios para dar paso a la libertad del escenario real. Los actores naturales soportan una carga dramática que se refleja en la pantalla. El neorrealismo ofreció un camino que se extendería a otros continentes del cual América Latina no estaría ausente.

En los EEUU en los años cincuenta se libra una batalla entre las pequeñas productoras y las grandes majors norteamericanas, pero más que este pequeño incidente, las compañías tendrán que enfrentar el apareamiento de la televisión en los hogares estadounidenses. La industria hollywoodense se encamina hacia lo que se llamo la “**reconversión**”<sup>160</sup> apelando a las conciencias sobre lo sucedido en la guerra. También aparecen temas que tratan sobre los prejuicios raciales contra los negros. Estos también fueron años de tensión. El período de la guerra fría provocó en Hollywood la denominada “cacería de brujas”, cuyo significado se debe a la producción de películas anticomunistas. Los Estados Unidos tenían la intención de no dejar propagar el comunismo ruso en el mundo. Pero otra estrategia de los

---

<sup>159</sup> GUBERN , Román. Op. Cit. Pág 57.

<sup>160</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. Pág 78.

Estados Unidos era asimismo frenar un comunismo desde el interior. Para ello se creó el Comité de Actividades antiamericanas dedicado a combatir a organizaciones consideradas “subversivas” tanto de izquierda como de derecha.<sup>161</sup> Este comité perteneciente al congreso se interesó por el cine y su carga ideológica en dirección al cine soviético. El objetivo consistía en combatir cualquier conflicto ideológico y geopolítico que se suscitaba en el contexto. El Comité conocía de la postura política de algunos de los guionistas de Hollywood y quería frenar las ideas y creencias comunistas en las gentes.

Estos años también tuvieron como resultado en el cine la aparición de un nuevo género: el **cine negro**, considerado como un reflejo de una sociedad en descomposición: criminales, sádicos, corrupción, priman el relativismo moral, subjetivismo y pesimismo. A finales de los años cuarenta ya aparecían asimismo películas con tintes analíticos, volcadas por una corriente psicoanalítica: Hitchcock, Dassin, Walsh cada uno con distintos estilos pero con el objetivo de capturar los quiebres personales. Si bien muchos de los filmes son trabajos destacados y que llegaron a interiorizar en la vida de los personajes, y en los valores de la sociedad, muchos críticos creen que nunca llegó a igualarse con el neorrealismo italiano: “la verdad es que el cine norteamericano aprovecha tan solo las calles de sus ciudades y las fachadas de sus casas, que es tanto como decir la fachada del neorrealismo, para autenticar sus dramas urbanos”.<sup>162</sup>

Los años cincuenta y la influencia de la televisión llevó a que el cine invirtiera en nuevas técnicas y nuevas estrategias para no dejar ir su público, aquí nos encontramos con la instalación de nuevas pantallas que ofrecían un ángulo mayor de visión, o el cinemascope proyectando imágenes sobre una pantalla cóncava de grandes proporciones.<sup>163</sup> Las discusiones estéticas y técnicas (pantallas panorámicas, cinemascope, película de 70 mm se establecieron como la visión del cine moderno)

---

<sup>161</sup> Artículo publicado en web: [www.historia-actual.com](http://www.historia-actual.com) PELAZ LOPEZ, José Vidal. Cae el Telón. El cine norteamericano en los inicios de la guerra fría (1945-1954). Pág 126.

<sup>162</sup> GUBERN, Román, Op. Cit. Pág. 107.

<sup>163</sup> GUBERN, Román, Op. Cit. Pág 168.

primaron las décadas del cincuenta y sesenta. Las grandes productoras tienden a diversificarse por los altos costos de producción y se realizan coproducciones.

Existen dos tendencias, la primera de grandes costos y espectacularización del cine de productor y el bajo presupuesto y creatividad del cine de autor, misma que permitió alcanzar también madurez en los temas de los films, desde los teológicos y metafísicos, análisis existencial, política, haciendo del cine un arte a ser valorado desde todo aspecto ya no solo el industrial estético sino como la rica y vasta producción de historias.

En los años sesenta se destaca el trabajo de Kubrick, películas como *Espartaco*, *Paths of glory*, provocan una cierta angustia porque sus trabajos tocan la brutalidad, lo peligroso de la esencia humana. Además de incursionar de manera especial en la ciencia ficción, género que se empezó a considerar gracias a este director. En estos años también sigue aportando Elia Kazan con películas como: *América*, *América* y *El compromiso*. Los sesenta, también fueron de evolución en el cine, las historias se alejaban de los compromisos morales, el lenguaje adquiría flexibilidad gracias también a la televisión y las historias se alejaban poco a poco de los parámetros clásicos y sobre todo existía la presión de la juventud por conocer historias menos conservadoras que se alejaran también del American way style. Así describe Gubern estas mutaciones: “Estamos por lo tanto ante una provocación e inédita agresividad moral que la conservadora industria de cine esta oficializando, a la mayor gloria de la taquilla y siempre a remolque del cine europeo y de los francotiradores independientes”.<sup>164</sup> Otros realizadores desde el exilio (recuérdese aquí la cacería de brujas) también hicieron grandes aportaciones entre ellos están Orson Welles y Joseph Losey. En los Estados Unidos, la Escuela de Nueva York empieza a formarse en un cine independiente que más tarde se llamará underground por su carácter clandestino y porque el público se encuentra en cine-clubs o casas de arte. Eran grupos de jóvenes en cooperativa que tienen como herramienta la improvisación y una variada producción.

---

<sup>164</sup> GUBERN, Román. Op.cit. Pág. 227.

### ***4.3 Neorrealismo italiano***

Fellini fue uno de los grandes directores que trabajaron el neorrealismo y que guardaron algunos de sus postulados como premisas luego de haberse alejado de esta estructura cinematográfica. Películas como *Ocho y medio* y *la Dolce Vita* dejan entrever el excelente director de la Italia de posguerra. Junto a Antonioni conformarán un cine que trabaja profundamente en el interior de los personajes y que les da mayor complejidad a los filmes planteando la ambivalencia entre la realidad y su apariencia.

Como se mencionó en páginas anteriores, el neorrealismo con todo lo que significó en la etapa de posguerra y su carácter social y crítico tendría repercusiones en el cine alrededor del mundo. América Latina no se apartó de las enseñanzas de esta corriente y muestra de ello es precisamente este cine de realismo sucio que dominó la época de los 90s y del cual se intenta dar aquí una aproximación. El aporte del neorrealismo al organizar el relato de una forma que la ficción se parece al documental y la puesta en marcha de una narración libre de los modelos clásicos dan como resultado esta búsqueda de una ruptura con lo formal y con la forma de percepción de quienes se encuentran al otro lado de la pantalla.

### **4.4 Historia del Cine Latinoamericano**

El cine Latinoamericano debe ser visto en forma diferencial en la Región y el breve recorrido en este sentido da un pequeño acercamiento. De forma paralela hay que mencionar que en conjunto la Región plantea rasgos comunes: luchas por alcanzar políticas que favorezcan el desarrollo cultural, vinculaciones con el Estado, asociaciones entre países, y contribuciones que en general se consolidan en una apuesta por mostrar las particularidades de cada país y la pluralidad de nuestros pueblos.

En estos esfuerzos se puede mencionar la complejidad de producción en cada país de la región, uno de ellos, ha sido la agrupación de cineastas y la conformación de

grupos que dieron como resultado el cine club a finales de la década de los cincuenta. Otro aporte en los años sesenta que marca una fase importante en la historia del Cine Latinoamericano con una fuerte militancia política que rompe estéticamente e ideológicamente con la preponderancia de la producción norteamericana, la vinculación del cine con los proyectos políticos progresistas de la época y la posibilidad de mirar el lado oscuro del progreso económico, la creación de un cine de exilio durante la época de las dictaduras en el continente, y las grandes dificultades en términos económicos para realizar las producciones, y sobre todo las manifestaciones sociales que fueron exhibidas a través de la pantalla son una muestra de la preocupación por desarrollar y contribuir a la cultura y movilizarla desde el interior.

Como se dijo anteriormente, a pesar de los múltiples esfuerzos, la sistematización histórica y documental de los distintos países relacionado a la cinematografía es diferencial. Los casos más notorios y donde se ha desarrollado aun más la industria es México, Argentina y Brasil. Países que no solo cuentan con una gran riqueza filmica sino que su crecimiento se vinculó durante un buen tiempo con políticas culturales promovidas por distintos gobiernos y que beneficiaron a su desarrollo. Aquí un acercamiento a las experiencias de Argentina y México.

En la Argentina de principios del siglo XX se desarrolló un cine de documental ficción cuyos protagonistas cuentan los avatares de la angustia económica y cuyo enfoque es etnográfico y social (El último malón/1916). Son realidades de los suburbios de Buenos Aires y cuyo material filmico está cargado de tango (orquesta de fondo), peleas de cuchillo, y en general, modos vivendi de la clase obrera. En este período los cineastas luchaban por el apoyo gubernamental pero lo encontrarían en el caso de la Argentina mucho tiempo después cuando la aparición del sonido hizo rentable la apuesta por la industria nacional.

En México, el cine se volcó a la lucha revolucionaria. Se trataban de películas argumentales. Por otro lado, estaban las películas norteamericanas que retrataban los sucesos de México de los años de la independencia mexicana pero cargadas de estereotipos creando una imagen particular del pueblo mexicano defendiendo la idea

de una nación trivial e infantil. El lado mexicano lleno de ilegalidades fue suficiente para justificar las intervenciones norteamericanas que se sucedieron en la historia. Sin embargo, los camarógrafos mexicanos también documentaban los años 1910-1913 y a pesar de no haber sido considerado un cine político en esos años, informaba al público sobre los acontecimientos y las insurrecciones. En el período predecesor de los años 20 el gobierno Mexicano no favoreció a la industria nacional. Es importante destacar que los años 20 están marcados por una invasión norteamericana. Y esto también formó a los públicos bajo el modelo de Hollywood estableciendo patrones de calidad y expectativas de una producción nacional.

El advenimiento del sonido trajo consigo muchas expectativas en el cine latinoamericano pero el costo de las tecnologías eran demasiado altas y la industria Hollywoodense asaltó nuevamente el mercado latinoamericano al doblar sus películas en un primer intento y posteriormente recurriendo al sistema de subtítulo que mejoró para la década de los años 30. Años posteriores a la crisis norteamericana Hollywood emprendió en el nivel práctico y simbólico las aspiraciones y deseos que muchos no podían tener y cuidaron gracias a su política del buen vecino<sup>165</sup> los estereotipos y los contenidos dirigidos hacia América del Sur. Por su parte en Argentina por ejemplo, para la época, los empresarios se empeñaron por reproducir las técnicas norteamericanas y reproducían a pequeña escala los estudios de la industria norteamericana. De este esfuerzo salieron como resultado las primeras películas que llevaban consigo canciones de Gardel experimentando nuevas combinaciones (comedia/melodrama) en los géneros tradicionales. “Los productores locales advirtieron pronto el potencial comercial de un cine nacional dominado por el tango. Inmediatamente se montaron dos estudios Argentina Sono Films y Lumitón, hubo una inversión de tecnología avanzada y se cultivo un star system local...”<sup>166</sup>

Este período se llenó de controversias ante la crítica cinematográfica que consideraba al cine melodramático como el obstáculo para el desarrollo de una conciencia política

---

<sup>165</sup> La política del buen vecino consistía en nuevas estrategias de la administración norteamericana para disipar el nacionalismo de América Latina. Las medidas a implementarse eran de corte pragmático y consistía en exportar productos norteamericanos hacia los mercados latinoamericanos.

<sup>166</sup> KING, John, *El carrete mágico: Una historia del cine Latinoamericano*, Edición Tercer Mundo, Colombia 1994. Pág 63.

y lo repudiaba por no cumplir con necesidades progresistas o reaccionarias. Mientras que otras corrientes veían en él un punto de claridad y de identificación al convertir a los personajes en objetos de simpatía apelando también identificación en las audiencias. En la Argentina de Perón 1946-1945 hubo heterogéneas alianzas que desembocaron deliberadamente o no ya en la década del 50 en una política en términos del capitalismo norteamericano, esto condujo a la creación de Subsecretaría para la Información y Prensa que monitoreaba la radio, el periódico y el cine. La censura llevo a que artistas retirarán su respaldo a Perón y, al final de este período, el cine en la Argentina tuvo un descenso significativo.

En el caso particular del cine mexicano entre el período de 1934 y 1938 se sentaron las bases para la llamada Época de Oro. Los productores privados invirtieron en un cine que ya era exitoso y que trabajaba con géneros melodramáticos: charros cantantes, madres sufridas, etc. La Época de Oro se debió a una serie de circunstancias: “la disminución de las exportaciones de Hollywood durante la segunda guerra mundial, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, le ofrecieron a la industria oportunidades únicas de desarrollo”.<sup>167</sup> Este cine introdujo más que nunca lo nacional, los charros más machos y los amores imposibles, visiones de coraje, la grandeza de la tierra y los paisajes, la fisionomía de los personajes, las pasiones y la violencia formaban parte de este cine de una nueva nación. Los filmes de la época de los 40 crearon una estética basada en la consolidación de algunas estrellas como María Félix, mujer fuerte que se mostraba independiente, dueña de su propio cuerpo<sup>168</sup>. A partir del film *Doña Bárbara*, Félix representaría durante la década a la mujer fuerte, orgullosa, autosuficiente, la insaciable. Félix representaba la antítesis de los años 30 y 40 pero esta también estaría contrastada por personajes como Pedro Infante y su apasionado machismo. La aparición de comediantes como Cantinflas llevado a la fama por su particular humor y el uso de su lenguaje que ridiculiza a la clase media y sobre todo

---

<sup>167</sup> KING, John. Op.Cit, pág. 78.

<sup>168</sup> KING, John. Op.Cit pág. 81.

demostrar la posibilidad del lenguaje como una fuerza poderosa trascendió las fronteras a gran velocidad. En el período de 1940-1952 existió estabilidad política y desarrollo industrial. Pero existió también el otro lado del cine mexicano representado en películas como *Campeón sin Corona* (1941) y *Una familia de tantas* (1949) que muestran la complejidad del conflicto de las clases sociales eliminando los rasgos melodramáticos que influenciaron a la época.

“Mientras que en 1941 el cine mexicano solo tenía el 6.2% del mercado, en 1945 este porcentaje aumentó a 18.4% y en 1949 a 24.2%. Al finalizar la década, el promedio fue 15.1%. En 1949 México produjo la extraordinaria cifra de 107 películas”.<sup>169</sup> La época de oro llegó a su fin con la recuperación del mercado norteamericano que producía en serie y por las dificultades frente al monopolio de algunos productores, exhibidores, y distribuidores. El cine mexicano volvió a estar en estancamiento.

*Los años sesenta* determinan el inicio del nuevo cine, un cine que apuesta a la reconstrucción de la cultura nacional como proyecto de unificación. Este nuevo cine se aleja de las narrativas melodramáticas y estandarizadas del cine norteamericano e inicia un nuevo proyecto que tendrá momentos de crisis y grandes expresiones narrativas.

“La historia del Cine Latinoamericano lejos de ser un relato acumulativo de hechos, filmes y desarrollos técnicos se caracteriza por la discontinuidad y ruptura” (Christian León, 2005).<sup>170</sup>

En esta época se vive quizá, el lado más sagaz del Cine Latinoamericano. A manera de contextualización se sitúa la Revolución Cubana y el tiempo de fusionar vanguardias artísticas con la política. La carga simbólica que representó la Revolución sirve para dar pie a discursos nacionalistas y antiimperialistas<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> KING, John, Op.Cit. Pág. 87.

<sup>170</sup> LEÓN, Christian, *El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Edit. Abya-Yala, Quito, 2005. pág 16.

<sup>171</sup> KING, John, *El carrete mágico: Una historia del cine Latinoamericano*, Ed. armada electrónica, México, 1994. Pág 104.

El cine para la época era un arte comprometido que rompía todo vínculo con las compañías norteamericanas y se declaraba partidario de las luchas de poder del llamado tercer mundo. En cuanto a sus formulas estéticas se hacía uso de la flexibilidad ante la adaptación de diferentes situaciones sociales.

“El tercer cine - denominación al cine inclinado por el nacionalismo y populismo - busca articular un conjunto de aspiraciones distintas a partir de la materia prima provista por la cultura, sus tradiciones, formas artísticas, et., el conjunto de interacciones y condensaciones que moldean el espacio de la cultura nacional, que habita tanto en los cinematografistas como en su publico.”<sup>172</sup>

Los cineastas de los sesenta estaban ansiosos por capturar el lado oscuro del progreso, la naturaleza de las influencias del norte y la negligencia de los países en el tema de redistribución de la riqueza. Es de importancia mencionar que existió un proceso denominado modernización – eco diferido y diferenciado de los países centrales – y su debatido proceso de antimodernización que dejaba a la luz el enfrentamiento con estructuras económicas y hábitos políticos premodernos. Los precursores del nuevo cine fueron: Argentina, Brasil y Cuba.

Por citar un ejemplo, para caracterizar la época de los sesenta, el cine argentino, a través de su militancia por el tercer cine, pro nacionalista y populista, lanza una bandera para América Latina a través del director argentino Solanas en compañía de Getino y su película *La Hora de los hornos*, realizada entre 1966 y 1968 que aborda varios temas: Neocolonialismo y violencia, peronismo, Violencia y Liberación<sup>173</sup> que sirven para convocar la participación del espectador, convirtiéndose de por si en un acto político. A partir de allí los realizadores de la película (Solanas y Getino) lanzan un ensayo: *Hacia un Tercer cine*, que impacta a nivel Latinoamericano y demuestra que el cine de la época era un cine de militancia.

*En los años setenta* la ola de dictaduras militares en el continente ocasionó experiencias frustrantes para el cine. La comunidad intelectual sufre la misma suerte

---

<sup>172</sup> WILLEMEN, Paul, *The Third Cinema Question: Notes and reflections*, Londres, 1989.  
Tomado de KING, John, *El carrete mágico: Una historia del cine Latinoamericano*, pg.103.

<sup>173</sup> KING, John, Op. Cit. Pág, 131.

que el resto de la población: encarcelamiento, asesinato, exilio, censura.<sup>174</sup> Solo países como Colombia, Perú y Venezuela logran con ayuda estatal sacar algunos proyectos. Es el tiempo de un cine de exilio siendo el más representativo el chileno, sin embargo este cine trae consigo inquietantes cuestionamientos para los cineastas, se preguntan por la producción artística en tales condiciones; no obstante desde el exilio la apuesta, es por un cine que sirva para expresar el militarismo y la injusticia.

*En los años ochenta*, se evidencia una fuerte crisis de los paradigmas que reinaron los sesenta y setenta y el modelo neoliberal se extiende en el continente. El cine tendrá que enfrentar la nueva y problemática situación, y tendrá además que lidiar con el apareamiento de la televisión y el mundo del satélite y el cable. En América Latina la crisis generalizada provocó un deterioro de las formas de financiamiento y producción cinematográficas y afecto seriamente el consumo de filmes nacionales. Al mismo tiempo que la producción decrecía, el público latinoamericano se distanciaba de su cine.<sup>175</sup>

Incluso las compañías de Hollywood deben diversificarse e ingresar en las empresas multinacionales de comunicación. Esto se debe a la disminución de las audiencias y a los atractivos de los medios electrónicos. Se produce el siguiente fenómeno: “la globalización informativa se ha llevado a cabo de tres maneras: las compañías de cine fueron adquiridas por enormes corporaciones diversificadas, absorbidas por sólidos y prósperos conglomerados a través de procesos de diversificación”.<sup>176</sup>

En esta época los cineastas trabajan con fracturas de apoyo, y cada país de la región atraviesa por varias crisis económicas lo que impide el florecimiento de proyectos cinematográficos. Son años en que los cineastas exigen el apoyo y la protección estatal pero ante las negativas, el cine Latinoamericano empieza a programar coproducciones para salir adelante. La época de los 80 abunda la heterogeneidad de

---

<sup>174</sup> KING, John, *El carrete mágico: Una historia del cine Latinoamericano*, Ed. Armada electrónica, México, 1994. Pág 112.

<sup>175</sup> LEÓN, Christian, *El Cine de la Marginalidad*, Edit. Abya-Yala, Quito, 2005.pág 16.

<sup>176</sup> KING, John, *El carrete mágico: Una historia del cine Latinoamericano*, Ed. armada electrónica, México, 1994. Pág 115.

los temas y refleja el interés de los realizadores por sacar sus proyectos mediante gestiones de cooperación.

*Los años noventa* continúa la crisis, sin embargo, no deja de existir una proliferación de nuevos lenguajes, paralelamente se halla una nueva estética cinematográfica llamada *realismo sucio* que muestra la vida de los subalternos sin *consideraciones paternalistas o transformadoras*.<sup>177</sup> Esta es la nueva estética a partir de los 90s, una estética que reconsidera a la realidad cotidiana y corporal de los seres excluidos.

El cine latinoamericano de los noventa enfrenta el desafío de buscar nuevas narrativas para abordar el carácter singular y heterogéneo de una América Latina según Christian León que se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización. En términos de Canclini, los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas, y comunicacionales modernas.<sup>178</sup>

Temática urbana, marginalidad será el discurso que defina la nueva personalidad de cine –sin dejar de ser exclusiva – que muestra la disfuncionalidad y que de alguna manera caracteriza los sucesos de esta época, y brinda una valoración de cómo funciona la sociedad y como nos miramos a nosotros mismos.

#### **4.5 Cine de la Marginalidad**

La primera inquietud que surge ante esta denominación tiene que ver con su origen y con las causas que provocaron categorizar el cine latinoamericano de la década de los noventa como cine de la marginalidad. A través del recorrido del Nuevo Cine de los años sesenta y setenta, donde América Latina realizaba un cine que se correspondía con la militancia política de izquierda, la historia de los ochenta con un deterioro fílmico a causa de las políticas conservadoras y neoliberales del continente, llegamos a un deterioro categorizado por el desencanto y la fatalidad.

---

<sup>177</sup> LEÓN, Christian, *El Cine de la Marginalidad*, Edit. Abya-Yala, Quito, 2005.pág 29

<sup>178</sup> CANCLINI, Néstor García, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Edit. Grijalbo, México, 1990.

El cine latinoamericano a través de su historia ha trazado huellas que definen y se sujetan a un retrato vinculado a la realidad, pero por mucho tiempo esta realidad se la ha interpretado desde una mirada paternalista y externa, en términos de León. Este cine de la Marginalidad recoge tres décadas que arrastran una ruptura que está vinculada con la realidad de los seres excluidos de las políticas del sistema capitalista; y que van a verse reflejados en este particular cine que recoge sus historias a partir del relato en primera persona sobre el deambular de estos sujetos en las urbes latinoamericanas.

Referirse a las condiciones de producción, es también acercarse al escaso involucramiento del Estado en la promoción de la cultura y en particular a la cinematografía. Es un período que también apela a los filmes con temáticas cotidianas para conquistar al público local y cuyo financiamiento se logra gracias a las coproducciones. “Frente al cine de adaptación histórica y presupuestos relativamente altos, el realismo sucio retoma la estética del hambre y las técnicas documentales del *cinema verité*. Propone un filme de bajo presupuesto destinado a visibilizar con crudeza el oscuro mundo de la miseria y la pobreza, ignorado por los medios de comunicación masiva”.<sup>179</sup> Se habla también de una época democrática donde los discursos y las reglas del juego conceptuales se mudan, y a esto responde el cine: “uno de los desafíos del cine y del arte contemporáneo en América Latina es introducir en la escena simbólica – bajo la forma de una estética de los márgenes – aquellas experiencias indecibles dentro del relato dialectico de lo oficial y lo contestatario”.<sup>180</sup>

Se trata de un cine de nuevos enunciados discursivos, de ruptura con aquellos objetos, y codificaciones singulares del relato del Nuevo Cine Latinoamericano o cine del tercer mundo, definido por: “es esta mezcla de cine de ficción y documental que dota a las películas de libertad formal, compulsión diegética y registro imperfecto, propicios para el relato marginal. El lenguaje cerrado y limpio del

---

<sup>179</sup> LEÓN, Christian, Op. Cit. pág 28.

<sup>180</sup> LEÓN, Christian. Op. Cit. Pág 28.

realismo social se descompone en el reino coloquial de la realidad sucia y callejera”<sup>181</sup>. La diferencia con el nuevo cine latinoamericano era ese marco semántico que lo amparaba en la idea de la nación, en la confianza y en la consolidación de estos valores. La unidad nacional Latinoamericana de los 60 sufre una transformación y esa misma transformación se ve reflejada en estas nuevas historias del cine de la marginalidad.

Existe una política interesante que cambia la autoría del cineasta por la superposición desde el punto de vista de León, de un texto fílmico con un texto social que difícilmente permite entender la narración como producto de un solo narrador. Ya no es solo un discurso cinematográfico sino también un discurso social, político, cultural y colectivo. Los personajes no calzan en ningún lugar de los relatos discursivos modernos, ni en la izquierda progresista, ni en la funcionalidad del liberalismo, por ello su carácter de seres anónimos que adquieren este anonimato al no poder encajar en esta dialéctica y que sin embargo subyacen y están en la frontera para alcanzar una subjetividad.

La marginalidad que representa este cine no se define en términos dualistas del pensamiento moderno, es decir en términos de inclusión/exclusión o funcional/disfuncional. De lo que aquí se trata no es de ubicar un espacio desde donde pueda ser vista la marginalidad sino desde donde pueda ser comprendido, y en este haber entonces significa dar una mirada hacia el interior de unas prácticas simbólicas que se hacen presentes a través del cuerpo y el accionar de los seres subalternos. Los grupos marginales fueron vistos – como se mencionó anteriormente – desde un universo utópico o desde la estereotipación, sin embargo en esta nueva visión sobre la realidad latinoamericana, los grupos marginales se constituyen en la misma ruptura que deja la modernidad.

Lo que presenta el cine es una marginalidad en primer plano, ya no aquella que está encerrada en el hospicio o en la cárcel o aquella que se le da un espacio; es una marginalidad callejera, que se encuentra en la esquina de las urbes Latinoamericanas. Es un cine que nace de la crisis de los ochentas: escasa producción cinematográfica,

---

<sup>181</sup> LEÓN, Christian. Op. Cit, Pág 30.

distanciamiento del público, el ingreso de la televisión a los hogares, la falta de inversión estatal, falta de políticas de apoyo a la industria, etc; y que al mismo tiempo da paso a una nueva formación discursiva en el relato fílmico con el apareamiento de discontinuidades temáticas y de una nueva estética de corte ficcional y documental.

El Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta intentó unificar las diferencias culturales y a pesar de tener un corte tradicional, nacionalista se balanceaba en la ambigüedad de hacer frente a las instituciones pero a la vez ser financiado por las mismas. Se reconocían las simbologías nacionales que se violentaban y su universo discursivo se alineaba a la lucha del Continente ante las corrientes propagandísticas del cine comercial norteamericano. Pero sucede que en transcurso de estos años y los ochenta el desplazamiento es abismal, la promulgada identidad nacional se desmantela y los intercambios transnacionales se multiplican y este acontecer hace que, la forma de ordenar los enunciados fílmicos tome un nuevo horizonte que revela la crisis simbólica. Es este contexto que lleva al cine latinoamericano en términos de León a hacer de la ausencia uno de sus temas: la pérdida de sentido y el vínculo social, y la imposibilidad de futuro.<sup>182</sup>

Según el autor, América Latina se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización. Se empieza a producir un cine que responde a este contexto social y que encara la exclusión social. Entonces aparecen filmes con temáticas urbanas cuyos personajes cuestionan el modelo de nación<sup>183</sup>. El conjunto de violencia urbana, desarraigo, expresado en el lenguaje visual se le ha denominado realismo sucio. “Tomando como referencia la denominación consagrada en la literatura para referirse al tipo de novela iniciada por John Fante y Charles Bukowski, algunos críticos calificamos como realismo sucio o callejero a los relatos fílmicos de personajes marginales que desde los años noventa se hacen en América Latina”.<sup>184</sup> El cine de la marginalidad rasga lo documental y reconstruye la experiencia de la

---

<sup>182</sup> LEÓN, Christian. Op. Cit. Pág 22.

<sup>183</sup> LEÓN, Christian. Op. Cit. Pág 23.

<sup>184</sup> LEÓN, Christian. Op. Cit. Pág 23.

violencia en las urbes latinoamericanas con una narrativa opuesta al realismo mágico de la literatura de los años sesenta y setenta.

#### **4.5.1 Personajes del Cine de la Marginalidad**

La exclusión se retrata a través del personaje cuya identidad pareciera desmantelarse en el transcurso de la historia. No aparece ningún vínculo con la estructura social, es decir, hay una ruptura con la pertenencia a la sociedad en el nivel social, jurisdiccional y moral. Esta no pertenencia hace latente el cuestionamiento del lugar de estos personajes en la sociedad y el discurso de la muerte ronda en las historias. Esto se entiende no solo por la precariedad de las condiciones de los seres que viven en las calles, sino por la falta de proyección o la imposibilidad de futuro. Como existe una imposibilidad de adaptación todo se hace al margen: el crimen, la violencia, el tráfico de drogas, la prostitución, el robo. Y los vínculos simbólicos llámese familia u hogar están disgregados. La calle es el lugar donde transitan estos personajes pero a pesar de su advertida presencia física, están fuera socialmente. No existe una finalidad definida, *“es una errancia sin destino”*; y se le imposibilita también la construcción de relaciones sociales estables, por ello sus relatos señalan la traición frente a las circunstancias y la infidelidad a un terreno simbólico sea la familia, la ciudadanía, la cultura, etc.

Su identidad no es estable ni está definida por el trabajo, o la acumulación sino por la violencia, el desplazamiento y la dispersión, es una identidad en movimiento, de fuga y desarraigo. Se vive del momento y todo es considerado como una etapa y nada más, sin posibilidad de destino futuro; pero también existe la ambivalencia de pertenencia al otro, en ese incesante tire y afloja de los límites de la identidad y las fronteras. Otro aspecto interesante es que no existe una diferenciación marcada en relación al género, tanto hombres como mujeres recorren las mismas adversidades y el rol femenino se transforma dando paso a su autonomía pues son mujeres que actúan fuera de la protección masculina, fuera de la ley, y fuera de la moral.

Este recorrido por el Cine Latinoamericano deja notar las corrientes que han caracterizado las épocas y los planteamientos de directores y cineastas trabajados

desde una lucha constante por velar el desarrollo cultural de los países latinoamericanos; y como puede verse el esfuerzo no ha sido en vano, pues a pesar que en algunos países el cine se desarrolló más que en otros, existe un encuentro cultural, histórico y social que le brinda a América Latina un carácter diferencial dentro de la cinematografía mundial. Más aún la búsqueda de nuevas apuestas, como la estética del realismo sucio, con la construcción de un discurso donde varios narradores cuentan la historia, hacen que el Cine Latinoamericano vuelva a irrumpir desde escenarios más conflictivos pero también más aptos para la reflexión.

Capítulo V

***Propuesta Metodológica para la lectura del film***

## **5.1 Introducción**

En este capítulo se desarrolla una metodología para acercarse al discurso cinematográfico a través de los códigos narrativos. Se trabaja a partir de la película *Fuera de Juego* del director ecuatoriano Víctor Arregui, donde se aplica el análisis de las leyes narrativas y se analiza el conflicto al interior de la película. A partir de este análisis, se presentan entrevistas a sujetos informados sobre el relato cinematográfico de donde también se desprenderán las conclusiones finales del trabajo. Esta lectura del relato y la historia brinda una mirada más detallada de las representaciones filmicas dentro de un cine catalogado por trabajar una estética que relaciona la ficción con el documental y que además indaga en la realidad urbano marginal. Este trabajo pretende ser una pauta para una posterior validación al encontrar nuevas formas de lectura de imágenes, de manera que existan posibilidades que acerquen al público con el film.

## **5.2 Propuesta Metodológica para la lectura del film.-**

Para el estudio del film se considera a continuación la narrativa filmica. Este procedimiento permite dar un acercamiento al discurso cinematográfico. Existen algunas corrientes con sus respectivas metodologías y técnicas encargadas de dar pautas para la lectura del film. Muchas de ellas, se han enfocado en el análisis técnico-estético, sin embargo, para esta ejemplificación se presenta una metodología que indague en los códigos narrativos.

La estructura narrativa es la esencia del film pero para llegar a esta esencia también es necesaria la búsqueda de los elementos más representativos dentro de ella. Los personajes, las acciones y los acontecimientos constituyen la parte vital del film, acompañadas del conflicto en relación a estos tres elementos. En términos semiológicos, la estructura narrativa viene siendo estudiada por Propp, Greimas, Barthes, Eco, entre otros, quienes han aportado significativamente al estudio del relato, en términos de Barthes *el modelo común a todas las formas de narración*, dedicando sus investigaciones al estudio de los niveles del relato, pero por sobre todo, dando cuenta de que el relato es un sistema de unidades y reglas y por lo tanto

puede constituirse en objeto de análisis: “Este análisis narrativo en términos de Barthes no puede darse más que a nivel deductivo porque resulta utópico enfrentarse al universo de relatos<sup>185</sup>”. Comprender el relato no es solo comprender la historia sino los encadenamientos del hilo narrativo, y es justamente esta premisa la que permite pensar el sentido a través del relato y no como se piensa comúnmente al final del mismo.

El relato, como objeto de análisis puede atravesar por distintos niveles según los parámetros que para ello se utilicen. Para esta propuesta es útil tomar en consideración la categoría de actantes desarrollada por Greimas y los conceptos alrededor del nivel en la narración trabajados por Todorov referentes al discurso. En el relato existe una lógica de funciones o unidades de contenido que en Todorov se van a asentar en el análisis al nivel de las acciones, en otras palabras, a nivel de los personajes para establecer unas reglas que servirán como indicios de la variación, combinación o transformación de los mismos. Gracias a los personajes se pueden leer las acciones y se hace inteligible el relato. Todorov se fija más que en los personajes, en las relaciones que se establecen entre ellos y dentro de estas relaciones pone en consideración dos reglas: a) derivación: cuando se trata de dar cuenta de otras relaciones. b) acción: cuando se trata de describir la transformación de las relaciones en la historia<sup>186</sup>. Estas acciones se deducirán también alrededor de los ejes temáticos en Greimas, es decir, en el nivel de la comunicación, el deseo o la búsqueda y la lucha entre los actantes.

Para el análisis del film se requieren varios elementos técnicos y narrativos, algunos de estos últimos son señalados para dar posibles pautas hacia esta lectura. Esto significa una ruta que permitirá tener a modo general una primera interpretación que reúne los puntos básicos de segmentación alrededor de un tema en común, pasando por el mundo de los personajes y su interpretación; y el análisis de las leyes narrativas. Sin embargo existen elementos característicos dentro del universo de relatos del cine latinoamericano, algunos de ellos comunican una historia

---

<sup>185</sup> BARTHES, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Edit. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1977, Pág. 4.

<sup>186</sup> Ídem, Pág. 33.

compartida. La interpretación del film dependerá no solo del diseño de una estructura sino también del conocimiento de la historia vinculada al cine, recordando que el cine latinoamericano se ha hecho a partir de unos acontecimientos particulares – en un primer momento como integrador de la cultura nacional y en un segundo momento vinculando la relación entre la realidad social y política sin una visión paternalista incluida- con recortes económicos de por medio por sostenerse, ya que en muchos de los países exceptuando Argentina, Brasil y México contaban con políticas y leyes para el cine que resguardaban la cultura y la industria.

Cómo se va visto en el desarrollo de lo que significa el cine de la marginalidad existen ciertos planteamientos que de ninguna manera pueden considerarse como uniformes, pues finalmente el trabajo de cada uno de los directores radica también en las formas cómo se estructura un texto filmico. La metodología aquí planteada tampoco trata de educar estéticamente al espectador sino de dar cierta lectura que aparece ante nuestros ojos cómo un fenómeno que forma parte de nuestra historia y de la multiplicidad del lenguaje cinematográfico y sobre todo acercar al hecho cultural y social que es el cine ,enfrentando al espectador a un mundo de ideas, para el caso, que identifican una problemática social. Y de esta problemática es que se diría que filmes como *Fuera de Juego* pretenden organizarse bajo una ruta que marca una forma de hacer cine. Esta forma está ligada a todo el relato del deambular de la exclusión que encarnan los personajes – estudiantes, prostitutas, militares y policías, amas de casa, funcionarios públicos, ejecutivos – como una posibilidad que conecta el relato del cine de miseria con problemáticas como: el desencanto y fatalidad, ruptura familiar y social, la moral ausente (en la dualidad de lo correcto/incorrecto), las prácticas violenta, etc.

### **5.3 Análisis de la Película: *Fuera de Juego***

Tipo de Film: Película argumental.

#### **5.3.1. Resumen Breve del Argumento.-**

La película *Fuera de Juego* recorre el deseo de Juan, un chico de condición humilde, que ansia viajar a España. Este sueño va siendo frustrado bajo distintas

circunstancias. La primera de ellas, una situación económicamente precaria que le llevará a involucrarse en actos delictivos. Una segunda circunstancia, un país en crisis económica y social en convulsión; y un tercer escenario que se relaciona con un entorno familiar conflictivo. La situación económica le conduce a Juan a dejar el colegio y empezar a trabajar. Los trabajos que consigue son temporales y mal remunerados. El curso de la historia cambia cuando su padre le ofrece un trabajo de guardianía y le obsequia una pistola que servirá bajo circunstancias inesperadas para matar al amante de su mejor amiga. La vida de Juan se desarrolla entre estos pequeños trabajos informales y sus amigos, en especial Jaime, con quien comparte su sentimiento de migrar y con quien además desahoga sus infortunios a través de la marihuana que él le provee. Jaime alienta a Juan a cometer robos para reunir el dinero para partir a España pero nunca Jaime llegará a participar en alguno. La familia de Juan por otro lado, se desenvuelve en un escenario conflictivo entre los padres y un hermano ausente. Su padre cuyo oficio es el de policía y su madre desempleada y consternada por el congelamiento de su dinero no advierten las frustraciones de Juan. Pero quien si procura prestar atención, es su amiga, de similar condición económica que Juan, quien está involucrada con un hombre que la utiliza y del cual en momento de desesperación asesina. El desenlace de Juan no es muy alentador, de la misma forma que su amiga, Juan actúa de forma impulsiva, se anima a robar por primera vez y se ve nuevamente invadido de desesperación. Todo esto ocurre mientras en las calles convulsiona el país. La crisis social y económica está a la orden del día y los enfrentamientos entre los movimientos sociales y el cuerpo policial se muestran en evolución durante el film. La crisis social desatada por el congelamiento del dinero de los depositantes en el banco durante el Gobierno de Mahuad y la consecuente crisis llevan a derrocar al presidente.

**5.3.2. Segmentación de la película en secuencias.-** Para realizar un análisis integral de la estructura narrativa se recurre a la segmentación de la película en secuencias. Las secuencias están compuestas por escenas que giran en torno a un hecho en común. Mediante este desglose de secuencias se puede construir los elementos primordiales del discurso cinematográfico. Las secuencias van a contar con un título que resuma lo que en ella se desarrolla.

### **Segmentación de las secuencias**

Secuencia 1: Colegio.- Se mira a Juan cansado de escribir lo que el profesor dicta. A continuación, Juan se dirige a un cafenet para hablar con Johnny - amigo suyo que emigró a España- . Juan le cuenta a Johnny sobre la situación del país y la de su familia (su madre está desempleada/ su padre no aporta económicamente en la casa). Le cuenta además que necesita conseguir dinero para viajar.

Secuencia 2: Casa.- El padre de Juan llega a la casa, los hijos miran la televisión. A través de la televisión se muestran escenas de las manifestaciones de los movimientos sociales en el país. En esta secuencia se puede ver al hermano de Juan mirando fijamente lo que sucede – de aquí en adelante él será el pretexto para relatar la convulsión por la que atraviesa el país.

Secuencia 3: Cuarto de Amiga.- Juan visita a su mejor amiga, quien le cuenta sobre Eduardo, un amante “ricachon” que le brinda aparentemente todas las atenciones a cambio de favores sexuales. María y Juan confiesan mutuamente sus sentimientos. Juan le confiesa a su amiga que está enamorado de María.

Secuencia 4: Sala de Juan.- (repetición): se mira al hermano de Juan sentado en un sillón. Mediante la televisión se mira la evolución de las manifestaciones en contra del gobierno.

Secuencia 5: Colegio.- Juan finalmente abandona el colegio.

Secuencia 6: Bar.- Juan y su amigo Jaime se encuentran en el baño. Jaime condiciona a Juan para que conquiste a María ofreciéndole un mejor futuro. Para ello, debe robar. Jaime le propone que si desea viajar a España, es mejor “robar en el norte”. Jaime cree que deben ganar dinero robando: “la plata de aquí mismo la sacamos”. Existe una crítica de Jaime hacia el país. Jaime solo piensa en robar ya que no hay educación ni futuro. En esta secuencia Juan experimenta con la marihuana.

Secuencia 7: Bingo.- se muestra a la madre de Juan participando de un juego de bingo, su apariencia es de tristeza y desesperanza (música triste).

Secuencia 8: Parque.- En un parque están reunidos los amigos de Juan. Juan le regala un presente a María y sus amigos le hacen quedar en ridículo. Después, Juan está en la habitación con su mejor amiga, quien se muestra muy optimista sobre su romance y se muestra segura que Eduardo, su amante, la sacara de la pobreza.

Secuencia 9: Casa y calle.- Se vuelve a repetir la imagen de las manifestaciones en la televisión. Se mira a Juan en las calles, y se muestra el enfrentamiento entre los movimientos indígenas y el cuerpo policial. En esta secuencia se evidencia la realidad por la que atraviesa el país (se hace uso de imágenes documentales).

Secuencia 10: Casa de Juan.- En la casa, Juan consuela a su madre, le dice que van a pagar las deudas mientras que en la televisión se informa sobre el congelamiento de las cuentas.

Secuencia 11: Cantina: el padre de Juan está con los amigos en una cantina. Su conversación gira en torno a la gente que ha migrado a España. El padre de Juan se muestra en desacuerdo con la migración.

Secuencia 12: Cafenet.- Juan nuevamente habla con Johnny sobre su decisión de migrar, le cuenta que solo su padre tiene empleo, y habla de la caída de presidente.

Secuencia 13: Aeropuerto.- Juan esta en las afueras del aeropuerto con otros ecuatorianos mirando el despegue de los aviones. En la casa, en la televisión, se mira un reportaje sobre ecuatorianos en España. En el reportaje se presentan visiones opuestas sobre la migración.

Secuencia 14: Karaoke.- Jaime le sigue insistiendo a Juan en ir “al norte” para robar. Juan insiste sobre el viaje a España. Jaime le propone robar un carro, y ambos fuman marihuana. Jaime le pregunta a Juan sobre su razón de ir a España, él cree que ir a España es perder el tiempo porque significa ir a servir, por está razón el reivindica más sus intenciones de robar.

Secuencia 15: Concierto.- Se mira a Juan en un concierto de rock y se repite la imagen de Juan en el aeropuerto. Juan habla con su madre sobre su viaje. En la

televisión se muestran imágenes de los banqueros hablando sobre el congelamiento de las cuentas.

Secuencia 16: Calle.- Se muestra la imagen de cuenta ahorristas protestando en la calle y entre ellos a la mamá de Juan. Juan y Jaime entran en una sala de juegos, ambos juegan con pistolas y Jaime sugiere a Juan que practique cuando hagan realidad el robo.

Secuencia 17: Parque: Hay un reencuentro de amigos, la fiesta es en el parque, todos beben y fuman. En medio del reencuentro llegan los policías y hacen una batida en la que María fue una de las víctimas.

Secuencia 18: Bingo Repetición: La madre de Juan vuelve al bingo, ya en casa, en la televisión sale un reportaje de la represión de los amigos de Juan. El padre apoya que los amigos de Juan estén presos. Juan y su padre tienen una discusión enérgica donde se deja ver la personalidad autoritaria del padre.

Secuencia 19: Manifestación.- Juan y sus amigos participan en una manifestación. Se muestran imágenes documentales. En este momento la convulsión social es mas fuerte y existe un ultimátum al gobierno. La caída del presidente se dará en horas.

Secuencia 20: Cuarto amiga.- La amiga de Juan le cuenta que Eduardo le está siendo infiel. Ambos le siguen los pasos a Eduardo para confirmar la verdad.

Secuencia 21: Casa de Juan.- En casa, Juan fuma marihuana delante de su madre y hermano. Ambos, están tan ensimismados en la televisión que no percatan lo que hace Juan.

Secuencia 22: Cuarto de amiga.- La amiga de Juan le ofrece un trabajo de mesero en una reunión de gente rica, para ello debe leer un manual de urbanidad. Después le consigue otro trabajo para realizar encuestas. Juan va a la entrevista pero abandona el trabajo de inmediato. Juan le cuenta a su amiga que su madre esta en shock por lo del congelamiento de las cuentas.

Secuencia 23: Karaoke.- María esta bailando con uno de los amigos de Juan.

Secuencia 24: Cuarto de hotel.- La amiga de Juan tiene un encuentro amoroso con Eduardo. Ella lo invita a su fiesta de cumpleaños.

Secuencia 25: Casa de Juan.- En casa, el padre le ofrece un trabajo a Juan de guardián en un barrio del norte. El padre de Juan tiene ya tres meses sin sueldo. El padre quiere que Juan trabaje para que pueda irse a España. El padre de Juan le ofrece una pistola para el trabajo.

Secuencia 26: Fiesta de Amiga.- Todos los vecinos de Juan se divierten bailando y tomando. Eduardo y la amiga de Juan beben mucho, ambos llegan a la habitación y ella le pregunta cuando van a casarse. Esta pregunta irrita a Eduardo. Tienen una fuerte pelea donde Eduardo le confiesa que nunca se va a casar con ella, la insulta y la discrimina por ser pobre. La amiga de Juan saca una pistola y mata a Eduardo. Nadie se percata de lo que sucedió porque siguen disfrutando en la fiesta. Al final, la amiga de Juan le devuelve la pistola con la que mató a Eduardo, la misma que Juan utilizaba en su trabajo como guardia.

Secuencia 27: Televisión.- Se muestran las últimas imágenes de la caída del gobierno.

Secuencia 28: Patio.- Llevan a la amiga de Juan a la cárcel. Se mira a Juan y Jaime en la garita, en el trabajo de Juan. Jaime incita a Juan a robar con la pistola de su papá.

Secuencia 29: Cárcel.- Juan visita a su amiga en la cárcel y le pregunta por su futuro. Mientras tanto, en el país, el vicepresidente asume el poder. Y por otro lado, Juan se rebela ante la dueña de casa que cuida y termina por abandonar el trabajo de forma violenta.

Secuencia 30: Desesperanza.- Juan mira desde la ventana de fuera de su casa a sus padres peleando, sale desilusionado y en un impulso arrebatado roba un carro hasta ver pasar a sus amigos. Al final, Juan después de haber robado el carro se detiene, sus ojos se llenan de lágrimas y su mirada es desesperanzadora.

**5.3.3 Ubicación de los puntos de giro.-** Representan los quiebres que cambian el rumbo de la historia; a través de los puntos de giro, se puede notar el desarrollo del personaje principal y su transformación. Estos puntos de giro dividen la historia en actos (introducción, desarrollo, desenlace).

Cuadro No. 1

Título: Puntos de Giro

	<b>No. secuencia</b>	<b>Descripción</b>	<b>Punto de Quiebre</b>
Introducción	5	Juan abandona el colegio.	El personaje Juan toma un primer nuevo rumbo. Al desertar del colegio, consigue trabajos temporales que le dan un primer indicio de ahorrar dinero para su viaje a España.
Desarrollo	10	Juan consuela a su madre, quien se siente muy abatida por las deudas. Mientras tanto, en la televisión se informa sobre el congelamiento del dinero de los depositantes.	Las visitas de Juan al aeropuerto a mirar la salida de los aviones es cada vez más frecuente. En este transcurso, las manifestaciones proliferan.
Desenlace	25	El padre de Juan le ofrece un trabajo a su hijo como guardia de seguridad en una casa “del norte” de Quito. Para este trabajo necesita de una pistola que él mismo se la proporcionará.	A partir de allí, el personaje tiene una nueva actitud. Siente que este trabajo no le permitirá reunir el dinero necesario para migrar y finalmente lo conducirá a robar.

**5.3.4. Mundo de los personajes:** aquí se encuentran las características físicas, psicológicas y sociales. Se finaliza con la construcción dramática del personaje (motivación, intención y objetivo en la historia) además de sus rasgos característicos, comportamiento, y evolución en la historia.

Es de utilidad para este análisis el modelo actancial de Greimas. A través de este modelo se identifica el giro en la narratividad, pero sobre todo la organización de los actantes. Greimas se interesa por el actante y su accionar, es decir, quien enuncia y en el hacer de este actante. Greimas hace una diferenciación entre actor y actante, el primero, corresponde al personaje oficial y su identidad (nombre, situación social y familiar); mientras que, el actante se refiere a los actores que se les reconoce por su funcionalidad dentro del relato (destinatarios, remitentes, sujetos, objetos).

Categorías de actantes según Greimas:

- a) Sujeto y objeto
- b) Remitente y destinatario
- c) Ayudante y Opositor

En donde:

- a) El sujeto – objeto están vinculados por una relación de deseo (querer).
- b) El remitente – destinatario la relación corresponde al saber , manifestada en la comunicación (la confianza).
- c) El auxiliar – oponente la relación corresponde al poder (participación).

Sujeto y objeto: Juan desea emigrar a España y para cumplir su deseo debe pasar por distintos obstáculos.

Remitente y Destinatario: Juan presenta una relación de confianza con Jaime, es a él a quien comparte su deseo de emigrar. Existe una relación jerárquica entre ambos, por un lado Jaime se presenta como el líder y el planificador que va a llevar a cabo el robo y por otro lado, Juan se presenta con una actitud pacífica y de fácil manipulación.

Ayudante y Opositor: La oposición del cumplimiento del deseo de Juan está dado por unas condiciones económicas desfavorables. A esto se suma un contexto político y social caótico que vive el Ecuador en 1999. Esta crisis se asienta en la familia del personaje que al contar con una condición económica precaria no puede apoyar su viaje a España. Se puede notar además, que el padre de Juan podría presentarse como un ayudante, pues es él quien le ofrece un trabajo a su hijo, sin embargo, no se consideran las reales posibilidades de esta intención (el padre de Juan lleva tres meses trabajando sin sueldo).

### **5.3.5 Roles de los personajes:**

Juan.- Joven de personalidad introvertida con dos objetivos claves: a) viajar a España. b) conquistar a María. Su entorno familiar es conflictivo, y sus condiciones económicas precarias. Sus amigos cuentan con una situación económica similar, comparten gustos espacios, estilos de vida, y su pasión por la música (rock).

Padre.- Representa la autoridad en la familia, su oficio de policía da una pauta para la lectura de su personalidad: hombre autoritario, de perfil violento.

Madre.- Mujer de origen humilde, desempleada. Es un personaje bastante desesperanzador, en ella se evidencia la desgracia de muchas familias en el Ecuador debido al congelamiento del dinero de los depositantes durante el gobierno de Mahuad. Es una mujer que también sufre maltrato (es especial verbal) por parte de su esposo.

Jaime.- Personaje que acompaña a Juan, está presente en su vida y le motiva a Juan a cometer actos delictivos. Cree que la manera de salir de la pobreza es el robo o como él lo denomina “recuperación” a través del atraco a los “ricos del norte”. Este es un personaje que a través de su ironía representa una crítica a la sociedad inequitativa y a la vez deja entrever la carga simbólica que ofrece al caracterizar al norte (rico) y sur (pobre) de la ciudad.

Amiga de Juan.- Es una mujer humilde de buen corazón que recurre a la prostitución para la sobrevivencia; por momentos se presenta como una mujer ingenua.

**5.3.6 Análisis de las leyes narrativas.-** Estas leyes de la narrativa permiten identificar un modo y dar un ordenamiento en la ejecución de la narración.

Ley de construcción o estructura dramática: esta ley está condicionada por la forma, los hechos del relato y las peculiaridades de la mente del espectador. En esta ley se identifican dos aspectos: 1. El conflicto. 2. La intriga.

a. Conflicto.- En *fuera de juego* el conflicto se origina en todos los impedimentos que Juan tiene frente al sueño de emigrar a España.

b. La intriga.- se vincula la realidad con la ficción y en *Fuera de Juego* la historia se desarrolla en medio de la convulsión política y económica que sufre el país. El cambio de gobierno y las estrictas medidas económicas (congelamiento del ahorro de los depositantes) representan la realidad por la que atraviesa la sociedad ecuatoriana en el gobierno de Mahuad.

Ley de la progresión continua: se relaciona con el movimiento hacia delante, es decir, el modo en cómo se estructuran las escenas dando como resultado un ritmo adecuado. Cómo progresa el planteamiento, el cuerpo de las acciones, el clímax, y el desenlace.

La historia en *Fuera de Juego* presenta una estructura aristotélica, es decir, se propone un punto de arranque, pasa por el planteamiento donde ubica al espectador el tipo de film o género cinematográfico; continúa por un punto de giro hasta llegar a la problematización (no es suficiente la voluntad de Juan para cumplir su deseo), hasta llegar al clímax o punto máximo de tensión hasta terminar en el desenlace. -

Ley de la unidad: Tiene relación con la cantidad y calidad de información que posee el discurso cinematográfico. También se relaciona con el equilibrio, la armonía y unificación de los elementos narrativos.

Ley de la repetición: Esta ley profundiza en la premisa del film. Esta repetición puede estar enfocada en la información, las acciones, los hechos, o imágenes con el fin de dar eficacia al relato, dar un sentimiento de unidad y dar el sentido del cambio.

La ley de repetición se cumple a través de dos manifestaciones: A) las visitas de Juan al aeropuerto para mirar el despegue de los aviones. B) en la casa de Juan a través del personaje de su hermano, se muestra la evolución de las manifestaciones contra el Gobierno en repetidas ocasiones.

Ley del punto de vista: Es la relación existente entre el narrador del film y el universo filmico representado en la obra. El cine toma los elementos narrativos y los causantes, es decir, los personajes y acciones y estos a su vez están condicionados por otros que influyen directa o indirectamente: tiempo, espacio, y objetos.

Relación del personaje principal (Juan) con el contexto social: Juan participa en una de las manifestaciones impulsado por el abuso que cometen los policías con sus amigos. La convulsión que sufre el país, también recae directamente sobre Juan, pues su madre forma parte de una ciudadanía afectada por el congelamiento de las cuentas bancarias.

Tipos de acontecimientos: tienen relación si el personaje se encuentra en un proceso de mejoramiento o degradación.

*Fuera de Juego* es un film basado en un escenario caótico, de crisis y conflictos familiares que conducen a un deseo desvanecido.

**5.3.7. Motivos presentes en el film:** se puede mirar la ley de las repeticiones recordando que los motivos son el soporte para tematizar el discurso.

Anteriormente se mencionó en la ley de repeticiones que durante la evolución del film, se muestra al personaje principal recurriendo en las mismas acciones, la primera de ellas, se relaciona con el deseo de emigrar. La segunda repetición, se presenta como un discurso frontal sobre la situación del país en los años de 1999. El contexto socio-político es el discurso que sostiene a la historia, es el resultado de crisis gubernamentales a lo largo de la década de los 90 y que se expresa desesperadamente en el deseo de los Ecuatorianos de migrar.

### **5.3.8. Estudio del conflicto:**

El conflicto se desarrolla a partir de unas circunstancias desfavorables para cumplir un deseo. Y en este caso, se lo podría catalogar como un enfrentamiento entre el ser humano versus la sociedad. El contexto en que se desarrolla, es crítico: la crisis socio-política por la que atraviesa el Ecuador en el gobierno de Mahuad. Y este terreno, es aún más complejo realizar este deseo que está representado en la figura de Juan. Todas estas dificultades componen la acción dramática de la historia. Los impedimentos para alcanzar el objetivo se presentarán durante el desarrollo de la problemática, es decir: un escaso o nulo interés por parte de los padres de Juan sobre sus problemas y deseos, una orientación poco legal para conseguir el objetivo, una carencia de recursos económicos, y finalmente un impulso desesperado que le conduce a Juan al robo. Todo ello, dispone un deseo irresuelto del protagonista que conduce al desaliento.

**5.3.9. La premisa:** involucra el personaje principal y el conflicto. Aquí se encuentra el punto de vista del autor y del proceso comunicativo. Hace referencia también al sentimiento que deja el film.

Para este caso, interesa conocer el sujeto de la narración. En *Fuera de Juego* se da un nuevo uso al material de archivo, a la recuperación de la memoria en un marco de la industria cultural. Y finalmente un interés por vincular este film con un destino colectivo siendo también la ciudad, la protagonista.

**5.3.10. Interpretación de los resultados:** se refiere a los aspectos culturales representados en la imagen.

Se ha visto con anterioridad algunas de las características del cine de la marginalidad, entre ellas está el retrato en primera persona de personajes anónimos de las urbes que son ignorados por los medios de comunicación masiva y que, este particular lenguaje recoge a través de una historia. Se puede hablar también de las prácticas simbólicas de las acciones del personaje principal y la construcción/deconstrucción de una identidad. Para el caso, se trata de un joven envuelto en una situación de crisis y a quien le suceden circunstancias que

imposibilitan el cumplimiento de su sueño. Esta premisa da pauta para entender el tema del film bajo el contexto mencionado: la imposibilidad de futuro en un contexto dramático en primera instancia familiar (vínculos familiares disgregados) pero también social. Una crisis económica generalizada por un gobierno corrupto y el desmantelamiento de los sueños. Esta imposibilidad de futuro planteada por León como un rasgo del cine de la marginalidad deja la siguiente lectura: ante la imposibilidad de futuro y la imposibilidad de adaptación todo se empieza a hacer al margen. En *Fuera de Juego* Juan termina por robar, su mejor amiga se prostituye y su amigo Jaime está inmerso en el mundo de las drogas.

Dentro de las categorías planteadas alrededor del cine de la marginalidad, se presenta el escenario de crisis del personaje individual:

El personaje principal (Juan) se desenvuelve en un escenario de crisis: a) crisis familiar. b) crisis social. Es la introducción del retrato del personaje en un espacio que se presenta conflictivo desde su inicio al verse rodeado por la precariedad económica y el conflicto familiar. El hilo conductor presenta un origen: la búsqueda del deseo, que se asienta en la esperanza del personaje principal de escapar de esta convulsión en la que se ve envuelto. Sin embargo, este caminar no presenta una ruta determinada, es un caminar del que no se conoce su fin último, y es justamente lo que determinará el sentido del film. El personaje principal está inmerso en la crisis económica generalizada que atraviesa el Ecuador en los años 1999 y a pesar de la carga discursiva que ello representa en el transcurrir de la historia también deja entrever la situación real (recordemos que existen imágenes documentales) por la que atraviesan miles de familias sumidas en la pobreza y cuyo anhelo de mejora se asienta en la migración. En el devenir, se observan las dificultades e infortunios del personaje, su deseo va siendo frustrado principalmente por la falta de dinero. La sensación que deja este transcurrir es que acerca al receptor a una idea de finalidad y desesperanza. Ante todo obstáculo se complica aún más su deseo y es cuando el personaje ensimismado en una idea de poder realizar dicho sueño, recurre a la violencia (robo) y entra en tensión con la conciencia social y moral, con la sociedad y consigo mismo.

El constante movimiento es otra de las características de los personajes del cine de la Marginalidad, es decir, el personaje se desenvuelve en una constante fuga y no le permite tampoco crear un estado de pertenencia que asiente sus deseos de manera determinante. Su identidad no se construye alrededor de la idea de trabajo o estudio sino que se desplaza y dispersa – en un principio a Juan no le interesa mucho lo que está sucediendo en el país, pero a medida que la crisis aumenta él decide formar parte de una manifestación -. Este es solo un ejemplo del desenvolvimiento del personaje y de su accionar que no podrá considerarse nunca como estable, sino, que se contraría en medio del desarrollo de la historia. Otra de las razones que se aluden a un quiebre en la identidad es la orfandad a decir de la psicología social, y a pesar que Juan tiene a sus padres, ambos se presentan como figuras ausentes ensimismados cada uno en su problemática. En estos dos términos, orfandad simbólica y fuga se dibuja el personaje que va siendo postergado desde su aparición.

En *Fuera de Juego*, la ciudad aparece como un protagonista más y es que sus personajes también le brindan la posibilidad de dar a la ciudad una carga simbólica al hacer la diferenciación entre un norte rico y desarrollado y un sur pobre y precario. Se deja entrever cómo recaen las estigmatizaciones de la pobreza sobre el territorio y cómo hace más difícil la comprensión en la realidad de la pobreza.

En resumen, se puede concluir tres aspectos a considerar al momento de mirar el retrato de un personaje del cine de la marginalidad:

- ✓ El chico de la calle vive una realidad distinta, pues su condición de sujeto marginado lo vuelve incorpóreo ante los demás. Tiene que sujetarse al modos vivendi de la urbe y estar alerta frente al peligro.

De lo anterior se desprende que para comprender esta situación, hace falta acercarse a su subjetividad y para ello es necesario considerar variables que serán útiles para interpretar la situación de los seres excluidos:

- ✓ Tiempo: el chico de la calle tiene un no- tiempo, un siempre estar afuera. No puede cumplir con una tarea específica, existen altos niveles de precariedad

escolar e informalidad laboral. Esta desocupación interrumpe también un posible proyecto de futuro.

- ✓ El espacio: la urbe, la violencia, la intransigencia, la fragilidad, la movilidad.
- ✓ Identidad: la idea del no futuro no le permite crear unas bases sobre las cuales formar una historia, no tiene una seguridad que le permita establecer un yo continuo. Según Moffatt<sup>187</sup> la familia y el trabajo son espacios que permiten la reafirmación de la identidad, y el chico de la calle carece de ambos (desintegración familiar y trabajo informal) por consiguiente existe una desmoralización del yo, además de una pérdida de su condición humana al encontrarse muchas veces en situaciones de explotación.

En el análisis de la película *Fuera de Juego* se deja notar una mirada que es coincidente entre los entrevistados referida al manejo de problemáticas sociales y dramas humanos que se muestran sin contemplaciones y que difieren del despliegue de recursos de producción presentados en películas comerciales. El manejo del recurso documental tiene que ver también con la tarea del director de mantener latente la memoria colectiva y las intenciones de dotar de realismo al film, esto es, una producción que está ligada al entorno real con personajes naturales insertados en un contexto que abarca su propia experiencia. Del trabajo con actores naturales según la productora de la película *Fuera de Juego* “permitió al director sacar lo más posible de su actor, dirigir sus experiencias y emociones hacia el personaje”; además menciona Arregui “lo más interesante y complicado es lograr la espontaneidad, pues no se trata de un trabajo que utilice un método como sucede con los actores profesionales”.

El Cine de la Marginalidad ha sido nombrado de forma recurrente como un relato violento, esto, por la puesta en escena de realidades complejas y duras que viven los personajes; sin embargo a pesar de ello, la violencia no es la razón de ser del film como se cree usualmente, sino unos personajes que por sus condiciones precarias atraviesan situaciones violentas de todo tipo. Lo interesante es que estos personajes

---

<sup>187</sup> MOFFATT, Alfredo. Terapia de Crisis: la emergencia psicológica. Disponible en la web: [www.moffatt.com.ar](http://www.moffatt.com.ar).

están ubicando un universo y unas expresiones, palabras, formas de decir y hacer que le son propias. “Fuera de Juego solo intenta contar la historia de un joven de dieciséis años y su entorno”, ejemplifica Arregui. Además, la violencia tiene un sentido que nace de los elementos de la realidad, es un relato ordenado con detalle que no debe caer en una mirada superficial de la pobreza.

La caracterización de este cine en particular tiene que ver no solo con la narración de la historia, sino con la puesta en escena de las actitudes que retratan el testimonio de la exclusión sin que ello signifique dar una mirada 'piadosa' del personaje. La intención de este cine es justamente mostrar un pensamiento, una acción, y un orden del tiempo diferente, de allí su carácter de ruptura.

## **VI. CONCLUSIONES**

A partir del recorrido de la investigación, el análisis y de las entrevistas a sujetos informados acerca de la historia del Cine Latinoamericano y en particular del Cine de la Marginalidad se puede deducir lo siguiente:

### **6.1 Comunicación y Cultura**

Del recorrido de esta investigación, podemos señalar a la cultura como un motor de sociabilidad donde intervienen muchas mediaciones. Estas mediaciones están atravesadas por temporalidades y territorialidades de los grupos sociales que, junto a la producción de unas prácticas se van a poner en juego en el escenario de lo social.

A partir de un panorama más amplio de discusión filosófica y antropológica, en la actualidad se habla de cultura entendiendo no solo sus características sino también su esencia, así distinguimos el universo simbólico ligado a la comunicación humana mediante símbolos y a la significación de estos en la vida social. En conjunto, el universo discursivo ligado al poder del conocimiento y con este, el conflicto de relaciones de poder donde reinan las imposiciones y las apropiaciones externas que vienen a opacar los códigos locales, dejan a la cultura desprovista de sus rasgos esenciales y propios del entorno del que se nutre.

De allí, se desprende la llamada **cultura de masas** que, si bien permitió un acercamiento de las clases sociales más pobres al espectro cultural también limitó el reconocimiento de grupos sociales en la construcción de imaginarios colectivos. En esta construcción, los medios de comunicación masiva instrumentalizaron prácticas y discursos y más aún frenaron la pluralidad de discursos.

La relación sociedad-medios de comunicación social también ha ido construyendo percepciones de realidad, pero el escenario informacional avisa nuevas prácticas en la forma de concebir la cultura. Hoy, podemos caracterizar una nueva sociedad del conocimiento donde las prácticas culturales van modificándose y los aportes del denominado receptor pasivo convergen hacia una era de producción- consumo cultural.

## **6.2 Cine y Comunicación**

La invasión icónica de nuestra época percibida como predominantemente realista es la que ha provocado el equívoco que sostiene que las imágenes comunican de forma directa pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y cómo funcionan los discursos visuales. Las imágenes tienen múltiples significaciones y en su interpretación intervienen varios factores: emocionales, psicológicos, experiencias personales; además la imagen es un mecanismo de transmisión de información y un vehículo del pensamiento y la cultura.

El cine tiene la capacidad de permear la cultura y sobre todo de dinamizarla, de crear nuevos imaginarios, y de servir de espejo de la sociedad y de sus relaciones. Nos permite mirar la relación del sujeto con su entorno y apela a la imaginación a través de la creación. El cine moviliza a la cultura y las políticas culturales en los países además de democratizar los espacios de expresión cultural, deben velar por la oferta de bienes y servicios culturales locales que promuevan la cultura nacional.

## **6.3 Cine de la Marginalidad**

A partir del análisis y de las entrevistas a sujetos informados acerca de la historia del Cine Latinoamericano y en particular del Cine de la Marginalidad se puede deducir que, a partir de los años noventa, el Cine Latinoamericano se volcó a la experimentación de una nueva estética que trata específicamente los problemas estructurales de carácter social y económico. En este contexto se van a desarrollar los relatos cinematográficos de sujetos que se encuentran al margen de la ley, de la moral, de las normas sociales, en escenarios y espacios vinculantes: el barrio, la cantina, la calle, las tribus urbanas, etc. En este sentido los personajes encarnan aquello que los define desde las fronteras, esto, es pobreza, exclusión y violencia.

A diferencia de lo que algunas corrientes mencionan, el Cine de la Marginalidad no utiliza la violencia como base para la argumentación; por el contrario, la violencia adquiere un carácter simbólico que nace de la realidad desde la cual los personajes cuentan sus historias. Es necesario decir, que en muchas ocasiones las películas utilizan actores naturales que le dan al personaje una carga dramática importante y

que se constituyen en la encarnación de lo real. Este tipo de cine trata la marginalidad desde el interior, al contrario de lo que hacen los medios de comunicación al distorsionar el discurso de la pobreza, asignando a los seres excluidos un retrato de degeneración.

Otra particularidad del cine también denominado realismo sucio, es la forma de aproximación al otro, es decir, existe un relato que es completamente comprensible y accesible al que se encuentra al otro lado de la pantalla. La utilización de un lenguaje local que brinda identidad al relato y que le otorga una fuerza que puede resultar destructora, pero también creadora.

El Cine de la Marginalidad, se constituye en un cine que sale un poco de la fórmula que caracteriza tanto al cine comercial: lujo, sexo, aventura. Estos elementos están presentes, pero la forma de abordarlos es desde el conflicto; esto es, el lujo desde el encuentro de las clases sociales, el sexo desde una mirada de cómo el cuerpo se vuelve vulnerable ante la mirada de los otros y la aventura, que para el caso, sería mejor mencionar el conjunto de circunstancias alrededor de los personajes, y en particular las condiciones de una vida de exclusión. El Cine de la Marginalidad presenta en sus historias la idea del no futuro y puede resultar fatalista, sin embargo, está provocando la visibilización de varios aspectos: un quiebre en los valores de la sociedad, una desconfianza en las instituciones públicas, un conflicto complejo entre las clases sociales; es decir unas historias que nacen en épocas de crisis. En *Fuera de Juego*, por ejemplo, resulta una historia cuyo elemento de base se funda en una crisis socio-económica de un país sumido en la corrupción y la desesperanza. Es el retrato sin maquillaje de una sociedad que atraviesa por un quiebre en sus estructuras y en sus valores.

El Cine de la Marginalidad más allá de un posible valor estético e industrial, posee un valor intrínseco de productor de historias olvidadas. Es un juego que va a develar lo real y lo aparente, que re-descubre las nuevas formas de excluir desde la política, la étnica o desde la preferencia sexual. Historias contadas con personajes que son excluidos pero que en este cine encuentran protagonismo, de allí se desprende también su carácter político, al develar el lado oscuro de una sociedad que se

presenta como incluyente y paternalista. A través de la documentación de historias y relatos descubre los límites desde los cuales la sociedad está estructurada posibilitando la necesidad de reflexionar justamente sobre este espacio de quiebre desde las cuales se funda lo social.

#### **6.4 Metodología de análisis**

A partir de la investigación de los códigos narrativos se pudo concluir cómo el análisis del relato puede dar pautas para detallar las variaciones, combinaciones o transformaciones que sufren los personajes de una historia y por lo tanto, medir el nivel de comunicación del relato cinematográfico. Esta metodología permite tener una ruta para partir de un análisis en el nivel narrativo de la cinematografía, sin embargo, una lectura técnica estética complementaria sería de utilidad para una comprensión integral.

Esta metodología sirve por lo tanto, para detallar personajes, acciones y acontecimientos, todo aquello que forma parte de los elementos constitutivos de la historia; la utilidad de esta metodología se encuentra en mirar de manera particular y progresiva las relaciones que se establecen por ejemplo entre los personajes de una historia y fijar el centro de atención en las acciones consecutivas que forman el relato. Gracias al análisis narrativo es posible empezar a medir el nivel de comunicación de una historia y dar detalle de ella.

De lo anterior se desprende que, podremos dar una lectura sobre el conflicto de la historia, sobre el progreso del planteamiento y de la organización de los elementos narrativos.

Considérese también que esta metodología es de fácil comprensión y puede hacerse uso de ella para un ejercicio práctico dentro de un taller que trabaje el tema del relato cinematográfico.

## **6.5 Aportes y límites de la carrera al estudio**

Dentro de los aportes fundamentales de la carrera al estudio están las técnicas de investigación y recopilación de la información que fueron de utilidad para trabajar esta tesis de carácter investigativo.

La teoría sin praxis resulta incompleta en el estudio de una disciplina que debe interactuar constantemente con el otro. Sería importante que exista un diálogo académico permanente sobre las posibilidades de la acción en comunicación y que las herramientas y soportes que se utilicen estén orientados al servicio de la educación y la creación en constante relación y variación con la cultura.

La carrera de comunicación social se enfrenta en la actualidad al reto de ir en consonancia con la tecnología digital y el trabajo de la imagen, este nuevo contexto debe ser evaluado y estudiado con el fin de ir creando profesionales actualizados y sintonizados en el contexto de la sociedad informacional y digital. Dentro de las materias de estudio, debe existir esta problemática de las nuevas tecnologías y sus soportes abarcando distintos ámbitos, desde la sociología y la cultura, hasta la enseñanza de su funcionamiento y el estudio de sus posibilidades; de esta manera las nuevas tecnologías deben servir a los universitarios para crear material digital y audiovisual con vistas a ser público. Ir comprendiendo estos nuevos modelos de comunicación como el cine digital, la radio digital, y el lenguaje multimedia permitirá a los graduados de comunicación social trabajar estos nuevos formatos y estar en la capacidad de comprender y crear textos en distintos soportes multimedia: audio, video, texto y diseño digital.

El universo audiovisual también implica una lectura de imagen más exhaustiva, analizar los discursos mixtos audiovisuales y verbales, ir comprendiendo las formas de selección y el consumo de la imagen en nuestro entorno son elementos claves para convertir comunicadores que desarrollen buenas prácticas profesionales.

## 6.6 Algunas Proyecciones

En América Latina se viene produciendo material de estudio en aquello referido a las Industrias Culturales, cuánto se produce, cuanto se factura, y la industria como fuente de empleo. Además, el tema de las políticas culturales también ha tomado fuerza en la región. Existe una mayor comprensión de los productos audiovisuales como generadores de contenidos simbólicos y culturales; y la apuesta por generar una cuota local dentro del mercado audiovisual que producen las grandes industrias.

El camino no ha sido fácil pero se ha podido integrar al término cultura en las constituciones de algunos países como el Ecuador, el problema parece radicar en sus múltiples definiciones que no abarcan todo el universo cultural, es por ello que la discusión y el debate continúan dando nuevas precisiones. En este haber, las políticas culturales deberían estar orientadas a crear pluralidad en la producción audiovisual y hacer de las políticas una garantía para la promoción y exhibición del cine local y la producción nacional.

En referencia al Cine Latinoamericano hay una gran producción que ya incluso ha permeado las grandes industrias como Hollywood, películas que ponen en escena los problemas fundamentales de carácter socio-económico pero que también despliegan recursos gracias a la filiación en las co-producciones. Sin embargo, cabe destacar que el trabajo de países como Argentina, México, Brasil, Uruguay siguen siendo pioneros en comparación con los países de la región andina. En el caso de Ecuador, las instancias gubernamentales están haciendo presencia para iniciar una reversión e incentivar a los artistas, guionistas, productores y directores para sacar adelante sus producciones. Otra de las necesidades en cuanto al cine nacional tiene que ver con lo analizado en esta investigación, pues además de abrir instancias y escenarios de exhibición de otro tipo de cine, llámese cine independiente o cine de la marginalidad; se hace indispensable visibilizar y ampliar el espectro en cuanto películas se refiere y comenzar a abrir nuevas sensibilizaciones alrededor de los temas que nos son familiares: la pobreza, la corrupción, la injusticia.

## BIBLIOGRAFÍA

ALFARO MORENO, Rosa María. *Una comunicación para otro desarrollo: para el diálogo entre el norte y el sur*. Editorial Abraxas, Perú, 1993.

BARBERO, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*. Editorial Nomos, Bogotá-Colombia, 2003.

BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires-Argentina, 1977.

BRETON, David, *La sociología del cuerpo*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires-Argentina, 2002.

BUTTLER, Judith, *Deshacer el género*. Ediciones Paidós, Barcelona-España, 2006.

CANCLINI, Néstor García, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México, 1990.

CONTRERAS, Adalid, *Imágenes e Imaginarios de la Comunicación-Desarrollo*. Editorial Quipus. Edición CIESPAL, Quito-Ecuador, 2000.

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*. Ediciones Cátedra, Madrid-España, 1991.

ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de la cultura*. Editorial Itaca, México, 2001.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad: la voluntad de saber*. Siglo veintiuno ediciones, Madrid-España, 1977.

GUBERN, Román. *La Mirada Opulenta*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona-España, 1987.

GUBERN, Román, *Historia del Cine. Vol.1*. Editorial Lumen, Barcelona-España, 1974.

GUBERN, Román, *Historia del Cine. Vol 2*. Editorial Lumen, Barcelona-España, 1974.

KING, John, *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Edición Tercer mundo, Colombia, 1994.

LEÓN, Christian, *El cine de la Marginalidad*. Editorial Abya Yala, Quito-Ecuador, 2005.

MATTELARD, Armand, *Historia de las Teorías de la Comunicación*. Ediciones Paidós, Barcelona-España, 1997.

MUÑOZ, Blanca, *Cultura y Comunicación: Introducción a las teorías contemporáneas*. Editorial Barcanova, Barcelona-España, 1989.

### **Referencias Especiales**

ARCE, José Luis, *De la hermenéutica a la acción comunicativa*. Disponible en: [www.E-book-search-engine.com](http://www.E-book-search-engine.com)

BERMUDEZ, Emilia, *Procesos de Globalización e Identidad. Entre espantos, demonios y espejismos*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002. Disponible en: [Http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar)

PAJUELO, Ramón, *El lugar de la utopía aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002. Disponible en: [Http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar)

RIZO, Martha, *El interaccionismo simbólico y la escuela de Palo Alto*. Hacia un nuevo concepto de comunicación. Disponible en la World Wide Web: [www.portalcomunicacion.com](http://www.portalcomunicacion.com)

TOMAS, Austin, *Los tres niveles del mundo de la vida de Jurgen Habermas*. Disponible en: [www.geocities.com/tomaustin\\_cl/soc/Habermas/haber2.htm](http://www.geocities.com/tomaustin_cl/soc/Habermas/haber2.htm)

## ANEXOS

## *Entrevistas*

Entrevistado: Mauricio Velasco

Realizador y Documentalista.

**1. Cuál considera Ud. que ha sido la característica fundamental del cine Latinoamericano en los últimos años?**

La inserción de una mirada distinta, y de temáticas distintas. Sobre todo se nota que el cine latinoamericano puesto en escena problemáticas fundamentales en el ámbito socio económico como la migración, la violencia, la exclusión social. Ha enriquecido el cine mundial, e incluso ha permeado escenarios tan herméticos como Hollywood.

**2. ¿cómo el cine hace dinámica la cultura? ¿crea nuevos imaginarios dentro de la cultura?**

Crear nuevos imaginarios, sí, pero además es un ejercicio para mirarnos hacia adentro. El cine permea la cultura y sobre todo la vuelve más dinámica. Hay una tendencia de ver la cultura como algo estático, o que la cultura de un país está en los museos. En este sentido el cine dinamiza la cultura porque la vuelve en un 'modelo en construcción'. El cine es un laboratorio donde la cultura se ensaya.

**3. Un cine que muestra la violencia callejera, el crimen, el delito de manera casi documental, podría resultar perturbador para un público acostumbrado a mirar cine únicamente desde la ficción y como forma de entretenimiento?**

Es perturbador cuando hace de la violencia y el crimen la comidilla, el tema recurrente de cada día. Digamos que en 'Amores perros', por ejemplo, se presenta una sociedad violenta, sin embargo, ese es el pretexto, la violencia otorga el carácter dramático a la película. Pero en el fondo está una idea de caracterizar la sociedad mexicana del fin de siglo. Hay que desconfiar del cine que utiliza la violencia o el delito como *leit* motive de sus argumentos.

#### **4. El cine de la marginalidad, tiene un carácter político?**

Evidentemente político, y ahí reside una especie de atadura. Cómo liberarse del recipiente de la política y plantear, digamos, temas más individuales o cercanos a la esfera emotiva. Pero, como se sabe, en un sentido todo en la sociedad tiende a ser politizado, pero en otro sentido, todo es (y debería ser) político.

#### **5. Que implicaciones tiene este tipo de cine al mezclar la ficción con lo documental? Y ¿por esta determinación podríamos hablar de un cine de denuncia?**

La mezcla de la ficción con lo documental, me parece ha sido ensayado de manera magistral en 'Diarios de la bicicleta', donde se documenta parte de la vida del Che. Me parece que una justificación de esta mezcla tiene que ver con la importancia que ha adquirido el documental como género cinematográfico, pero también que al hacer cine de ficción el uso del documental puede ayudar en la baja de presupuestos. Respecto al cine de denuncia, quizás hay que pensar que todo producto artístico tiene su independencia y que no debe ser hipotecado a una causa, por más justa que sea. Quizás la denominación de cine de denuncia viene de ciertos sectores de la crítica que lo consideran un producto periodístico o, peor, una suerte de crónica roja cinematográfica.

#### **6. Christian León argumenta que desde la modernidad, la identidad se construye desde lugares y condiciones fijas (trabajo), mientras que la identidad de los personajes del cine de la marginalidad poseen una identidad móvil. ¿qué opinión le sugiere esto?**

Claramente. El 'boom' del cine latinoamericano desde fines de los años 90 coincide con los cambios que atraviesan las sociedades latinoamericanas por el sistema capitalista. La crisis de este sistema se la siente en tres factores: el capital, la mano de obra y el trabajo.

7. **Usted considera que este tipo de cine solo cuenta con un público selecto?**

Me parece que el público del cine latinoamericano se ha ido ampliando porque al mismo tiempo la estrategias de hacer cine en nuestro continente han cambiado también. No hay cine sin un consumo y sin un público. Las industrias cinematográficas han tenido que echar mano de recursos que le den a este cine un carácter universal: la dictadura en Argentina, la violencia y la droga en Colombia; la complejidad del mundo urbano en Brasil.

8. **¿Cuáles serían las proyecciones de un cine de bajo presupuesto?**

Sobre todo volver a la idea de que pesan los contenidos más que la forma. Que se tiene otra opción frente a Avatar u otras películas que privilegian la parafernalia técnica.

9. **Este cine trabaja con personajes que han sido invisibilizados por los medios de comunicación, por lo tanto, ¿considera Ud. que este cine contribuye a la visibilización pero sobre todo a hacer presente unas historias y realidades que están escondidas?**

Los medios de comunicación empiezan a hacer visible a los invisibles. Empiezan a hacer historias de vida de los 'desechables'. La crónica roja hace esto, sí, maniqueamente y de manera superficial, pero la hace. Me parece que el cine latinoamericano sobre todo recrea la cultura latinoamericana y otorga diversidad al mundo entero.

10. **En el cine comercial podemos mirar que los roles masculino y femenino se encuentran bastante diferenciados, mientras que en el cine de la marginalidad, los personajes de las películas sufren las mismas problemáticas que hacen que por ejemplo exista un intercambio de roles ¿qué implicaciones tiene esto?**

Pienso en 'Antes que anochezca', donde Johny Deep hace de transexual. Me parece que el intercambio de roles, la presencia de las minorías sexuales y otros no es un atributo del cine latinoamericano, sino que es una transformación en la sociedad que

obliga a que el arte tome en cuenta estos nuevos escenarios. Pero me parece interesante la pregunta, porque no hay la caracterización tan marcada de hombre/mujer como ocurre en el cine de Hollywood, donde estos roles están superestereotipados.

**11. Que opinión le merece la película Fuera de Juego. ¿considera Ud. que está dentro de la denominación del cine de la marginalidad?**

Sí, es un cine de la marginalidad. Rescato en este sentido el uso del lenguaje y dialecto quiteños. Sin embargo corre el riesgo de tratar la migración como un tópico, más que una problemática con lazos muy profundos .

**12. Fuera de Juego es una película que recoge un momento particular de nuestra historia (derrocamiento del ex-presidente Mahuad y el congelamiento de las cuentas bancarias de los ecuatorianos), que podría haber sido utilizado también para no olvidar un acontecimiento que causó la migración de miles de ecuatorianos. ¿cree Ud. que somos un pueblo que olvida fácilmente?**

Somos un pueblo muy ligado al pasado y la nostalgia, y sobre todo me parece que la frase de que los ecuatorianos olvidamos con frecuencia es un cliché. El olvido es un mecanismo de defensa, y es también una forma de protección a la psiquis.

Entrevistada: Cristina Rendón

Productora de la película *Fuera de Juego*

**1. ¿cuál ha sido la característica fundamental del cine latinoamericano durante los últimos años?**

Creo que el cine latinoamericano de los últimos años ha sido un cine que muestra su realidad sin maquillarla, a veces de una forma cruda y hasta un tanto pesimista para los que están acostumbrados a ver un cine más comercial. Es un cine realista, con historias que muestran el drama humano y no un despliegue de efectos visuales y recursos de producción.

**2. Se podría catalogar a la película Fuera de Juego como cine de la marginalidad por tratarse de una temática urbano-marginal?**

De acuerdo al concepto del cine de la marginalidad, creo que sí podría catalogarse a “Fuera de juego” dentro de este grupo, porque sus protagonistas pertenecen a un grupo de clase social baja dentro de la sociedad ecuatoriana y muestran su forma de vida, sus creencias y sus conflictos.

**3. Cómo esta película refleja la sociedad ecuatoriana?**

Esta película muestra algunos sectores de la sociedad ecuatoriana vistos por los ojos de un director ecuatoriano, que ha observado su propia sociedad y ha sacado características de cada uno de los sectores representando en la historia para evidenciarlas en su obra. “Fuera de juego” muestra además un momento político, económico y social de la historia de nuestro país y cómo este afectó a toda la sociedad. Si bien parte de las clases marginales y cómo lo viven, muestra también al otro lado de la sociedad, un sector que vive de las apariencias y mantiene muchas características de una sociedad latinoamericana masculina y patriarcal. El director encontró pequeños detalles comunes en los diferentes sectores de nuestra sociedad para evidenciarlos y lograr que esta historia pueda ser un espejo de nuestra idiosincracia.

**4. Qué tipo de público se familiariza con el cine de escasos recursos? ¿quienes son los que acuden a ver este tipo de films? Es un cine que se acerca al público en general o es un cine destinado a exhibirse para un público selecto?**

Creo que el cine en general es aún en nuestra sociedad un poco elitista. La gente de escasos recursos no acude a una sala de cine, máximo verá una película en copias piratas. Además, la generalidad de las personas prefieren el cine comercial al latinoamericano.

**5. Cuáles son las posibilidades de distribución de un cine como este?**

En países como los nuestros, las tareas de distribución son súper complicadas y no pueden competir contra las grandes distribuidoras internacionales que son como unos

monstruos al lado de lo que nuestros productores y distribuidores pueden lograr para promocionar sus obras. Por lo tanto, la distribución de muchas de estas películas, a menos que se asocien de alguna manera a una cadena masiva de distribución, cosa que es bastante rara, es muy limitada.

**6. La mezcla entre la ficción y las imágenes documentales refuerzan la historia. Esta película se relaciona con una realidad histórica y social del Ecuador, ¿los elementos documentales tuvieron la intención de recuperar la memoria? ¿somos un pueblo que olvida fácilmente?**

Yo pienso que sí, que la idea del director con sus películas es recuperar y mantener la memoria, y esa debería ser la tarea del director de cine: poder reflejar su propia realidad. En el caso de Ecuador, es un pueblo que olvida muy fácilmente.

**7. cuál fue la acogida del público frente a Fuera de Juego?**

La verdad no tengo yo datos claros, pero no creo que haya estado mucho tiempo en cartelera. Creo que a nivel nacional no tuvo tanto reconocimiento, pese a ser la primera película ecuatoriana que gana un premio en el Festival de San Sebastián.

**8. ¿por qué el cine latinoamericano de los noventa encontró en el cine de la marginalidad un recurso desde donde desarrollar una nueva estética?**

Me imagino que será por falta de recursos también. El cine de la marginalidad refleja una realidad social que es más fácil de mostrar para los directores que son parte de esta sociedad, y siendo tan apegadas a la vida real, son también historias más fáciles de producir.

**9. Los personajes de Fuera de Juego no fueron actores reales ¿esto qué aporte le brindó a la película en su conjunto?**

Para mi usar actores naturales puede ser una lotería. En el caso de Fuera de juego, funcionó como debería ser. A mi parecer, esto aporta realismo al personaje, que tiene muchas características en sí del actor que lo interpreta y que es un actor natural. Esto permite al director sacar lo más posible de su actor, dirigir sus experiencias y

emociones hacia el personaje y que sea más creíble para la audiencia.

**10. Usted considera las políticas culturales de nuestro país contribuyen a la exhibición y distribución de la cinematografía nacional?**

Creo que es un campo que apenas está comenzando a surgir y a cumplir su papel de contribuir a todos los momentos de la producción audiovisual. Pienso que ya se ven ciertos apoyos por parte de las entidades culturales del Estado que hasta hace pocos años no existían. Sin embargo, en la parte de exhibición todavía hay mucho que normar y hacer respetar una cuota de pantalla de producción nacional que facilite la promoción y exhibición de nuestros productos. De igual manera, la distribución es un campo aún desconocido para nuestra pequeña industria cinematográfica, por lo que creo que para las entidades estatales es aún más complicado crear una estrategia de distribución de nuestros productos audiovisuales a nivel internacional.

Entrevistado: Víctor Arregui:

Director y Guionista de *Fuera de Juego*

**1. ¿cuál ha sido la característica fundamental del cine latinoamericano durante los últimos años?**

Yo no creo en un cine latinoamericano, hay películas de directores: de Cordero, Martel, Lombardi, Llosa, Campanella....

**2. ¿por qué el cine latinoamericano de los noventa encontró en el cine de la marginalidad un recurso desde donde desarrollar una nueva estética?**

Por qué eso todavía es una necesidad diaria, en el primer mundo están preocupados de la individualidad, la soledad, en nuestros países estamos preocupados en que vamos a comer mañana. y si la realidad te da la oportunidad de una nueva estética, mucho mejor.

**3. Qué tipo de público se familiariza con el cine de escasos recursos? ¿quienes son los que acuden a ver este tipo de películas? Es un cine que se acerca al público en general o es un cine destinado a exhibirse para un público selecto?**

Todos trabajamos para grandes públicos pero es muy difícil competir con Hollywood, por más que hagas una tremenda campaña de publicidad no puedes. la lucha del cine nacional con las transnaciones del entretenimiento hay en todos los países, España lucha para poner su cine, al igual Argentina, Brasil, China, es un monopolio. por ejemplo en Ecuador hay diversidad de temas, el Sebastián le dice realismo sucio, por lo que veo a mi cine marginal, el Camilo hace películas históricas, el Mateo juveniles, la Tania de grandes públicos, por eso creo que no hay que encasillarse, no hay una propuesta nacional, hay cine ecuatoriano variadito, por suerte.

**4. ¿cuál es tu apreciación personal sobre Fuera de Juego?¿consideras a Fuera de Juego como parte de la denominación del cine de la marginalidad?**

Solo intenta contar la historia de un joven de 16 años y su entorno, luego de una crisis moral, política, y económica, nunca he pensado en la marginalidad, esas son palabras de los críticos.

**5. Los personajes de Fuera de Juego no fueron actores reales ¿esto qué aporte le brindó a la película en su conjunto? Y ¿cuál fue el método de trabajo con estos actores?**

El mayor aporte es poder navegar entre el lenguaje de ficción y documental.

Yo creo que con los actores naturales tienes muy pocas oportunidades de lograr su espontaneidad, si lo cansas, no entiende, no son actores con método y comienzan a actuar y ahí se te fue de las manos.

**6. Muchos dicen que el cine de la marginalidad es violento y fatalista. ¿que opina Ud. al respecto?**

y Rambo? Duro de matar? Los idiotas?... cuando pienso en una historia no necesariamente es marginal, a más a los marginales no se les ha dado la oportunidad de ser otra cosa.

**7. El cine de los años sesenta fue un cine militante interesado en develar las desigualdades entre ricos y pobres. Consideras que el cine de la marginalidad sigue esta misma corriente ?**

Las necesidades de nuestros pueblos no han cambiado. no entiendo que quieres decir con eso de cine marginal, es palabra de críticos, son nuestros espacios, colegios, identidad, música, calles, rostros, que están en todo lado.

**8. Cuáles serían las proyecciones de un cine de bajo presupuesto?**

No entiendo bien la pregunta, pero lo interesante es crear una pequeña industria, dónde hayan películas de todo tipo, se confunde mucho entre películas de bajo presupuesto con películas independientes, las películas independientes no tienen nada que ver con el presupuesto, es la libertad con que el director trabaja su película, nada más, puede costar 100 dólares o millones....