



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES**

**LA IDEOLOGÍA POSMODERNA EN
EL CINE.
EL *AMOR LÍQUIDO* EN *CLOSER*.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN CON ESPECIALIDAD EN
PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**

**P R E S E N T A:
FRANCIS EUGENIA RECINAS TELLO**

ASESOR:

Prof. GUSTAVO DE LA VEGA SHIOTA



MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN-----	5
CAPÍTULO 1	
1. LA MODERNIDAD LÍQUIDA -----	9
1.1 La emergencia del pensamiento moderno.....	9
1.2 La <i>modernidad líquida</i> de Zygmunt Bauman	14
1.3 Contexto económico/político	19
CAPÍTULO 2	
2. EL AMOR LÍQUIDO DE ZYGMUNT BAUMAN-----	30
2.1 El concepto de amor como una construcción social	30
2.2 El <i>amor líquido</i>	48
2.2.1 Las relaciones amorosas en la modernidad líquida de Zygmunt Bauman.....	48
CAPÍTULO 3	
3. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN DE IDEOLOGÍAS-----	58
3.2 La ideología, una cosmovisión inmersa en las expresiones culturales.....	63
3.3 El arte cinematográfico	66
3.4 El cine como medio de comunicación de la representación de la realidad	76
CAPÍTULO 4	
4. CLOSER COMO REPRESENTACIÓN DEL AMOR LÍQUIDO -----	85
4.1 <i>Closer</i> como representación del concepto <i>amor líquido</i> en la sociedad occidental de principios del siglo XXI.....	85
4.2 Análisis interpretativo del discurso narrativo fílmico en <i>Closer</i>	91
4.3 Análisis interpretativo por variables	116
CONCLUSIONES-----	169
EPÍLOGO-----	174
ANEXOS-----	177
FUENTES DE CONSULTA-----	184

Agradecimientos y dedicatorias

A mi madre: Alejandra Tello, por su amor y apoyo incondicionales en cada etapa de mi vida personal, profesional y académica; mi eterno agradecimiento y amor por estar siempre junto a mi y abrirme la ventana al cielo para volar alto y lejos siguiendo mis sueños, te llevo en el corazón en cada aleteo. A mi padre: Francisco Recinas, quien sembró en mi valores como la disciplina, la responsabilidad y el orgullo de ser Universitaria, me impulsaste a continuar una carrera académica como tu mejor legado y has marcado cada decisión importante de mi vida por lo cual todo mi amor, te llevo siempre en el corazón. A ambos, por darme la vida y continuar a mi lado, gracias a ustedes soy un ser humano integral que ha aprendido a distinguir las prioridades en la vida. A mis hermanas: Esmeralda y Alejandra por su apoyo y consejos, la vida nos ha llevado por diferentes caminos para aprender el significado de la hermandad, las adoro. A mis sobrinos: Alessandro y Andrea porque gracias a ustedes reencontré muchos sentidos de la vida; cada sonrisa y cada lágrima son aprendizaje, cada vez que te caes hay que levantarse para volverlo a intentar; los adoro, son mi mayor inspiración y el mejor ejemplo a seguir para no dejar de sorprenderse en la vida. A Gustavo: de quien no necesité un patronímico para que me apoyara y estuviera a mi lado a lo largo de estos años, muchas gracias por el apoyo día a día. A las familias: Tello Gutiérrez, Recinas Rangel y descendencias por ser parte de mi historia. Al resto de mi familia, que como es grande no puedo mencionar a todos porque no acabaría, pero en especial a la familia Tello Osegura por su confianza y apoyo, Tello Plancarte/Ortiz por su apoyo y compañía en la realización de mi sueño californiano.

A mis amigas y amigos. Dulce: gracias por tantos años de hermandad y complicidad, en especial porque todo el tiempo estuviste al pendiente e interesada, lo dijimos: vas en esta tesis. Maia, Hanna, Anya, Lina, Fer, Lau y Pao: gracias por su amistad, compañía, amor y apoyo, sé que siempre están conmigo y comparto un logro más con ustedes. Raúl R., Tania, Víctor, Giovanni, Fer, Tomás, Marco, Danny, Rolando, Ricky, Miguel, Kenji, Mundo, Mariana, Paty, Toño, Carlos, Luis, Edher, Roberto y todos los que estuvieron interesados en este proyecto y me apoyaron con palabras de aliento, pero sobre todo que también fueron inspiración y con sus experiencias se convirtieron en emisarios y fuentes para el desarrollo de este trabajo.

A Gustavo de la Vega Shiota, mi asesor y mentor durante la licenciatura, mi agradecimiento, respeto y admiración para un gran ser humano, por todas sus enseñanzas tanto en el ámbito académico como personal, por el apoyo y compañía a lo largo de este camino, el logro es mutuo. Así mismo, gracias a él comprendí el verdadero sentido de las ciencias sociales y la investigación de campo, las prácticas escolares fueron cátedras de vida y son experiencias que me llevo para siempre.

A Leticia Suástegui por ser profesora y amiga, por su esfuerzo y entusiasmo en la cátedra, de las mejores profesoras que además está realmente comprometida con los proyectos que emprende, pero sobre todo por el apoyo y comprensión en mi vida académica, en especial como sinodal de este trabajo de titulación.

A Mario Zaragoza sinodal y amigo, el camino nos puso ciertos obstáculos con y por los cuales nos identificamos, así el respeto y admiración perduró y consolidó una buena amistad; agradezco tu apoyo, palabras y

empuje a lo largo del proyecto, sé que también vas en muchas ideas escritas en líneas abajo.

A Felipe López Veneroni, en poco tiempo pude conocer a un gran ser humano, humilde, entusiasta, inteligente y con muchas cualidades, me enseñó que la grandeza está en los pequeños actos que salen del corazón y que la trayectoria, experiencia y conocimiento se demuestra con buenas intenciones y acciones. Me siento orgullosa de decir que seremos colegas en poco tiempo, por gente como usted es que el mundo sigue su curso.

Agradezco a María Luisa López Vallejo, Marcos Márquez, Julio Amador Bech, Fátima Fernández Christlieb, Illeana de la Cruz, Francisco Peredo, Kandie St. Germain y Carole-Ann Tyler por sus enseñanzas y apoyo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y en la Universidad de California respectivamente.

Así mismo, al Colegio de México y su personal de seguridad y servicios, porque entre las paredes de piedra de su biblioteca se desarrolló la mayoría del presente trabajo escrito, así como ciertas consultas bibliográficas.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *alma mater*, porque gracias a las enseñanzas y aprendizaje en sus aulas llevé hasta las últimas consecuencias mi etapa como estudiante en la Máxima Casa de Estudios de Hispanoamérica, porque fui de las seleccionadas que tuvo la oportunidad de estudiar en una de las mejores universidades del mundo, además de que tuve el privilegio de realizar un intercambio académico con la Universidad de California; pero en especial porque el tiempo que estuve en el *campus* de Ciudad Universitaria fue un constante crecimiento y aprendizaje, cátedras de vida académica y personal, crecí como universitaria, como mexicana y como ser humano. Me llevo el azul y oro, “por mi raza hablará el espíritu” y los goyás para siempre.

Finalmente, dedico esta tesis a todos los que voluntaria e involuntariamente influyeron en esta creación, a todos los que han vivido el *amor líquido*, a los que se identifican con ciertos personajes de películas que abordan el tema y sobre todo, a los que no se conforman con las condiciones actuales del mundo y siguen en constante lucha por cambiarlo. Espero pueda ser este texto una puerta al entendimiento humano, cultural, social, emocional y psicológico de nuestras vidas...para mí lo fue.

“Al darte la victoria honramos tus laureles conservando tu historia que es toda tradición... Por su azul y oro luchemos sin cesar, cubriendo así de gloria su nombre inmortal. México, Pumas, Universidad.”

México, D.F., Febrero 2010

“Por más grandes que parezcan las ideas, jamás lo serán tanto como para abarcar , y menos aún contener, la copiosa prodigalidad de la experiencia humana. Lo que sabemos, lo que deseamos saber, lo que nos esforzamos por saber, lo que intentamos saber acerca del amor y el rechazo, del estar solos o acompañados y morir solos o acompañados...¿Acaso es posible racionalizar todo eso, ponerlo en orden, ajustarlo a los estándares de coherencia, cohesión y totalidad establecidos para temas menores? Quizás sea posible, es decir, sólo en la infinitud del tiempo. ¿O acaso no sucede que cuando se dice todo acerca de los temas fundamentales de la vida humana las cosas más importantes siempre quedarán sin ser dichas?”

Zygmunt Bauman

"Aunque no se conozca, existe el número de estrellas y el número de los granos de arena. Pero lo que existe y no se puede contar y se siente aquí adentro, exige una palabra para decirlo. Esta palabra, en este caso, sería inmensidad. Es como una palabra húmeda de misterio. Con ella no se necesita contar ni las estrellas, ni los granos de arena. Hemos cambiado el conocimiento por la emoción: que es también una manera de penetrar en la verdad de las cosas."

Ermilo Abreu Gómez

“El cine es universal: proporciona casas al Mundo, casas donde se traman historias como en las casas de verdad, historias de nacimientos, de partidas, de retornos y de desapariciones.”

Marie Anne Guerin

“El cine nos permite enrollar el mundo real en un carrete para poder desenvolverlo luego como si fuese una alfombra mágica de fantasía.”

Marshall McLuhan

“El cine es una máquina que simula el inconsciente, pues así como el sueño se abre sobre la otra escena y el inconsciente no deja nunca de exigir al sujeto (a través de la praxis artística) la producción de representaciones de esa escena, el cine puede ser visto como un aparato que muestra, en su propia existencia, una representación en la que el sujeto ignora que se representa a sí mismo la propia escena del inconsciente sobre el que él mismo se constituye.”

Jean-Louis Baudry

“La fotografía es verdad. Y el cine es verdad 24 veces por segundo”.

Jean Luc Godard

Introducción

El presente trabajo es resultado de la investigación para obtener el título de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación con especialidad en Producción Audiovisual.

Dicha investigación presenta la constante relación entre la realidad social, la ideología predominante y el cine. En este caso, el *amor líquido* representado en la obra cinematográfica.

Por un lado, la concepción de *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, en la que se desarrolla el *amor líquido* como motor de los vínculos humanos actuales, determinados por el consumismo, el individualismo, la falta de compromiso y la instantaneidad como características predominantes en las relaciones amorosas.

Por otro lado, la influencia mayormente económica, pero también social y cultural en la creación y conservación de dicha ideología, la cual se ha vuelto dominante en cuanto a las prácticas y pensamientos de la sociedad occidental.

El cine de ficción, entendido bajo la perspectiva de medio de comunicación de masas, selecciona de la realidad los temas y argumentos a ser representados y reproducidos por este arte/industria para transformarlos en un discurso narrativo fílmico que produce y reproduce “significantes colectivos” con base en la ideología predominante, dándoles un sentido y comunicándolos a través de la producción audiovisual.

La película *Closer*, como representación del *amor líquido*, es una película que representa el estado actual las relaciones amorosas en las que los hombres y mujeres occidentales están involucrados.

El interés en este tema radica en la relevancia del cine como medio de comunicación de masas para ser analizado por los comunicólogos, con el fin de encontrar las referencias contextuales e inherentes al medio que facilitan la producción de mensajes significativos. El contenido de todos los mensajes mediáticos, en específico del cine, encuentran su semilla en la ideología de la sociedad que lo produce y reproduce, por lo cual lo convierte en un intermediario cultural a ser estudiado.

El entendimiento y comprensión de una realidad característica de la actual sociedad occidental representada en un filme, de lo que hombres y mujeres entienden por amor y ¿Por qué el amor? Porque la idea del amor como un sentimiento sublime que mueve a los seres humanos es en la actualidad un concepto contradictorio, las personas buscan el amor sin realmente querer encontrarlo debido a la ideología predominante; determinada por el contexto económico, social y cultural.

A fin de cuentas, si los sentimientos humanos son actualmente deshumanizados ¿Cuál es el objetivo de la existencia humana? Sólo los mismos seres humanos pueden recuperarlos y ésto se logra distanciándose de la realidad para entenderla. Comprender las causas que llevaron a esos efectos es una posible solución.

La investigación aborda un tema común: el amor y su representación en el cine, un medio de comunicación que difunde mundialmente la ideología referente a lo amoroso.

El método y la técnica empleados fueron el análisis de caso y la investigación documental, es decir, el análisis de la película *Closer* a partir de la concepción del *amor líquido* de Zygmunt Bauman.

Durante el análisis de caso, uno de los obstáculos fue encontrar el método adecuado para el análisis e interpretación del filme con base en la categoría conceptual del *amor líquido*, ya que la mayoría de métodos apelaban a un análisis meramente semiótico o narrativo (en tanto forma), sin considerar la importancia del contexto económico, cultural y social. Con lo cual el campo de estudio del fenómeno de la comunicación cinematográfica, en tanto investigación social, sigue en evolución y queda un gran camino por recorrer.

Por esta causa el análisis de *Closer* está basado en la interpretación del discurso narrativo fílmico, es decir, la película entendida como un cuerpo discursivo con imágenes y sonidos que le dan sentido; con el fin de encontrar la representación del *amor líquido* en la película. No se apela al análisis del discurso y tampoco al narratológico, el tipo de estudio empleado fue una fusión entre ambos para después ser aplicados al análisis de los “componentes fílmicos” entre los cuales se encuentra la propuesta de Christian Metz.

La investigación tuvo como objetivos la descripción, el análisis, la explicación y la interpretación de la constante relación entre el cine y la

realidad, es decir, del cine como medio de comunicación de la ideología predominante. Cabe aclarar que no se apela al cine manipulador que busca control social, ni al cine de denuncia que busca el cambio. Este es el cine de ficción que extrae de la realidad un tema de interés común, como es el amor, y representa el estado actual de dicho concepto, lo que las personas conciben y piensan acerca de éste.

Durante la investigación la descripción del contexto económico-social en el que se desarrolla la propuesta de *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman fue contrastada con la realidad a través de la representación del *amor líquido* en el cine, para después realizar un análisis e interpretación de la película *Closer* conforme a dicho marco teórico-histórico.

El marco teórico-conceptual está basado en su mayoría por la *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, ya que bajo esta perspectiva es posible el desarrollo y entendimiento del *amor líquido*. Como base para el análisis de caso e interpretación del discurso narrativo fílmico se incluyeron teorías del realismo y análisis cinematográfico.

De esta manera, la investigación cuenta con cuatro capítulos que conforman el resultado del proyecto de investigación.

En el primer capítulo se aborda la *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, sus antecedentes y el contexto económico-social del modo de producción capitalista en su fase neoliberal, el cual es determinante para el entendimiento de los postulados de Bauman.

En el capítulo dos se presenta el concepto de amor como una construcción social, el recorrido histórico, desde el pensamiento griego hasta la actualidad, como ejemplos de la transformación de dicho concepto. En la misma línea, el concepto de amor para Erich Fromm y las premisas del *amor líquido* de Zygmunt Bauman.

En el capítulo tercero se aborda el cine como medio de comunicación de la ideología predominante a través de la representación de la realidad. Los conceptos de ideología hegemónica, del arte cinematográfico, del cine como representación y del cine como medio de comunicación de masas.

Finalmente, todo este cuerpo teórico como base para la descripción, el análisis e interpretación en el capítulo cuatro de la película *Closer* como el objeto de estudio que representa y reproduce el *amor líquido*. Dicho filme fue

seleccionado entre el universo de estudio, debido a su forma y contenido, por abordar como tema y argumento al *amor líquido* de manera más fiel y concisa. Así mismo por ser una producción con distribución masiva que divulga la ideología predominante respecto de las relaciones amorosas en la sociedad capitalista contemporánea, aunado a su perfil artístico que permite el distanciamiento de la realidad. Por último, se llegó a los resultados a través de dos tipos de análisis del filme: el discurso narrativo fílmico y por medio de las variables, indicadores e ítems.

Capítulo 1

1. La modernidad líquida

1.1 La emergencia del pensamiento moderno

Con el Renacimiento vino la emergencia de la modernidad, esto se dio gracias a un proceso histórico que comprende complejos cambios tanto económicos, sociales y políticos. La ideología estuvo marcada por la transformación de la representación del mundo, el cambio en la naturaleza del conocimiento científico y la modificación de la relación con el tiempo y la acción. Estas múltiples revoluciones fueron determinadas por varios aspectos que comenzaron a finales de la Edad Media.

Se definió así, por referencia a la Antigüedad ya que la modernidad se contrapone al orden tradicional e implica la progresiva racionalización y diferenciación económica y administrativa del mundo social, para Max Weber y George Simmel: procesos que dieron origen al moderno estado capitalista e industrial.¹

Desde el punto de vista filosófico, algunas características de la modernidad son²:

- el universalismo racionalista
- la fe en la ciencia y la técnica
- la dominación-explotación de la naturaleza por y para la humanidad
- la fe en que la humanidad se haga cargo de sí misma; humanismo progresista
- el utopismo

¹ Mike Featherston, *Cultura de consumo y posmodernismo*, Argentina, Amorrortu Editores, 1991, p. 24.

² Gilbert Hottois, *Historia de la filosofía del renacimiento a la posmodernidad*, Madrid, Editorial Cátedra, 1997, p. 476.

La llamada “modernización” se realizó por medio de cambios estructurales y de valores sociales tradicionales que el desarrollo económico favoreció. Así mismo, la modernización se basó en las modificaciones socio-económicas que se desarrollaron; como la industrialización, el incremento en la ciencia y la tecnología, el Estado-Nación moderno, el mercado internacional, el capitalismo mundial, la urbanización, entre otros.

Una de las corrientes de pensamiento predominantes durante la modernidad fue el utilitarismo económico de Adam Smith, el cual se desarrolló en Francia e Inglaterra a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Con el tiempo, se esparció en todos los ámbitos de la vida humana, debido a que era una política económica. El utilitarismo tiene como base cuestiones de bienestar y justicia social, pero al ser un pensamiento económico “contribuye a colocar en primer plano las nociones de necesidades (naturales y artificiales), utilidad (valor de uso y valor de cambio) interés (individual y colectivo), libertad (libre cambio interior e internacional).”³

Para Jeremy Bentham, la utilidad está controlada por el dolor y el placer y su principio de utilidad tiene como fin último disminuir el dolor y aumentar el placer. Se desarrolla como criterio de la vida moral, ya que evalúa cada intención/acción en función de las consecuencias que lleven al sufrimiento o al placer.

Por su lado, John Stuart Mill añadió que en cierta medida el dolor y el placer están conectados. Algunas de las veces el goce de placeres implica sufrimientos y no por eso se deben preferir satisfacciones menores que no exijan esfuerzo.

En tiempos posteriores, como en el neoliberalismo, estos postulados fueron mal adaptados como propulsores del individualismo, el economicismo (producción y consumo de bienes materiales), el oportunismo, entre otros, pero en sus inicios, el utilitarismo planteaba el interés concreto (individual) con miras al bien común.

1.1.1 El cambio a la posmodernidad

³ Gilbert Hottois, *Op. Cit.* p. 217.

La posmodernidad, como su nombre lo indica, plantea una concepción de cambio respecto a la modernidad, el prefijo *post* se refiere al después, es decir implica una transformación, una transición. Con todo, el significado sigue siendo vago y ambiguo a pesar de los esfuerzos de varios intelectuales y teóricos por acercarse a una definición más o menos clara y uniforme. A pesar de no existir un consenso en términos y conceptos, existe el factor común de la influencia que los cambios económicos han producido en esta concepción de la realidad.

Entre los muchos autores que han hablado sobre la posmodernidad se encuentran: François Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Michel Serres, Gianni Vattimo, por mencionar algunos.

Esta nueva filosofía surge en las artes, es decir con el posmodernismo. De acuerdo con Gilbert Hottois, quien retomó a Wolfgang Köhler, el término fue empleado por primera vez por Federico de Onís en la década de 1930 como una reacción menor al modernismo⁴ pero se popularizó en Nueva York entre la década de los sesentas y los setentas, por artistas, escritores y críticos jóvenes que rechazaban: la valorización de lo funcional y la institucionalización en el museo y la academia. Es decir, apoyaban la eliminación de la diferencia entre el arte y la vida cotidiana, la superficialidad de la cultura sin profundidad, la igualdad entre la cultura elevada y la cultura de masas, la mezcla de códigos y la repetición y reproducción entendido como arte.

Durante su desarrollo, la posmodernidad pasó de ser una filosofía artística a una ideología que abarcó todos los ámbitos sociales y culturales. Al oponerse a la modernidad, la posmodernidad ha sido blanco de críticas, entre las cuales Gilbert Hottois resalta las siguientes:

- *La ausencia de identidad bien definida y de consistencia*, la debilidad en el plano intelectual y moral. La incapacidad de juzgar, dar la inexistencia de criterios que se pudieran afirmar como fundados y universales. Lo posmoderno depende por completo de las preferencias irracionales y fluctuantes del gusto (que no se discute). La ausencia de delimitación

⁴ *Ibidem*, p. 30.

estaría marcada por el escepticismo moderado, relativismo, pluralismo, tolerancia, empirismo pragmático, etc.

- *El estetismo y el hedonismo*, comúnmente referidos al posmodernismo, reflejan un neoconservadurismo satisfecho, propio de las sociedades desarrolladas, así mismo, la ausencia de creatividad y de originalidad, que llevaría a explotar el patrimonio natural, histórico y cultural y disfrutar de él.
- *El abandono de toda dinámica de universalización y de unificación*. Una constante preocupación por las asociaciones, los grupos o conjunto de la humanidad, ya que sería, en última instancia, catastrófico. Tolerancia, individualismo y etno-relativismo que llevan a la indiferencia y alimentan el egoísmo individual y colectivo, con un posible estallido final de la humanidad a causa de la desigualdad y de injusticia.
- *El irrealismo*: tanto en el plano intelectual como moral y político, lo posmoderno apela a la artificialidad y superficialidad.
- *El norteamericanismo*: el posmodernismo tiene como modelo la sociedad norteamericana, ya que es considerada como la mejor forma de civilización debido a la expansión mundial de su modo de vida, pero dicha imagen del modo de vida norteamericano tiene algunas deformaciones comparada con la realidad de la sociedad estadounidense.⁵

La posmodernidad implica una ruptura con la modernidad, con lo cual lleva a una nueva organización social y un nuevo orden. Dicha ruptura más allá de un cambio y transición, implicó también la crítica al incumplimiento de los ideales que había prometido la modernidad.

Entre las perspectivas se encuentra la de François Lyotard quien concibe la posmodernidad como un estado de ánimo o estado mental respecto a la experiencia de la modernidad que “induce una idea de la discontinuidad del tiempo, la ruptura con la tradición, la sensación de novedad y la sensibilidad hacia la naturaleza efímera, huidiza y contingente del presente.”⁶

⁵ *Ibidem*, pp. 478- 479.

⁶ Mike Featherstone, *Op. Cit.*, p. 26.

Así mismo, señala que la posmodernidad está fundamentada en el cambio al orden post industrial, en el que impera la computarización del conocimiento. En este aspecto Jean Baudrillard también coincide, en el sentido de la importancia de las entonces “nuevas” tecnologías, porque son el paso fundamental de la sociedad productiva a la reproductiva, con lo cual ya no hay distinción entre lo real y lo aparente debido a la construcción de modelos.

Fredric Jameson puntualiza la reproducción, dentro del marco del capitalismo multinacional, la cual ocasiona “una prodigiosa expansión de la cultura a través de todo el dominio social, al punto de que es posible decir que, en nuestra vida social, todo (...) se ha vuelto cultural.”⁷

La importancia del ámbito económico en la vida social y cultural de la actual sociedad posmoderna, lleva a una interrelación en tres aspectos o significados de la cultura del posmodernismo, tal como lo enfatiza Mike Featherstone en su texto: *Cultura de consumo y posmodernismo* con base en los postulados de Pierre Bourdieu acerca de los nuevos intermediarios culturales:

- 1) El posmodernismo tanto en las artes como en el plano académico e intelectual, se centra en la economía de los bienes simbólicos; las condiciones de la oferta y la demanda de esos bienes, los procesos de competencia y de monopolización y la lucha entre los establecidos y los marginales.
- 2) La consideración de artistas, intelectuales y académicos como especialistas en producción simbólica, evaluando su relación con otros especialistas de lo simbólico en los medios de comunicación y con quienes se dedican a la cultura del consumo y cultura popular. Es decir, posmodernismo en términos de un segundo nivel de cultura, lo que suele llamarse la esfera cultural y la consideración de los medios de comunicación y transmisión

⁷ *Ibidem*, p. 32.

hacia las audiencias y los públicos, y el efecto retroalimentador de la respuesta de estos.⁸

- 3) Los constantes cambios de poder y las interdependencias entre los productores simbólicos y las fuerzas económicas.

En términos generales; mientras la modernidad apelaba al orden, la coherencia y la unidad sistemática, es decir, se caracterizó por la búsqueda constante de estos conceptos. En la posmodernidad, la desilusión y el fracaso en la lucha por alcanzarlos ocasionaron desorden, ambigüedad y diferencia, llevando así a una nueva etapa del pensamiento moderno.

1.2 La *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman

Zygmunt Bauman nació en 1925 en Poznan (Polonia), proveniente de familia judía, huyó a la Unión Soviética tras la ocupación nazi. Estudió en la Universidad de Varsovia, en la que más adelante también se doctoró y de la que fue profesor durante más de quince años. En 1968, emigró a Israel, donde fue docente en la Universidad de Tel Aviv. Tiempo después se trasladó al Reino Unido, como profesor de la Universidad de Leeds (1971-90). Es profesor emérito de la Universidad de Varsovia. En 1992 recibió el premio europeo Amalfi de Sociología y Ciencias Sociales y en 1998 el premio Theodor W. Adorno.*

1.2.1 La Modernidad para Zygmunt Bauman

Zygmunt Bauman señala que la modernidad comenzó cuando el Antiguo Régimen (feudalismo) desapareció. Durante dicho régimen, el orden se autorreproducía irreflexivamente, es decir, sin estar consciente de ser un orden, razón por la cual

⁸ *Ibidem*, p. 34-35.

* Para referencia sobre su obra, ver Anexo 4.

en la sociedad moderna existió un deseo constante de legislación, de definición de normas, de fijación de criterios y parámetros respecto a la belleza, la bondad, la verdad, la propiedad, la utilidad y la felicidad.

Con la llegada del Renacimiento, el hombre pudo ser consciente de los poderes de la autocreación, pero en este caso, el hombre, al igual que su Dios, se convertía en creador de su propia existencia en el mundo, en este sentido, se volvía autosuficiente. Entonces, Bauman señala que la modernidad es “la teoría y práctica sobre la construcción de la sociedad por parte de los humanos en tanto que tales, sin buscar consejo sobrenatural, principio de la autosuficiencia.”⁹

En dicha autosuficiencia se basa el hecho de ser moderno y de estar en una constante búsqueda de modernización. La modernidad es el tiempo de los nuevos comienzos, del desmantelamiento de las antiguas estructuras para ser nuevamente reconstruidas. Otro punto clave es la permanente concepción de proyectos a desarrollar, en el que el presente es uno de ellos.

Ahora bien, Bauman retoma a Alain Peyrefitte* en cuanto a la confianza. Para ambos, el hecho de ser moderno era confiar en la propia fuerza del ser humano, en la conducta de los demás y en las instituciones; en su solidez, longevidad, fiabilidad y capacidad redistributiva.¹⁰

En la modernidad, la confianza en el ser humano y en los otros, brotaba de la confianza en la robustez y durabilidad de las instituciones pero durante los últimos años de esa modernidad, la confianza comenzó a perderse y la pérdida en las dos primeras (en el ser humano y en el otro) no es más que un efecto de la pérdida en la tercera (las instituciones).

Al contar con instituciones sólidas con proyectos de duración largos, estos influirían en la planificación de proyectos de vida de los individuos de la misma forma, dando certidumbre a largo plazo, es decir en el futuro. “Buena parte de la historia moderna se dedicó a la construcción y el mantenimiento de un marco institucional fuerte, estable y duradero, donde se pudieran ubicar las confiadas

⁹ Zygmunt Bauman y Keith Tester, *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, España, Editorial Paidós, 2002, p. 106.

* Político francés que colaboró con Charles de Gaulle y George Pompidou.

¹⁰ *Ibidem*, p. 108.

acciones individuales (ése era el contenido último de la preocupación moderna por el orden).”¹¹

Para Bauman, es en este marco donde surge la posmodernidad, ya que sólo quedan pocas instituciones con posibilidades de sobrevivir a proyectos de vida largos y sólidos o a los planes individuales, es decir, las nuevas instituciones tienden a considerarse, desde su concepción, como transitorios.

Además, la modernidad se caracterizó por tener y mantener el proyecto del manejo del orden, por dicha razón cuando comenzó a imperar el desorden se supuso el fin de la modernidad, es decir, la llegada de una post- modernidad, ya que ese proyecto había terminado.

El punto clave en la historia moderna fue la desmantelación del Estado-Nación como institución, ya que, como había pronosticado Joseph Schumpeter*, el capitalismo, tarde o temprano, acabaría con el Estado-Nación en su búsqueda por la jerarquía del mando burocrático.

“El pistoletazo lo dio el Estado al ceder sus responsabilidades al mercado, pero la tendencia a dispersar las responsabilidades iría penetrando hasta el día de hoy en todos los sectores de la vida social, en todo el escenario vital. Parece que había pasado el momento de la burocracias, que Weber, cargado de razones, había proyectado como la materialización de la modernidad y de su racionalidad endémica.”¹²

El Estado, al ceder sus responsabilidades al mercado, estaba cediendo sus funciones a las fuerzas de la competencia, que eran inestables, flexibles, caóticas; con lo cual llevo a un desorden y a la falta de confianza en el resto de las instituciones. De la misma forma, los organismos que se encargaban de la organización social cambiaron sus tácticas y estrategias, por ejemplo: en vez de hacer una planificación política se hacen relaciones públicas.

¹¹ *Ibid*, p. 108.

* Economista austriaco-americano que desarrolló la concepción cíclica e irregular del crecimiento económico.

¹² *Ibidem*, p. 104.

Cabe resaltar, que tanto la modernidad como el capitalismo, buscaban mover las fuerzas del orden, poder ordenar y manejar a la sociedad, como sucede con las industrias, las empresas y la llamada “democracia”.

Zygmunt Bauman afirma que, finalmente, todo se redujo al paso del compromiso a la exención de responsabilidades. La transitoriedad ha sustituido a la durabilidad: “lo que hoy se valora es la capacidad, la destreza, para estar en la movida, para viajar ligero de equipaje y sin previo aviso. Se mide el poder según la rapidez con la cual se puede escapar a las responsabilidades. El que acelera gana: el que se para, pierde.”¹³

1.2.2 La *modernidad líquida*

Para la década de los ochenta, el mundo cambiante se reflejaba en la experiencia humana. Ello inclinó a varios autores a buscar una nueva forma de definir la modernidad, por eso se pensó en una posmodernidad, pero para Bauman, este prefijo no le daba claridad, al no ser ni una cosa ni la otra, por esa razón, al analizar dichos cambios prefirió llamarla *modernidad líquida*.

“La palabra posmodernidad implica el final de la modernidad, dejar la modernidad atrás. Pero esto es patentemente falso. Somos tan modernos como siempre, modernizando obsesivamente cuanto cae en nuestras manos. Esto planteaba un dilema: lo mismo, pero diferente, la discontinuidad en la continuidad.”¹⁴

Entre los autores que buscaron una nueva definición se encuentran: Anthony Giddens que decidió llamarla modernidad tardía o tardomodernidad, Ulrich Beck y la segunda modernidad, por su parte George Balandier prefirió denominarla *surmodernité*. Esta última era la más afín con el pensamiento de Bauman, ya que las dos primeras, a su parecer, asumían una mirada “totalizante” en cuanto a la

¹³ *Ibidem.* p. 132.

¹⁴ *Ibidem.* p. 135.

experiencia moderna, en la que se sabía su fin y por eso se podía hablar de una etapa tardía o una segunda etapa.

Para entender la *Modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, hay que adentrarse en su pensamiento sociológico, en su perspectiva y forma de ver la vida humana y la sociedad.

En esta etapa hay una mirada crítica hacia la modernidad como un proyecto inacabado, pero que además es inacabable. De esta forma la definió como la modernidad menos sus ilusiones¹⁵; no porque éstas se hubieran acabado sino porque habría que reconstruirlas, pero justamente esa es la actitud que le hace falta a la sociedad posmoderna o sociedad de la *modernidad líquida*.

“Si la modernidad se enfrascó en la tarea de desincrustar a los individuos de sus escenarios heredados, lo hizo para reincrustarlos más sólidamente que nunca, para crear estructuras construidas a partir de diseños previos y, consecuentemente, más sólidas que los armazones incómodos, poco espaciosos, gastados y, en definitiva, poco fiables que constituían la herencia del Antiguo Régimen. La posmodernidad, la modernidad en su fase líquida, es la época de desincrustar sin reincrustar; de desarraigar sin plantar. Se asume que cualquier dispositivo que se construya funcionará como un vehículo sólo hasta la próxima posada del camino, sin llegar nunca a un hogar donde descansar al final del recorrido.”¹⁶

Así, la *modernidad líquida* está caracterizada por el tiempo que fluye, y entre más rápido mejor, ya que propicia la renovación continua, un ir y venir sin dirección exacta. De esta manera, los episodios de la vida humana no siguen un orden y están constantemente reorganizándose.

Bauman deja más clara esta concepción con el ejemplo de modelo de vida de Luc Boltanski y Eve Chiapello*: el *city par projets* (el plural es crucial): la abundancia de proyectos con plazos de ejecución fijados y la esperanza de que el espectro de elección crecerá en lugar de disminuir; es el poder motivacional del único proyecto para toda la vida.

¹⁵ *Ibidem.* p. 106.

¹⁶ *Ibidem.* p. 124.

* sociólogos franceses escritores de *El nuevo espíritu del capitalismo*, entre otros.

Es decir, la vida como un conjunto de momentos, una secuencia de nuevos comienzos. El principal logro, tan revocable como los demás, es estar listo para el próximo y nuevo comienzo.

Si la modernidad sólida tenía como fin desarraigar para arraigar y el éxito era asentarse para disfrutar del largo camino que se había realizado para llegar ahí; en la modernidad líquida, el éxito es no ser “conservador”, evitar convertir en habitual lo deshabitual, por el contrario, el ser humano tiene que ser móvil, tiene que probar que es flexible, siempre a entera disposición para empezar de nuevo y no puede conformarse y apegarse a una forma, una vez que esta se ha vuelto habitual.¹⁷

Desde esta perspectiva surge la *modernidad líquida*, una modernidad que beneficia la fluidez, lo discontinuo y efímero. Apunta a lo que resulta continuo (con miras a fundir y desarraigar) y a lo que se revela discontinuo (no solidificar el material fundido, no volver a arraigar).

1.3 Contexto económico/político

1.3.1 El Capitalismo y Neoliberalismo

Desde el principio de la era humana, el hombre ha creado diferentes tipos de relación con los otros, siendo la relación productiva esencial para la creación y conformación de una sociedad organizada con base en las relaciones de producción.

Las *relaciones de producción* tienen como elementos fundamentales la producción, el cambio, la distribución y el consumo de los bienes materiales. La relación entre cada uno de estos elementos es dictada por el nivel de desarrollo que alcanzan las herramientas, instrumentos y objetos de trabajo, aunados al trabajador, con lo cual se forman las fuerzas productivas. De la unión entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas surge el modo de producción,

¹⁷ *Íbid*, p. 124.

el cual ha sido fundamental en la evolución del hombre y ha marcado su historia con base en los cambios y modificaciones que va adoptando.¹⁸

Desde la perspectiva del materialismo histórico, en una sociedad el modo de producción es la *base económica* y sobre ésta se erige una superestructura política, conformada por las ideas, organizaciones e instituciones, la cual da como resultado la formación socioeconómica, que cambia y evoluciona a lo largo de la historia.* De esta manera, en un principio se encontraba la comunidad primitiva, para después darle paso a la esclavista, seguida de la feudal y finalmente la capitalista y comunista.

La formación socioeconómica capitalista es la que ha prevalecido a partir de finales del siglo XX y principios del XXI, en el mundo occidental, por lo cual los modos de producción han marcado e influido en las relaciones y vida del hombre en la actualidad.

1.3.2 El Capitalismo como modo de producción imperante y su estadio Neoliberal

Según Arturo Ramos Pérez*, el capitalismo ayudó al desarrollo de la sociedad, en tanto que liberó las fuerzas de producción del feudalismo y apoyó el crecimiento de la tecnología, la ciencia y la producción. Así mismo, amplió las relaciones monetario-mercantiles y dio impulso al comercio exterior, creando así la formación del mercado mundial, hecho que se dio gracias a los descubrimientos geográficos de Cristóbal Colón y Vasco da Gama.¹⁹

Entonces, el surgimiento del capitalismo dio paso al cambio de la economía natural a la mercantil, es decir a la producción mercantil capitalista. En palabras de Arturo Ramos "...en el mundo capitalista todo se vende y todo se compra:

¹⁸ A. Buzuev, *¿Qué es el capitalismo?*, Moscú, Editorial Progreso, 1989, p. 9.

* Más adelante, se hará una aclaración en cuanto a la concepción causal de base y superestructura para Marx.

* profesor de la Universidad Autónoma Chapingo y de la UNAM.

¹⁹ Arturo A. Ramos Pérez, *Globalización y neoliberalismo. Ejes de la reestructuración del capitalismo mundial y el Estado en el fin del siglo XX*, México, Plaza y Valdés Editores, 2001, pp. 12 -14.

edificios, tierras, plantas y fábricas, honores y rangos, deleites, conciencia y honor, cuerpo y alma.”²⁰

Es su lucha contra el feudalismo, el capitalismo atravesó varias fases: como la cooperación simple, la manufactura, la producción maquinizada y la producción mercantil.

La producción mercantil, que dio paso tanto al imperialismo como al neoliberalismo, se caracteriza por la fabricación de productos intercambiables en la compraventa. Dentro de la producción mercantil simple los productores trabajan sus propios productos, mientras que en la producción mercantil capitalista se explota el trabajo de los obreros asalariados; su base económica es la propiedad privada.

1.3.3 Estadios del capitalismo

Durante el apogeo del capitalismo, este ha pasado por tres principales estadios:

- El estadio del capitalismo de la libre competencia
(1760-89 y 1873)

Iniciando con la Revolución Industrial, la última fase de la Ilustración y la Revolución Francesa, concluyendo con la emergencia del imperialismo la segunda Revolución científica y tecnológica*.;²¹

- El estadio del capitalismo de los monopolios o imperialismo
(1873- 1980)

Con dos crisis de por medio en el siglo XX:

La primera gran crisis del capitalismo fue en la década del treinta; en la que Estados Unidos y Gran Bretaña, centros del capitalismo mundial, enfrentaron y proyectaron al resto del mundo el desempleo y la depresión. Así mismo, en el

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

* las tecnologías o invenciones claves de la segunda revolución industrial fueron el teléfono, la radio, el automóvil, la aviación, etc.

²¹ *Ibidem*, p. 29.

ámbito internacional el comercio se contrajo y el patrón oro, base del sistema financiero mundial, mostró sus limitaciones y debilidades.

La segunda gran crisis del capitalismo en los años setenta que se prolongó hasta la década de 1980; se caracterizó por una inestabilidad económica mundial debido al poco crecimiento económico, desempleo, *déficit* en el sector público y dos crisis energéticas debido al control del petróleo.

El escenario financiero internacional se vio dominado por la liquidez, la cual estuvo concentrada en la banca privada de los países desarrollados, y también por la mayor inestabilidad monetaria y de tipos de cambio, es decir, el sistema Bretton Woods* se colapsó.

De los fenómenos que perturbaron la economía mundial, surgió la necesidad de implantar un nuevo sistema de tipos de cambio: *las tasas de cambio flotantes*. Se hizo patente la integración indisoluble del comercio y las finanzas internacionales, en el marco de una economía cada vez más interdependiente, inestable e incierta.

- El capitalismo en decadencia o neoliberalismo (1980- hasta la fecha).

Tras las dos crisis que sufrió el capitalismo imperialista de las décadas de 1930 y 1970, la economía mundial tuvo que adoptar una nueva forma de capitalismo, el llamado neoliberalismo económico.

El nuevo orden recibió legitimación con el colapso en 1989-91 del comunismo en la Unión Soviética y Europa del Este. Desde entonces los desarrollos económicos se han basado en la internacionalización del mercado y las finanzas, el crecimiento de poder de las grandes trasnacionales y la intensificación del rol de las instituciones económicas internacionales como el Fondo Monetario Internacional (FMI), El Banco Mundial y la Organización Mundial del Comercio (OMC).

* Sistema que buscó expandir el comercio internacional y establecer reglas internacionales para actividades económicas, entre ellas la “diplomacia del dólar” un sistema de cambio en el que el valor de la moneda de cada país se realizaba con base en la relación oro = dólar americano.

Las iniciativas neoliberales se presentan como políticas de libre mercado, fomentando así la iniciativa privada y la “libertad” del consumidor, apelando a la responsabilidad personal y la iniciativa empresarial, con lo cual se demeritó a los gobiernos como incompetentes, burocráticos y parasitarios.

En la introducción del texto de Noam Chomsky: *El beneficio es lo que cuenta*, Robert W. McChesney* describe a este orden económico de la siguiente manera:

“El neoliberalismo es la política que define el paradigma económico de nuestro tiempo; se trata de las políticas y los procedimientos mediante los que se permite que un número relativamente pequeño de intereses privados controle todo lo posible la vida social con objeto de maximizar sus beneficios particulares. Asociado a un principio con Reagan y Thatcher, el neoliberalismo ha sido la orientación global predominante, económica y política, que han adoptado los partidos políticos.”²²

Las premisas de este nuevo liberalismo tuvieron como base la eliminación del Estado como agente económico y la liberación del mercado bajo el dogma “dejar hacer, dejar pensar”, postulado anteriormente por el liberalismo de Adam Smith y David Ricardo, de ahí que adoptara el nombre de neoliberalismo.

Los postulados liberales de Smith y Ricardo proponían la teoría económica de libre mercado en la que el sistema económico tiene un “equilibrio natural” el cual es guiado por “la mano invisible” de un individualismo utilitarista y egoísta pero socialmente benefactor.

Adam Smith, es su libro *La causa y origen de la riqueza de las naciones* escribe:

“Ahora bien, como cualquier individuo pone todo su empeño en emplear su capital en sostener la industria domestica, y dirigirla a la consecución del producto que rinde más valor... ninguno se propone, por lo general, promover el interés público, ni sabe hasta qué punto lo promueve. Cuando prefiere la

* Profesor norteamericano especializado en la historia y política económica de la comunicación, con énfasis en el rol que juegan los medios de comunicación en cuanto a la democracia en la sociedad capitalista.

²² Noam Chomsky, *El beneficio es lo que cuenta. Neoliberalismo y orden global*. Barcelona, Editorial Crítica, 2000, p. 7.

actividad económica de su país a la extranjera, únicamente considera su seguridad... sólo piensa en su ganancia propia; pero en este caso como en otros muchos, es conducido por una Mano Invisible a promover un fin que entraba en sus intenciones...pues al perseguir su propio interés promueve el de la sociedad de una manera más efectiva que si esto entrara en su designio.”²³

Por otro lado, Ricardo postuló la teoría de la ventaja comparativa en la que todos los países podrían beneficiarse del comercio, ya que, el máximo bienestar se alcanza de esta manera, debido a que el proteccionismo sólo reduce las ganancias. En otras palabras, promueve el libre mercado tanto interno como externo con otros países.

Así pues, para estas teorías, el mercado es el mecanismo autorregulador económico, el individualismo lleva al crecimiento óptimo de la sociedad, porque en el libre juego del mercado, la competencia perfecta se encarga de eliminar a los menos eficientes y sólo sobreviven los más capaces (como Herbert Spencer lo calificó, este sería un darwinismo social).²⁴

Ahora bien, las modificaciones realizadas al liberalismo suponen que el Estado es ineficiente en su papel de regulador y benefactor, proponiendo libre mercado, libre empresa, libre comercio internacional y su ampliación a todos los aspectos de la vida social.

El neoliberalismo establece un mercado mundial a través de la liberación comercial internacional y regional. El libre comercio propone la eliminación o reducción de las barreras comerciales entre países, para así incrementar las opciones en todos los ámbitos; salud, educación, relaciones internacionales y la distribución de nuevas tecnologías alrededor del mundo.

Por otro lado, la economía de la oferta acepta las dos grandes críticas al capitalismo: el monopolio y la pérdida de la soberanía del consumidor.

La internacionalización del comercio, por su parte, ha ido a la par con la liberación de las transacciones financieras, con lo que hay menos restricciones y

²³ Adam Smith en René Villareal, *La contrarrevolución monetarista. Teoría, política económica e ideología del neoliberalismo*, México, FCE, 1986, p. 49.

²⁴ *Ibidem*, p. 54.

más oportunidades de invertir, pero a su vez, el sistema financiero se ha vuelto más volátil e inseguro.

En cuanto a la inversión mundial, René Villareal realiza una clara explicación de lo que sucede en un plano general respecto a los planes de inversión, ya que dependen de dos factores: de las expectativas de los beneficios de la inversión y de una tasa de interés baja (el costo del dinero) que facilite la inversión.

“Es claro que la autoridad monetaria puede tener control sobre la tasa de interés; sin embargo, su control respecto al rendimiento futuro de la inversión es prácticamente inexistente, ya que el beneficio depende de tal número de variables que más que incertidumbre sobre su monto hay una ignorancia total respecto a los rendimientos de las inversiones. Por ello, el individuo, el hombre de negocios, no tendrá suficiente confianza para tomar riesgos y preferirá inversiones líquidas de corto plazo, frenando el proceso de inversión productiva de largo plazo.”²⁵

Para el economista británico John Maynard Keynes, “los mercados de inversión pueden sobrevenir una catástrofe debido a la influencia de consumidores que no saben lo que compran y especuladores interesados en el movimiento futuro de mercados, lo que plantea una gran incertidumbre en el rendimiento de los bienes de capital.”²⁶ Es decir, la variable fundamental que explica las crisis del capitalismo tiene que ver con las expectativas y el riesgo, asociados a toda la inversión, en un mundo donde existe incertidumbre del futuro.

Para la década de los noventa, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional implementaron un programa de ajuste estructural, políticas neoliberales conocidas como “El consenso de Washington” de John Williamson. Noam Chomsky lo describe así:

“Un conjunto de principios favorables al mercado diseñados por el gobierno de estados Unidos y las instituciones financieras internacionales que éste domina

²⁵ *Ibidem*, p. 63.

²⁶ *Ibidem*. p. 59.

en buena medida, puestos por ellos en práctica de diversas maneras para las sociedades más vulnerables, a menudo en forma de riguroso programa de ajuste estructural. Las reglas fundamentales, dichas en breve, son: liberalizar el comercio y la finanzas, dejar que los mercados creen los precios, acabar con la inflación (estabilidad macroeconómica) y privatizar.²⁷

Chomsky señala que esto demuestra que las instituciones rectoras no son independientes sino reflejo de la distribución del poder en la sociedad. Por su parte y varios años antes, Adam Smith señaló que los principales arquitectos de la política inglesa eran los comerciantes y manufactureros, quienes utilizaban el poder del estado en provecho de sus propios intereses, por muy deplorables que fueran para los demás, incluidos los habitantes de Inglaterra.²⁸

Actualmente, tanto las grandes empresas transnacionales como los multiconsorcios dictan las pautas en los mercados mundiales, ya que controlan la información, la tecnología y el financiamiento, así pues, regulan los mercados nacionales apelando al consumismo, es decir, a las necesidades artificiales que crean en el consumidor con el fin de recuperar la inversión e incrementar la ganancia. De esta manera se asume el consumismo como forma de reproducción y mantenimiento del capitalismo mercantilista neoliberal.

El consumismo se caracteriza por ser el conjunto de procesos socioculturales en donde se llevan a cabo la apropiación y uso de productos. Dichos productos están a completa disposición de los consumidores y pueden ser consumidos de diversas formas.

El consumo puede ser definido como usar, apropiar y destruir los bienes de consumo con el fin de satisfacer necesidades y deseos. Los consumidores son educados para seguir las reglas y pautas del mercado, de esta forma, la satisfacción debe ser instantánea en doble sentido: los bienes consumidos han de satisfacer de forma inmediata, pero esa satisfacción termina en el preciso momento en que concluye el tiempo necesario para el consumo, entonces se consumirá de nuevo.

²⁷ Noam Chomsky, *Op. Cit*, p. 20.

²⁸ *Íbid.* p. 20.

Las reglas de consumo, así como las necesidades a satisfacer son determinadas por los productores, como Louis Althusser lo explica en su texto *Para leer el capital* :

“La determinación de las necesidades por las formas de la producción va aún más lejos, ya que la producción no produce solamente medios de consumo (valores de uso) definidos, sino también su modo de consumo, y hasta el deseo de estos productos. Dicho de otra manera, el propio consumo individual que pone en relación aparentemente inmediata a los valores de uso con las necesidades nos remite, por una parte, a las capacidades técnicas de la producción y por otra a las relaciones sociales de producción que fijan la distribución de los ingresos.”²⁹

El Valor de uso o consumo está dado por las cualidades naturales de un bien material, así como por el valor que dicho objeto tiene para la sociedad en turno, asignado a través de una convención social.

Por su parte, George Simmel sostiene que en el intercambio mercantil se crean valores; así, además de los valores de uso y consumo, existe un valor de intercambio. Enrique Serrano* lo explica de la siguiente manera:

“Desde la perspectiva del observador, en el intercambio, en efecto, se establece una equivalencia entre las mercancías. Pero, desde la perspectiva del participante, el sujeto que enajena una mercancía para obtener otra recibe un valor superior porque se desprende de algo que puede prescindir para adquirir algo que considera necesario; precisamente es ello lo que motiva al intercambio.”³⁰

²⁹ Louis Althusser y Etienne Balibar. *Para leer el capital*, México, Siglo XXI Editores, 1970, p. 178.

* Político y economista mexicano, integrante del Colegio Nacional de Economistas quien ha dictado cátedra en Comercio Exterior, Presupuestos Públicos, Macroeconomía, entre otros.

³⁰ Enrique Serrano, *La economía monetaria y el “estilo de vida” moderno. Notas sobre la Filosofía del dinero de Georg Simmel* en Nettel, Patricia y Sergio Arroyo. Aproximaciones a la modernidad. París, Berlín, siglos XIX y XX, México, UAM-X, 1997 p. 121.

Es decir, el valor de intercambio radica en cambiar un bien por otro que se supone más valioso porque cubrirá una nueva necesidad, o más bien porque va a satisfacer la necesidad social de consumir algo nuevo, como lo propuso la ingeniería de consumo de Earnest Calkins, en la que los bienes durables se venden como si no lo fueran:

“Los bienes son de dos clases, los que usamos, como los automóviles o las máquinas de afeitar, y los que gastamos completamente, como la pasta dental o las galletas saladas. La ingeniería de consumo debe lograr que aparezcan como se gastaran completamente el tipo de bienes que ahora simplemente usamos. ¿Algún cambio en los bienes o hábitos de las personas aceleraría su consumo? ¿Pueden ser desplazados por modelos más nuevos? ¿Puede ser creada la obsolescencia artificial? La ingeniería de consumo no termina sino hasta que podamos consumir todo lo que podamos hacer”³¹

De esta manera, el consumidor estará en una constante búsqueda de bienes para consumir y una vez consumidos; en un tiempo instantáneo, continuará consumiendo.

Ahora bien, esta base económica está ligada históricamente a los ámbitos político, social y cultural de la humanidad, no en una relación causal, unívoca y en una sola dirección, sino en una relación complementaria, de retroalimentación y negociación.

Por esta razón no es suficiente analizar el plano económico del modo de producción capitalista, sino también las formas en que se relaciona con el plano social y cultural, citando a Manuel Castells:

“Si las economías están ligadas entre ellas a través del mundo, ¿cómo las sociedades pueden ser analizadas por separado? A menos que se afirme que las economías y las sociedades son sistemas completamente autónomos, entonces si existe una economía global debe haber un parentesco estructural entre las sociedades integradas en esa economía.”³²

³¹ Earnest Calkins en Ewen Stuart, *Todas las imágenes del consumismo*, México, Editorial Grijalbo, 1991, p. 70.

³² Arturo Ramos Pérez, *Op.Cit.*, p. 28.

Las relaciones entre la base económica con los planos culturales y sociales de las sociedades que siguen éste modo de producción, al menos en el mundo occidental, se establecen a través de una ideología predominante, así como de sus formas de reproducción y difusión.

Ahora bien, así como cada ámbito de la vida social recibe influencias de la base económica, y viceversa; las relaciones humanas y su forma de configurarlas y asimilarlas también lo son. En la actualidad, las formas de interacción social se establecen con base en los lineamientos culturales y sociales implementados por la ideología predominante de la sociedad que la produce, y en el caso específico de la relaciones amorosas no es la excepción.

Capítulo 2

2. El amor líquido de Zygmunt Bauman

2.1 El concepto de amor como una construcción social

La interacción social está caracterizada por la multiplicidad de actos concretos donde se establece un vínculo recíproco y por el conjunto de formas para realizar estos actos. A través de la historia, la interpretación y percepción de la interacción va cambiando, así como las normas, reglas y roles de acuerdo a la cultura e ideología de cada época, con lo cual se desarrollan nuevas formas de interrelación que son transmitidas e inculcadas por procesos de socialización a través de la endoculturación, que se refiere a la presencia de modelos de conductas “adecuadas” o a la aculturación que es la presión hacia nuevas conductas esperadas.¹

Estas formas de interacción se caracterizan tanto por las dimensiones biológicas y psíquicas de cada ser humano como por el entorno sociocultural en el que se desenvuelve, representado por la familia, los amigos, la escuela y los medios de comunicación masiva. De esta manera se desarrollan los rasgos, valores, creencias, actitudes y capacidades de los individuos para la creación de relaciones interpersonales.

Para Rolando Díaz y Rozzana Sánchez cada individuo construye una realidad interpersonal a partir de la interacción con el otro dentro de un contexto sociocultural involucrando actitudes, expectativas intangibles, conscientes e inconscientes de sentimientos mutuos. Luego entonces, la forma más básica de vínculo humano es la originada por las necesidades de afecto, apego, cuidado, cariño e interdependencia con un ser significativo.²

¹ Rolando Díaz Loving y Rozzana Sánchez, Aragón. *Psicología del amor: una visión integral de la relación de pareja*, México, Editorial Porrúa, p. 30.

² *Ibidem.* p. 68 y 92.

Zeyda Rodríguez apunta que amar es una capacidad específicamente humana, por lo cual, la cultura influye en las formas de amor entre las personas. La capacidad humana preexistente es orientada por una producción social de las formas que adopta el sentimiento y de la manera como es experimentado, normado y regulado, aunado a las idealizaciones que esto conlleva.³

El amor es significativo existencialmente pero a su vez es inexplicable para el ser humano. Es una experiencia que implica un trastorno emocional de tal magnitud que resulta única para aquel que la vive. Así mismo, existen varios tipos de amor que unen a un ser humano con otro como el amor fraternal, el paternal o maternal, el amor a sí mismo, etc. pero es el amor romántico, de pareja, el que será abordado.

La concepción del amor como una construcción social histórica ha variado en el tiempo y el espacio geográfico, es decir cada civilización ha creado y transformado la manera de concebir tanto el amor como la sexualidad.

Por un lado está la forma de vivir el sentimiento, del cual se ha documentado evidencia de la pasión, el enamoramiento, la necesidad del otro como sentimientos humanos desde el antiguo Egipto, en Grecia y Roma. Por el otro lado es lo que se ha dicho sobre el amor en cada época, su concepción. Este discurso amoroso data a partir de los siglos XI y XII cuando fue objeto de reflexión para filósofos, literatos y poetas.

Entonces se puede decir, que en términos generales, amar a un ser humano es conocer y amar su persona, una relación amorosa como cualquier otro valor, exige conocimiento, confianza y sabiduría para poder subsistir. De igual manera, las relaciones siempre se basan en una fantasía amorosa, es decir en “idealizaciones”^{*} y cuando se está enamorado estas fantasías están exaltadas, se les da forma y se viven.⁴ Las idealizaciones son ideas que cada sociedad tiene sobre el amor y su importancia radica en la configuración de los imaginarios que en diferentes épocas o contextos inspiran a las personas a vivir las relaciones amorosas.

³ Zeyda Rodríguez Morales, *Paradojas del amor romántico*, México, IMJ, p 28.

^{*} concepto de Irving Singer en el texto *La naturaleza del amor* y retomado por Santayana.

⁴ Verena Kast, *La naturaleza del amor*, España, Editorial Paidós, p. 31.

Dichos imaginarios son para Cornelius Castoriadis*:

“la urdimbre inmensamente compleja de significaciones que empapan, orientan y dirigen toda la vida en la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen. Esa urdimbre es lo que yo llamo el magma de las significaciones imaginarias sociales que cobran cuerpo en la sociedad considerada y que por así decirlo, la animan.”⁵

Estos imaginarios son creados por la sociedad y es de esta forma como es posible afirmar que los límites y fronteras de lo que se piensa entorno al sentimiento de amor, afecto y deseo son creaciones históricas y sociales. Dentro de estos imaginarios se encuentran los significados que manifiestan la estructura simbólica y que están más allá de los discursos que se puedan presentar sobre ello, aunque dichos discursos son creados con base en esa estructura simbólica.

Tanto el amor como la sexualidad son conceptos inspirados en imaginarios, luego entonces las reflexiones acerca del amor en una época y lugar determinados se convierte en una ideología. En palabras de Octavio Paz: “Un modo de vida, un arte de vivir y morir...una ética, una estética y una etiqueta: una cortesía... son la expresión de profundas aspiraciones psíquicas y sexuales. Su coherencia no es racional, sino vital...son una filosofía, son una concepción del mundo.”⁶

La ideología respecto al amor cumple una función social fundamental ya que en ella se inspiran los individuos de cada época para la experiencia amorosa tanto en la vida cotidiana como en la producción de nuevas manifestaciones para representarlo, ya sea en el arte, la literatura, poesía, teatro, cine, música, entre otros.

Para Ortega y Gasset, el amor tiene una evolución e historia, como todo lo humano. Hay estilos de amar en cada época y cada generación modifica siempre el régimen del antecedente.⁷

* Filósofo y psicoanalista francés de origen Griego.

⁵ Cornelius Castoriadis en Zeyda Rodríguez Morales, *Op.Cit.* p. 68.

⁶ Octavio Paz, *La llama doble*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1993, pp. 34-35.

⁷ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*. España, Salvat Editores, p. 114.

2.1.1 El concepto amor a través de la historia. Desde los griegos hasta la actualidad.*

➤ Platón y los griegos

Dentro de una tradición idealista o espiritual, Platón establece las reglas del amor correcto en esta perspectiva. La dignidad de un amor consistirá en su capacidad para triunfar sobre los placeres y las pasiones.

Basándose en Sócrates, Platón define al amor como el deseo de la posesión constante de “lo bueno” entendiéndose también como el Bien o la Belleza absoluta, que no reside en el físico, sino en la búsqueda de conocimiento que se colma por el ejercicio de la razón. El amor no es un intento por purificar los sentimientos sensuales, sino de sustituirlos por la pura racionalidad.

Se trata de un valor importante y una entrega espiritual apasionada, basada en la admiración mutua y establecida entre dos seres humanos, pero este amor se concebía como un compromiso especial que poco tenía que ver con las relaciones reales entre seres humanos, o con su conducta en la vida cotidiana y por supuesto no tenía nada que ver con la institución del matrimonio, el cual se encontraba fuera de las consideraciones amorosas, dado el carácter contractual que el Estado le otorgaba para alcanzar fines tanto económicos como de procreación y crianza.

El amor desde esta perspectiva es un amor profundo y significativo desde el punto de vista espiritual, no físico.

Por otro lado se encuentra Aristófanes y el mito de “la búsqueda de la otra mitad”. En el Simposio, Aristófanes explica que en otros tiempos, los humanos eran muy diferentes y existía una clase de hombre que estaba compuesto por los dos sexos, el masculino y el femenino, es decir un andrógino. Esta clase de hombre era tan poderoso que quería combatir con los dioses, entonces Zeus tomó la decisión de dividirlos a la mitad, de esa forma se harían débiles.

* Recuento histórico basado en los textos: *Paradojas del amor romántico* de Zeyda Rodríguez Morales y *La psicología del amor romántico* de Nathaniel Branden.

Una vez hecha la división cada parte estaba en una permanente búsqueda de la mitad de la que había sido separada y cuando se encontraban se unían para alcanzar su antigua unidad. Esta idea crea la figura de que cada ser humano no es más que la mitad que fue separada de su todo por lo que las mitades están en constante búsqueda de su otra mitad.

De esta manera, “cuando el que ama llega a encontrar a su mitad, la simpatía, la amistad, el amor los une de una manera tan maravillosa, que no quieren en ningún concepto separarse.”⁸

➤ Ovidio y los romanos

Ovidio representa una reacción contra el idealismo precedente. Para él, el amor se hace terrenal en la sexualidad. En el planteamiento de Ovidio, el amor es el que se da entre un hombre y una mujer, incorporada esta última a la escena por primera vez. Plantea la unión sexual de una forma digna y propiamente humana.

En el año 2 a.C. escribe *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris* y *Remedios de Amor*. En ellos el amor es pensado como una experiencia posible y corresponde a ambos sexos su disfrute. El amor es concebido como un arte, un saber que hay que adquirir para ser desplegado en beneficio de la gratificación humana.

Amar significa saber amar y aprender a hacerlo. Lo biológico, que como especie preexiste a la experiencia del amor, queda totalmente subordinado a lo social, a la imaginaria que inspira y prepara al encuentro amoroso.

En esta perspectiva el espíritu y el cuerpo no caminan en direcciones opuestas. El cuerpo es el medio por el cual se disfruta del sexo y la realización plena de éste manifiesta la realización del amor, sin embargo, el deseo por el otro no nace de la admiración de la belleza física, sino que tiene su origen en el espíritu, entendido como la inteligencia y gracias que “el otro” nos demuestra. Aquello que provoca la admiración y el aprecio.

⁸ Platón. *Diálogos*. México, Editorial Porrúa, 2003, p. 510.

Para Ovidio, el arte de amar tampoco se despliega en el matrimonio aunque es en esta época cuando sobresalió la fuerza del nexo matrimonial y la existencia de uniones duraderas, armoniosas e incluso afectuosas entre algunas parejas, pero la pasión seguía siendo ajena al matrimonio.

En el punto culminante del Imperio romano, tanto hombres como mujeres procuraron experimentar pasiones, la excitación y el glamour de las relaciones sexuales en aventuras extramatrimoniales.

La misma cultura que generó el primer ideal de la felicidad doméstica y el respeto mutuo entre los hombres y mujeres, la misma cultura que institucionalizó las formas de matrimonio elaboradas, era una cultura en la que el amor, la pasión y las relaciones amorosas interpersonales aparecen como polos opuestos.

➤ San Agustín y la influencia cristiana

El cristianismo se define como la religión del amor. En éste, Dios es el amor, así que es un elemento que deshumaniza este sentimiento. El eje central del cristianismo es un profundo ascetismo, una intensa hostilidad hacia la sexualidad humana y un desprecio fanático de la vida terrenal. Basada en las doctrinas del estoicismo, el neoplatonismo y el misticismo oriental, el disfrute físico de la vida en este mundo conllevaba un perjuicio espiritual, es entonces cuando la abstinencia sexual se proclama como ideal moral.

El matrimonio fue la concesión que hizo el cristianismo a la depravación de la naturaleza humana sexual. Durante la Edad Media el matrimonio se siguió considerando una institución esencialmente política y económica, pero hacia finales del siglo VI la Iglesia había adquirido la autoridad política sobre el matrimonio, y a los ojos de la Iglesia medieval no constituía un pecado muy grave que un cura fornicara con una prostituta, pero que se enamorara y se casara, es decir, que su vida sexual se integrara como expresión de una persona, suponía un pecado capital.

En la doctrina cristiana, el concepto de amor se desglosa en cuatro acepciones: *eros*, *filia*, (de origen griego) *nomos* y *ágape* (origen judío). Luego entonces, *Eros* son las ideas platónicas sobre la búsqueda del bien supremo, *Filia* la fraternidad entre los hombres, la comunidad de creyentes, vínculo entre Dios y el alma humana, *nómos* es la idea del amor como rectitud, aceptación de la Ley de Dios y *Ágape* es el amor como creador de la bondad en el mundo.⁹

Para San Agustín el amor es la fuerza motivadora en el mundo, el ineludible esfuerzo por el bien máximo del que uno es capaz. En su planteamiento intentó hacer una síntesis entre los conceptos de *eros* y *ágape*, quedando de la siguiente manera: el hombre siempre está en riesgo de perderse en el *eros* carnal y en la codicia. El *ágape* desciende y doblega al *eros*. *Cáritas*, en tanto que amor humano a Dios, se convierte en parte del *ágape*. Así se consuma la unión espiritual, la filia cristiana.¹⁰

Desde esta perspectiva, el amor entre las personas se hace imposible. El mismo San Agustín renunció a los placeres carnales a través de la continencia para dedicar su vida en cuerpo y alma a Dios y así encontrar la vida eterna.

➤ La condesa de Champagne y el amor cortés

En el siglo XI la doctrina del amor cortés se desarrolló por los trovadores y los poetas de las cortes de la nobleza en el sur de Francia. Estos cantaban un amor entre seres humanos idealizados, desplazando el amor entre estos y Dios o el Bien. El objetivo del amor es la plenitud sexual dentro de un sistema ético, no había equívoco, la consumación del amor era el goce carnal.

Por otro lado, la condesa de Champagne declaró en 1174 un código del amor que expresaba bajo forma literaria, que el amor no podía extender sus poderes sobre dos personas casadas; pues los amantes se deben conceder todo, de forma mutua y gratuita, sin verse constreñidos por ningún motivo de necesidad.

⁹ Zeyda Rodríguez Morales, *Op.Cit.* p. 74.

¹⁰ *Íbid*, p. 74

En términos generales, el amor cortesano implica que el amor sexual entre hombres y mujeres es, en sí mismo, algo espléndido, un ideal por el que vale la pena esforzarse. De la misma forma, el amor ennoblece tanto al amante como al amado, por ser un logro ético y estético. El amor sexual no puede reducirse a un mero impulso de la libido, el amor se vincula con la cortesía y el cortejo. En términos generales, el amor es una relación intensa y apasionada que establece una sagrada unicidad ente el hombre y la mujer.

Así mismo el amor cortés implica dos vertientes: el amor que lleva a la gloria y también al infierno, es decir, es fuente de todo placer y todo sufrimiento.

➤ El amor romántico

Entre los siglos XVI y XIX, surgió una corriente cultural que buscaba conciliar la espiritualidad con el amor humano real, es decir, hacer valer los principios amorosos anteriores en un solo concepto de amor.

Así, según Irving Singer* tomaron: de Platón y los neoplatónicos la búsqueda de la pureza en un amor que trasciende la experiencia sexual ordinaria, del cristianismo la noción de un amor interpersonal que permite al amante compartir la divinidad y del el amor cortesano un intento por justificar una intimidad comparable al amor religioso.¹¹

Aunado a la identificación empática entre una persona y otra por medio de la imaginación y la concepción del amor como unidad metafísica; de ser uno, el amor es el máximo valor, por lo que lo hace eterno e infinito. Su lógica no admite fisuras. Una vez que los amantes se conocen, se aman y aunque existan obstáculos, lo seguirán haciendo hasta después de la muerte, este es el ideal de un romanticismo clásico.

De la misma manera, la unión entre el sentimiento amoroso y el matrimonio dotó de fortaleza a la idealización romántica. La literatura de la época, apoyó esta

* Profesor de filosofía del Instituto Tecnológico de Massachussets y escritor de varios textos sobre lo amoroso.

¹¹ Irving Singer en Zeyda Rodríguez Morales *Op.Cit.* p. 79.

concepción, en especial las obras de William Shakespeare, ya que abogaban por el amor como un requisito previo y esencial del matrimonio. Se creó una estructura en la que la expresión de la sexualidad humana fuera aceptable, y en la que los sentimientos de amor, ternura y afecto pudieran coexistir con el deseo.

Por otro lado, hacia el siglo XVII surge la tradición literaria romanesca que hace complejo el asunto de la relación entre amor y matrimonio. En ella, aparece una oposición nueva entre el amor espiritual y el carnal, la del amor sexuado, intenso y apasionado, frente al amor institucional dentro de un matrimonio protegido por el Estado, estable y del cual se esperan hijos.

➤ Stendhal* y el amor-pasión

Para Stendhal, el amor pasión conjuga la pasión y el afecto, la persona amada busca la intimidad total y el goce mutuo y depende tanto de los actos de la imaginación como del instinto sexual. Supone la emancipación femenina ya se sólo se da entre iguales, con lo cual también suprime el dominio masculino.

En esta forma de amor, la pasión se da a través de: la admiración por la otra persona, la esperanza para el momento de mayor placer físico posible; entonces amar es obtener placer de ver, tocar y sentir, con todos los sentidos y lo más cerca posible un objeto amado.

Desde esta perspectiva, el valor de la pasión radica en la correspondencia en la vivencia del mismo sentimiento entre los que se aman y la gratificación que proporciona, más allá de una regulación social como es el matrimonio.

➤ Sigmund Freud y su concepción psicológica de amor

Para el médico y neurólogo austriaco, creador del psicoanálisis, el amor está situado entre el nivel individual y el psicológico, por lo cual consiste en la

* Seudónimo más conocido del literato francés del siglo XIX, Henri Beyle.

conjunción de dos corrientes: la sensual, que produce el deseo hacia otro, y la afectiva, manifestada en el cariño y la ternura. La mayor contribución de Freud, en cuanto al discurso amoroso, es la importancia de la capacidad imaginativa del hombre para la aparición del sentimiento amoroso.

En este sentido, el amor no depende del instinto sexual innato, sino que el amor es posible gracias al conocimiento sobre lo amoroso que los padres proporcionan. Peter Gay lo retoma de la siguiente manera:

“El sentido de sí mismos de los adultos como susceptibles de ser amados, tanto por saludable autoestima como por la pasión de sí mismo en bruto, se deriva, en forma importante, del sentimiento penetrante de haber sido apreciados temprana, segura e incondicionalmente. Sólo es posible dar amor después de haberlo recibido y saberlo.”¹²

Para Freud la concepción del amor es una construcción sociocultural, más allá de la dimensión biológica, con lo cual la experiencia amorosa depende de los referentes y la experiencia que desde temprana edad se tiene respecto del amor, su aprendizaje y el imaginario en el cual se desarrolla.

2.1.2 La concepción del amor en la era moderna

En el siglo XIX, el mundo occidental estaba inmerso en una cultura predominantemente individualista y laica, que valoraba el valor de la vida sobre la tierra y reconocía la felicidad individual. Es entonces cuando surgió el concepto de amor romántico como valor cultural ampliamente aceptado, y como base ideal del matrimonio.

Con la Ilustración, la Revolución Industrial, el crecimiento del capitalismo, el colapso del Estado- Nación y el desarrollo de una sociedad de libre mercado, se reconoció por primera vez que los seres humanos debían ser libres de elegir sus compromisos, es decir, a la par que se esparcía la libertad económica, sucedió en

¹² Peter Gay en Nathaniel Branden, *La psicología del amor romántico*, México, Editorial Paidós, 2000, p. 85

la libertad intelectual. Con lo cual se descubría el concepto de derechos individuales y el individualismo se convirtió en el poder creativo que revolucionó el mundo, afectando también las relaciones humanas.

Como Friedrich Engels señala, el auge del industrialismo y el libre mercado fomentó la cultura de las relaciones sentimentales elegidas libremente, así:

“El capitalismo disolvió todas las relaciones tradicionales, y en el caso de las costumbres heredadas y los derechos históricos, sustituyó...el libre contrato... pero los contratos sólo los pueden firmar personas que ejercen el libre dominio de sus personas, actos, posesiones, y que se relacionan en términos de igualdad...Bajo el capitalismo, en la teoría moral y la poesía, nada estaba tan firmemente establecido como el hecho de que era inmoral todo matrimonio que no se basara en el amor mutuo entre los sexos y en la libre elección de los miembros de la pareja.”¹³

Con esto el capitalismo destruía los esquemas de las relaciones feudales, así como la institución de la familia y nacía una nueva civilización en la que los hombres y las mujeres elegían compartir sus vidas sobre la expectativa de encontrar juntos la felicidad y la plenitud emocional.

2.1.3 Perspectivas sociológicas posmodernas respecto del amor. Los “nuevos tipos de amor” de Anthony Giddens y Ulrich Beck

Las concepciones de amor, la disposición a enamorarse, la búsqueda de la persona adecuada, los roles en cada pareja, las prácticas sexuales, las distintas fases e intensidades en las relaciones amorosas, etc., en un determinado contexto social e histórico, son fenómenos que surgen a través de la socialización, impulsados por la comunicación con los padres, la información e ideología que manejan los medios de comunicación, la educación y las ideas al respecto que tenga el círculo y/o clase social.

¹³ Friedrich Engels en Nathaniel Branden, *Op. Cit.* p. 48,

En un nivel social, la importancia de los discursos de los padres, los profesores, las canciones, los cuentos, las revistas, las películas, las telenovelas, las obras literarias etc., van creando numerosos significados, valores, personajes, figuras retóricas y vuelven imaginable, posible y deseable lo amoroso.¹⁴

En la misma línea, Rene Girard destaca la importancia de los “otros” en el surgimiento del amor, para él todos nuestros deseos son aprendidos, los deseos nacen por imitación de los deseos de los demás.

Francesco Alberoni* afirma que existe un mediador colectivo entre una persona y su objeto de deseo. Este mediador colectivo está conformado por innumerables mediadores sociales con los que un individuo se identifica y ayudan a la construcción de su identidad. Dichos mediadores le adjudican un valor al objeto de deseo, con lo cual el individuo valora el objeto, en este caso, el amor o la persona amada.

Para Anthony Giddens el amor confluyente es un nuevo tipo de unión que implica contingencia y acción frente a los ideales de seguridad y eternidad del amor romántico.

El amor confluyente supone la igualdad entre los sexos, lo cual implica una negociación de los roles femenino y masculino con base en los gustos, capacidades y preferencias de cada uno de los cónyuges en lo personal, independientemente de la tradición. Así mismo, debe existir una igualdad en el dar y recibir emocional.

En cuanto a la sexualidad, el erotismo es un elemento decisivo del éxito o el fracaso de la relación, es decir, busca la plenitud en el logro del placer y no es monógamo mientras ambas partes crean conveniente que así lo sea.

Con base en este tipo de amor, Anthony Giddens creó el concepto de “relación pura” como una forma predominante de unión humana en la posmodernidad. Una “relación pura” se establece por lo que cada persona puede

¹⁴ Zeyda Rodríguez Morales, *Op. Cit.*, p. 85.

* Sociólogo, periodista y catedrático italiano contemporáneo quien ha realizado estudios sobre la Sociología de movimientos e individuos, especialmente acerca de la naturaleza del amor y las relaciones entre los individuos y los grupos.

obtener de ella y es continuada sólo mientras ambas partes piensen que produce satisfacción suficiente para que cada individuo permanezca en ella.

La “relación pura” no es como lo fue antes el matrimonio cuya durabilidad se daba por sentado, salvo en ciertas circunstancias extremas. Una característica predominante de la “relación pura” es que puede ser terminada, más o menos a voluntad, por cualquiera de las dos partes en cualquier momento.

Para Ulrich Beck el nuevo tipo de amor es un amor posromántico al nuevo estilo de las relaciones. Este amor parte de la preocupación sobre la vida de las personas en términos de los cambios que se registran en los ámbitos laboral, educativo, religioso y familiar, los cuales son entendidos partiendo de la idea de individualización: “la biografía del ser humano se desliga de los modelos y de las seguridades tradicionales, de los controles ajenos y de las leyes morales generales y, de manera abierta como tarea, es adjudicada a la acción y a la decisión de cada individuo.”¹⁵

De esta manera, el sustento de la idea del amor ha dejado de ser la pareja y ha pasado a ser la responsabilidad del individuo que se busca una vida propia en un mundo posromántico en que las viejas ataduras ya no obligan. Cada individuo se ve como su propio centro, las personas pueden ser lo que quieran, cada quien escoge su vida, su entorno y emociones. De esta forma plantea las contradicciones estructurales de las relaciones actuales en cuanto a la posibilidad que tienen dos seres humanos de mantener la unión del amor si ambos quieren ser iguales y libres.

Beck afirma que el amor sexual en vez de ir decreciendo, ha ido en aumento pues las personas se encuentran cada vez más solas y desligadas de las instituciones tradicionales. De ahí que el matrimonio y el romanticismo se han convertido en ideales recurrentes.

¹⁵ Ulrich Beck, *El normal caos el amor. Las nuevas formas de relación amorosa*, España, Editorial Paidós, 2001, p. 200.

2.1.4 La perspectiva de Erich Fromm

Para el psicoanalista, filósofo y humanista alemán Erich Fromm, el amor es un arte que requiere conocimiento, esfuerzo, cuidado, responsabilidad y respeto, y no es una sensación únicamente placentera cuya experiencia es una cuestión de azar, algo con lo que se tropieza si se tiene suerte.

El amor es una actividad, una acción y/o la práctica de un poder humano. No es, como comúnmente se entiende, un afecto pasivo. El carácter del amor es activo, por eso se basa en dar y no en recibir, premisa que ha creado confusión ya que se interpreta que dar es sacrificar, privarse o renunciar a algo.

El actual problema del amor, señala Fromm, radica en la capacidad de amar de las personas, en que la gente quiere ser amada más allá de ser ellos los que amen. La gente busca ser amada y ser dignos de amor a través de tener éxito, ser poderosos y ricos, tener modales agradables, conversación interesante, ser útiles, modestos, etc., así es como se valoran.

Otro problema es que las personas creen que amar es sencillo y lo difícil es encontrar el objeto adecuado para amar o para ser amado por él. Aunado a que una vez encontrado el objeto adecuado, hay una confusión entre la experiencia inicial de enamorarse y la situación permanente de estar o permanecer enamorado.

Cuando dos personas se conocen y rompen la barrera que las separa, se sienten cercanas. Ese momento es uno de los más estimulantes de la vida humana que además puede ser facilitado por la atracción sexual y su consumación.

Sin embargo, este tipo de amor es poco duradero ya que cuando las dos personas llegan a conocerse, la intimidad pierde su toque mágico, y el antagonismo, las desilusiones y el aburrimiento mutuo, acaban por matar el sentimiento inicial. En un inicio, ese sentimiento tan intenso es considerado como una prueba de su amor, pero en realidad sólo expresa el grado de soledad en el que se encontraban.¹⁶

¹⁶ Erich Fromm, *El arte de amar*, México, Editorial Paidós, 2004, p. 17.

El sentimiento de “separatidad”

El ser humano es un ser consciente de sí mismo, de sus semejantes, de su pasado y futuro. Esa consciencia lo hace razonar de su existencia en esta vida, de la naturaleza, la sociedad pero en especial de su soledad y su separatidad*, lo cual crea en él una insoportable prisión por lo que busca liberarse de ella por medio de la unión en una u otra forma con los demás seres humanos o con el mundo exterior.

Cuando los hombres reconocen su separatidad pero siguen siendo desconocidos es porque no han aprendido a amarse. Al estar conscientes de eso surge la vergüenza que es fuente de la culpa y la angustia. Es entonces cuando busca la solución al problema de superar la separatidad, lograr la unión y trascender la vida individual.¹⁷

La unión puede lograrse de distintas formas, puede ser una solución madura o simplemente la unión inmadura que se llama unión simbiótica. En la unión simbiótica psíquica, dos cuerpos son independientes pero psicológicamente se necesitan mutuamente. En la unión sexual hay tres características específicas: son intensas, incluso violentas; ocurren en la personalidad total, mente y cuerpo y son transitorias y periódicas.

La unión orgiástica sexual constituye, en cierta medida, una forma natural y normal de superar la separatidad, pero es una solución parcial. Ya que el acto sexual sin amor sólo elimina la distancia momentáneamente pero deja a los involucrados con una mayor sensación de separatidad.

El amor maduro significa para Erich Fromm:

“un poder activo en el hombre, un poder que atraviesa las barreras que separan al hombre de sus semejantes y los une a los demás; el amor lo capacita para superar su sentimiento de aislamiento y separatidad, y no obstante le permite ser él mismo, mantener su integridad... una unión a

* Estado de separación

¹⁷ *Ibidem.* pp. 23 -24.

condición de preservar la propia integridad, la propia individualidad... En el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos.”¹⁸

El amor en la sociedad occidental posmoderna

Como ya se dijo anteriormente, la capacidad de amar de un individuo depende de la influencia social y cultural en su vida. No es sorprendente que en la actualidad, las personas vean al amor como un fenómeno raro o que se mal interprete con otras formas de pseudoamor, que son para Fromm, formas de desintegración del amor en la sociedad posmoderna.

Erich Fromm enfatiza el principio de libertad política y económica del capitalismo como regulador de las relaciones económicas pero también de las sociales. Las habilidades humanas se transforman en artículos intercambiables bajo las mismas condiciones del mercado.

Para seguir estas reglas establecidas, el hombre debe sentirse libre e independiente, sin ser sometido a ninguna autoridad, principio o conciencia moral, dispuestos a ser manejados, a impulsarlos bajo las riendas del cumplir, apresurarse, funcionar o seguir adelante. Es decir, este estadio del capitalismo necesita hombres que cooperen y que quieran consumir cada vez más y cuyos gustos estén estandarizados y puedan modificarse y anticiparse fácilmente.¹⁹

El resultado que ve Fromm, es que el hombre moderno está enajenado de sí mismo, de sus semejantes y de la naturaleza. El mismo hombre se ha transformado en un artículo, en un bien de consumo que experimenta sus fuerzas vitales como una inversión, la cual debe producirle el máximo de beneficios posibles, según las condiciones en el mercado social.

“Las relaciones humanas son esencialmente las de autómatas enajenados, en las que cada uno basa su seguridad en mantenerse cerca del rebaño y en no diferir en el pensamiento, el sentimiento o la acción. Al mismo tiempo que todos tratan de estar tan cerca de los demás como sea posible, todos

¹⁸ *Ibidem*, pp. 36-37.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 109.

permanecen tremendamente solos, invadidos por el profundo sentimiento de inseguridad, de angustia y de culpa que surge siempre que es imposible superar la separatividad humana.”²⁰

Es esta una de las grandes paradojas de la *modernidad líquida*, el hecho de buscar estar juntos pero permanecer solos debido a los miedos e inseguridades de cada ser humano, ocasionados o alimentados, muchas de las veces, por la ideología predominante.

El modo de producción capitalista ofrece muchos paliativos para ignorar la soledad en la que están inmersos muchos o varios de sus individuos, por ejemplo: la rutina de trabajo mecánico, ya que si una persona no tiene trabajo no sirve o funciona en la sociedad (de consumo), debido a que es por medio del trabajo como obtiene los medios (dinero) para gozar de la diversión; como el consumo de sonidos y videos que ofrece la industria del entretenimiento o bien, la simple satisfacción de comprar cosas nuevas y cambiarlas inmediatamente por otras.

En la *modernidad líquida* la felicidad de los hombres consiste en divertirse, lo cual puede interpretarse como la satisfacción de consumir y asimilar todo tipo de artículos, espectáculos, libros, películas, comida, bebidas, etc., e incluso, las mismas personas.

La cultura de la *modernidad líquida* está basada en las ganas de comprar, en la idea de un intercambio mutuamente favorable. El carácter de los hombres está moldeado para intercambiar y recibir, para consumir. Los objetos materiales y espirituales, así como los seres humanos se convierten en objetos de intercambio y consumo.

“En una cultura en la que prevalece la orientación mercantil y en la que el éxito material constituye el valor predominante, no hay en realidad motivos para sorprenderse de que las relaciones amorosas humanas sigan el mismo esquema de intercambio que gobierna el mercado de bienes y de trabajo.”²¹

²⁰ *Ibidem*, pp. 110.

²¹ *Ibidem*. pp. 112.

Las personas consideran a sus semejantes de una forma similar a un objeto de consumo, entonces, un hombre o mujer atractivos (entendido como un conjunto de cualidades de alta demanda en el mercado de la personalidad) se convierten en el premio máximo a obtener.

La sensación de enamorarse sólo se desarrolla con respecto a las mercaderías humanas que están dentro de las posibilidades de intercambio de cada persona. Se puede decir que dos personas se han enamorado cuando encuentran el “mejor” objeto disponible en el mercado; dentro de los límites impuestos por sus propios valores de intercambio.

Para Fromm es coherente que los hombres de la modernidad líquida no puedan amar, ya que sólo pueden intercambiar el bagaje de personalidad y confiar en que dicha transacción será equitativa.

Para el hombre su energía vital es una inversión de la que debe obtener el máximo beneficio, teniendo en cuenta su posición y la situación del mercado de la personalidad. La finalidad principal es el intercambio ventajoso de las aptitudes, el conocimiento y de él mismo con otros individuos igualmente ansiosos de lograr un intercambio conveniente y equitativo.

El concepto de equidad significa “dar tanto como el otro da”, el cual es aplicable en el intercambio de artículos y servicios pero también en el intercambio de sentimientos. Para Erich Fromm ésta es la máxima ética predominante en la sociedad capitalista.

“En las sociedades precapitalistas, el intercambio de mercancías estaba determinado por la fuerza directa, por la tradición, o por los lazos personales del amor o amistad. En el capitalismo, el factor que todo lo determina en el intercambio es el mercado. Se trate del mercado de productos, del laboral o del de servicios, cada persona trueca lo que tiene para vender por lo que quiere conseguir en las condiciones del mercado.”²²

El amor se ha deshumanizado en esta época de la modernidad líquida, es por eso que han sobresalido las concepciones de pseudoamor, como la satisfacción

²² *Ibidem*, pp. 160.

sexual recíproca, el amor como trabajo en equipo o como un refugio de la soledad, éstas y otras más, constituyen la desintegración del amor, de lo que Fromm llama: la patología del amor socialmente determinado.

Otra patología que Fromm describe es la ilusión de que en el amor no hay conflicto. Esto es debido a que la gente cree que el dolor y la tristeza se deben evitar a toda costa, situación que no es ajena al hablar de amor. Es por esta razón que muchas parejas ven como destructivas las disputas pero no se dan cuenta que esas disputas superficiales que no contribuyen ni solucionan; son sólo intentos de evitar conflictos reales. Dichos conflictos emergen de un nivel profundo interior y no son destructivos, al contrario contribuyen al crecimiento de ambas personas.

El amor para Fromm:

“sólo es posible cuando dos personas se comunican entre sí desde el centro de sus existencias, pero para eso, cada una de ellas se debe experimentar a sí misma desde su centro. De esa forma, el amor es un desafío constante, no es un lugar de reposo, sino un moverse, crecer, trabajar juntos; que haya armonía o conflicto, alegría o tristeza, es secundario con respecto al hecho fundamental de que dos seres se experimentan desde la esencia de su existencia, de que son el uno con el otro al ser uno consigo mismo y no al huir de sí mismos.”²³

2.2 El amor líquido

2.2.1 Las relaciones amorosas en la modernidad líquida de Zygmunt Bauman

Siguiendo a Erich Fromm, Bauman señala que en una cultura en la cual la humildad, el valor, la fe y la disciplina son cualidades escasas, la capacidad de amar de los hombres es igualmente raro, pero para él, es ahí donde radica la ruina de la propia sociedad.

²³ *Ibidem.* pp. 129-130.

Las probabilidades de aprender el arte de amar y de apreciar el amor como un significado consumado de la vida, así como de esperar la satisfacción amorosa como un regalo más que como una ganancia son de la misma forma casi nulas.

A la par que Fromm, Bauman ve en este estadio del capitalismo la necesidad de hombres que consuman cada vez más y la felicidad basada en “pasarla bien”. Es una época en la que todos los seres humanos tratan de estar lo más cerca posible de los demás, pero cada uno permanece totalmente solo, invadido por el profundo sentimiento de ansiedad y culpabilidad que siempre resulta de la imposibilidad de superar la separación entre humanos.

Con base en esta línea de pensamiento, Bauman, al igual que lo hizo con la modernidad líquida, califica a este nuevo tipo de amor como *amor líquido*.

En el amor hay dos seres y cada uno es una incógnita para el otro, por eso el amor parece un capricho del destino. Para Bauman, amar significa abrirle la puerta a ese destino “a la más sublime de las condiciones humanas” en la que el miedo y el gozo se unen para abrirse a la libertad encerrada en el otro, al que llama compañero del amor.

El amor está muy cercano a la trascendencia, es por eso que no encuentra sentido en las cosas ya hechas o terminadas, sino que su poder es un impulso creativo y por lo tanto está cargado de riesgos ya que en toda creación nunca se sabe cual será el producto final.

Las personas tienden a calificar como amor a algunas de sus experiencias pero la mayoría no contemplan ese “amor” como el último, por el contrario, piensan que aún les esperan más experiencias de ese tipo.

Al acumularse varias experiencias amorosas, el único conocimiento que aumenta es la concepción del “amor” en tanto serie de intensos y breves momentos, con todo y la conciencia de su fragilidad y brevedad. La clase de destreza que se adquiere es la de “terminar rápidamente y volver a empezar desde el principio”.²⁴

Las personas crean sus imágenes del mundo basándose en su experiencia, por esta razón, las generaciones más recientes no conciben la imagen de un

²⁴ Zygmunt Bauman, *Amor líquido*. México, FCE, 2007, p. 20.

mundo confiado y confiable, como el que presentan, en especial, los medios de comunicación. Bauman apunta como ejemplo los programas televisivos llamados *reality shows*, como *Big Brother* y *Survivor*. El mensaje que se presenta es no confiar en un desconocido, en un extraño y más aún, no confiar en nadie.

Para Bauman, estos programas eran ensayos públicos del carácter descartable de los seres humanos. El mensaje era claro; nadie es indispensable, la vida es un juego duro para gente dura y cada jugador lucha por sí mismo, de igual manera, cada tarea comienza de cero y los méritos anteriores no cuentan. En un juego de supervivencia; la confianza, la compasión y la clemencia no tienen razón de ser. De esta forma, se ha regresado a la premisa que Darwin planteaba: los que sobreviven son invariablemente los más aptos.²⁵

En términos generales, es posible que la confianza siga existiendo, pero en la actualidad, en la *modernidad líquida*, no hay lugar donde arraigarla. Cuando la conciencia, compartida y generalizada, de que las relaciones son frágiles y únicamente duran mientras son convenientes, una relación no es lugar seguro para arraigar la confianza.

Si uno de los involucrados sabe que el otro puede decidir acabar con la relación en cualquier momento, con o sin su propio acuerdo, apostar todos los sentimientos en la relación siempre es una alternativa riesgosa.²⁶ Es decir, invertir sentimientos profundos en una relación implica correr un enorme riesgo: convertirse en un ser dependiente del otro, pero tal vez esa dependencia no sea correspondida, por lo que el otro puede dejar la relación una vez que ya no lo satisfaga.

La complicada realidad por la que atraviesan las relaciones amorosas, ya explicada previamente por Anthony Giddens, Ulrich Beck, Erich Fromm y Zygmunt Bauman es una realidad que tiene causas específicas. De esta forma, Bauman ha seleccionado cuatro elementos fundamentales para intentar explicar la actual concepción de las relaciones amorosas en el contexto de la sociedad occidental inmersa en la *modernidad líquida*.

²⁵ *Ibidem*, p. 118.

²⁶ *Ibidem*, p. 120.

2.2.2 El Consumismo y su influencia económica

El consumo se define como usar, apropiarse y destruir los bienes de consumo con el fin de satisfacer necesidades y deseos. Los consumidores son educados para seguir las reglas y pautas del mercado, de esta forma, la satisfacción debe ser instantánea en doble sentido: los bienes consumidos deben satisfacer de forma inmediata pero esa satisfacción debe terminar en el preciso momento en que concluya el tiempo necesario para el consumo.

La vida del consumidor se caracteriza por ser liviana y veloz, así como por la novedad y la variedad. En este sentido, la vida útil de los objetos, por lo general, es la que le asigna el consumidor, pero si son usados repetidamente, los objetos ya adquiridos frustran la búsqueda de variedad y la prolongación de su uso hacen que pierdan su novedad.

En una sociedad en la que se consumen personas como se consumen bienes, si una pareja ya no es útil, se va por otra y así sucesivamente. Es decir, si los bienes de consumo resultan defectuosos o no son plenamente satisfactorios, se pueden intercambiar por otros, que se suponen más satisfactorios.

Aún en el caso de que el producto cumpla con lo prometido, ningún bien es de uso a largo plazo: la relación es para consumo inmediato y no requiere una preparación adicional ni prolongada, es decir, es una relación descartable. Después de todo, hay productos que todavía siendo utilizables se desechan cuando aparecen las nuevas y mejores versiones.

Las condiciones económicas y sociales predisponen a las personas para percibir el mundo como un recipiente lleno de objetos desechables, objetos para usar y tirar, incluidos los seres humanos.

“En una cultura de consumo como la nuestra partidaria de los productos listos para uso inmediato, las soluciones rápidas, la satisfacción instantánea, los resultados que no requieran esfuerzos prolongados, las recetas infalibles, los seguros contra todo riesgo y las garantías de devolución de dinero. La promesa de aprender a amar es la promesa de lograr experiencia en el amor

como si se tratara de cualquier otra mercancía, supone deseo sin espera, esfuerzo sin sudor y resultados sin esfuerzo.”²⁷

Las personas implicadas en la relación amorosa son cosificadas y conceptualizadas como bienes de consumo, por lo que ya no es responsabilidad de ninguno de los implicados hacer que la relación funcione. Se trata por el contrario, de quedar satisfecho con un producto listo para consumir.

Los vínculos humanos, como el resto de los bienes de consumo, no necesitan ser contruidos con esfuerzos prolongados, la satisfacción que proporcionan es instantánea, algo que se rechaza si no satisface, algo que se conserva y utiliza sólo mientras continúa gratificando, por lo cual no tiene caso intentar salvar la relación y menos aun sufrir las consecuencias que esto implica, sólo sería un desgaste de energía por ambas partes.

Bajo estas circunstancias, la más mínima discusión puede tomarse como pretexto para finalizar la relación, los desacuerdos más triviales se transforman en dolorosas disputas y las fricciones más leves son consideradas como señales de una irreparable incompatibilidad.

En la modernidad líquida, insertada en el capitalismo neoliberal, la cultura de consumo prevalece hasta en las relaciones humanas, ya que no hay ni necesidad, ni uso, que justifiquen lazos prolongados, como sucede con cualquier acto de consumo que proporciona satisfacción instantánea del bien consumido, para de nuevo consumir.²⁸

Existe otra conexión entre el consumismo y la desintegración de las relaciones humanas en general. La cultura de consumo, a diferencia de la producción, es una actividad solitaria, individual, incluso en los momentos en los que el consumo parece colectivo. Es decir, en la producción se requiere cooperación, aun cuando solamente sea la suma del esfuerzo físico de varios, pero en el consumo, la cooperación es totalmente innecesaria y superflua, es una actividad meramente individualista.

²⁷ *Ibidem*, p. 22.

²⁸ *Ibidem*, p. 71.

2.2.3 La Falta de compromiso, una visión de la relación como inversión

Para los hombres y mujeres en la actualidad el compromiso con otra persona es resultado del grado de satisfacción que provoca la relación, de si se ve para ella una alternativa viable y de si la posibilidad de abandonarla causará la pérdida de alguna inversión importante (tiempo, sentimientos, esfuerzo, etc.).

De esta forma, se equipara el compromiso con la utilidad que se le asigna a la relación, es por eso que las relaciones se asimilan a una inversión, en el sentido económico. En una inversión, una persona compra acciones y las conserva durante el tiempo que prometen aumentar su valor, pero las vende rápidamente cuando las ganancias empiezan a disminuir o cuando otras acciones prometen un ingreso mayor.

Si se invierte en una relación, el provecho que se espera de ella es en primer lugar seguridad, en sus diversos sentidos, pero si el compromiso depende de las satisfacciones proporcionadas por dicha relación, los involucrados pueden abandonar la relación en cualquier momento, lo cual es un arma de doble filo, porque ninguno de los dos sabe en qué momento lo hará la otra parte. Cada uno puede decidir si continúa o deja la relación, pero no está en su poder impedir que el otro opte por romperla.

Para que una relación tenga posibilidad de durar, es necesario el compromiso, pero en la actual sociedad cualquiera que se comprometa sin reservas corre riesgo de resultar gravemente dañado en el futuro, en caso de que la relación fuera disuelta.

Establecer una relación resulta ser incierto, lo cual plantea una paradoja: los involucrados entran en una relación con la esperanza de disminuir la inseguridad de la soledad, pero como la relación no tiene una base sólida y es incierta, provoca que la inseguridad emane también de la relación.

En algunos casos, cuando las personas están inseguras tienden a comportarse de manera poco constructiva, tratando de complacer o de controlar. Una vez que se filtra la inseguridad en la relación, su fragilidad se expresa por medio dos opciones: la sumisión total y el poder absoluto, la sumisa aceptación y

la conquista arrogante, borrando así tanto la autonomía propia como la de la pareja.

2.2.4 El Individualismo-egoísta

Para finales del siglo XVIII y principios del XIX el Romanticismo como escuela literaria, fue una expresión del individualismo, el cual cambió completamente la cultura occidental. Por un lado, se consideraba al individuo como fin en sí mismo, una persona libre que elegía tanto el rumbo de su vida como los valores que lo regirían.

Dentro de este punto vista y en lo que a las relaciones se refiere, los seres humanos eran libres de elegir pareja. En lugar de formalizar el amor cortés y cargarlo de convenciones, como en el matrimonio, se veía el amor como el deseo de unir dos almas altamente individuales que gozaban de una similitud espiritual, por lo que encontrar a la pareja del alma tenía una importancia tremenda.²⁹

Antes de esta corriente la vida de las personas dependía de un destino inexorable, muchas veces opuesto a sus intereses. Por lo que la implicación filosófica es que la vida de cada individuo está en sus manos, cada quien moldea su propio destino y la elección es el hecho supremo de la existencia.

Esta relación entre el romanticismo en la literatura y el amor romántico en su sentido actual, aunado a la influencia ideológica, en las corrientes de pensamiento, del utilitarismo individualista propuesto por Adam Smith en el plano económico y su adaptación en el plano social, propiciaron el individualismo-egoísta que caracteriza al hombre actual.

Para Georg Simmel el distanciamiento entre los integrantes de una sociedad es ocasionado por las fuerzas del mercado, creando así un espacio que hace posible el individualismo moderno y la “libertad” que lo caracteriza.

Este espacio permite la confrontación entre el individuo y su sociedad para legitimar la separación entre los hombres, ocasionado por el individualismo-

²⁹ Nathaniel Branden, *Op. Cit.*, p. 47.

egoísta que hace sobresalir a unos a costa de los otros como la representación del reconocimiento individual y como la expresión incuestionable de libertad.³⁰

En la *modernidad líquida* las personas, al ser despojadas de su carácter comunitario y de lazos sociales sólidos, están atrapadas en un mundo de necesidades construidas artificialmente y viven en la imposibilidad de satisfacerlas desde un punto de vista que no sea el consumo individualizado.

Así pues, si se elige a una pareja únicamente buscando la satisfacción, la felicidad y la realización personal, entonces cuando la pareja ya no cumple esas funciones, la relación se termina.

Para Erich Fromm este individualismo/egoísmo no es más que la falta de amor a sí mismo debido al rol económico- social que desempeña. En otras palabras,

“la persona egoísta sólo se interesa por sí misma, desea todo para sí misma, no siente placer en dar, sino únicamente en tomar. Considera el mundo exterior sólo desde el punto de vista de lo que puede obtener de él, carece de interés en las necesidades ajenas y de respeto por la dignidad e integridad de los demás. No ve más que a sí misma; juzga a todos según su utilidad, es básicamente incapaz de amar.”³¹

Este egoísmo no quiere decir que una persona se ame demasiado, por el contrario se ama muy poco, lo cual provoca vacío, frustración y ocasiona que sea él mismo quien impide obtener satisfacciones duraderas y plenas. Por esta razón, disimula la falta de amor propio al preocuparse demasiado por sí mismo.

Por otro lado, en la *modernidad líquida* la incertidumbre es una poderosa fuerza de individualización, se divide en vez de unir, así pues los miedos y aflicciones son sufridos en soledad.

Las oportunidades tienen que aprovecharse “aquí y ahora”, no obtenerles una ganancia es algo imperdonable y reivindicable. En la estrategia de vida en la

³⁰ Georg Simmel en Enrique Serrano, *La economía monetaria y el “estilo de vida” moderno. Notas sobre la Filosofía del dinero de Georg Simmel* en Nettel, Patricia y Sergio Arroyo. Aproximaciones a la modernidad. París, Berlín, siglos XIX y XX, México, UAM-X, 1997, p. 110.

³¹ Erich Fromm, *Op. Cit.*, p. 81.

modernidad líquida, la palabra clave es “ahora”, sin importar lo que pueda implicar y a quienes pueda afectar.

2.2.5 La instantaneidad como morfología del tiempo y del espacio

El hombre moderno es aquel que intenta inventarse a sí mismo constantemente como resultado de la cultura de consumo y de los nuevos espacios urbanos. En una frase se resume como: la “heroización irónica del presente”,³² propuesta por Charles Baudelaire y por Michel Foucault.

Para la modernidad líquida, no sólo es la importancia del presente, sino del instante. La instantaneidad, según Z. Bauman, es la búsqueda de gratificación inmediata, evitando consecuencias y responsabilidades, se busca la satisfacción en el acto, pero esto conlleva también la desaparición inmediata de interés.

El tiempo o distancia que separa el principio del fin se reduce tanto que casi desaparece por completo. En este sentido sólo hay momentos, lo que reduce la morfología del tiempo a un conjunto de éstos.

La instantaneidad permite que cada momento se perciba como espacioso y esa capacidad infinita significa que no hay límites para lo que pueda extraerse de un momento; por breve y fugaz que sea.

En la *modernidad sólida* la duración eterna era el motor y el principio de toda acción, mientras que en la *modernidad líquida* la duración eterna no cumple ninguna función. Es decir, el corto plazo ha reemplazado al largo plazo y ha convertido la instantaneidad en su ideal último,³³ ya que la durabilidad imposibilita las nuevas gratificaciones que vendrán después de las actuales.

En el sentido de las relaciones amorosas, éstas requieren disciplina, concentración y paciencia y si se aspira a obtener resultados rápidos, nunca se aprenderá verdaderamente ese arte.

Para Bauman es difícil concebir una cultura indiferente a la eternidad, que rechaza lo durable. De la misma forma, le es difícil asimilar una moralidad

³² Mike Featherstone, *Op. Cit.*, p. 26.

³³ Zygmunt Bauman, *Op. Cit.*, p. 134.

indiferente a las consecuencias de las acciones humanas, que rechaza responsabilidad por los efectos que esas acciones pueden ejercer sobre otros.

Según la famosa expresión de Guy Debord*, “los hombres se parecen más a su época que a sus padres”. Bauman hace hincapié en que los hombres en la *modernidad líquida* difieren de sus padres porque “viven en un presente que quiere olvidar el pasado y ya no cree en el futuro.” Pero afirma que:

“la memoria del pasado y la confianza en el futuro han sido, hasta ahora, los dos pilares sobre los que se asentaban los puentes morales entre lo transitorio y lo duradero, entre la mortalidad humana y la inmortalidad de los logros humanos, y entre la asunción de responsabilidad y la preferencia por vivir el momento.”³⁴

De esta manera es como Zygmunt Bauman contempla las relaciones amorosas en la *modernidad líquida*, que apelan a un tipo de amor que puede ser igualmente calificado como *amor líquido*, debido a su fragilidad, inestabilidad, superficialidad y constante renovación. Influidos por el consumismo, la falta de compromiso, el individualismo y la instantaneidad. Todas estas características están íntimamente ligadas entre sí debido a que son consecuencia del capitalismo neoliberal que las implementa y legitima ideológicamente a través de los intermediarios culturales.

Los medios de comunicación de masas, fueron y son a lo largo del siglo XX y principios del XXI, intermediarios culturales que han producido y reproducido la ideología predominante por medio de creaciones audio/visuales que cada vez llegan a más públicos. La cinematografía ha ocupado un lugar privilegiado en la expansión de la ideología predominante, no en vano fue llamada “arma ideológica” durante la Segunda Guerra Mundial. De esta forma, el cine como medio de comunicación de masas ha desempeñado un rol esencial en la expresión, mantenimiento y difusión de ideologías.

* Filósofo, escritor y cineasta francés del siglo XX.

³⁴ *Ibidem.* p. 138.

Capítulo 3

3. El cine como medio de comunicación de ideologías

Tanto en la modernidad como en la *modernidad líquida*, o si prefiere llamarse posmodernidad, las prácticas artísticas y culturales han sufrido cambios en cuanto a los modos de producción, consumo y circulación de los bienes simbólicos, que pueden relacionarse con los cambios en las concepciones, prácticas y experiencias cotidianas de distintos grupos, es decir, cambios ideológicos.

La forma en que la cultura, ha intervenido en cuestiones más generales referentes a la codificación cultural de lo social. La forma en que la cultura de las sociedades occidentales se convirtió en una cultura de masas, una cultura que se expandió debido a los alcances tecnológicos del capitalismo.

La cultura occidental se hizo universal a través de los medios de comunicación masiva, los cuales defienden y sostienen los ideales tanto económicos como políticos del capitalismo, específicamente, del neoliberalismo.

Tanto las industrias culturales como los medios de comunicación facilitaron la expansión ideológica de la sociedad capitalista, imponiendo la cultura de consumo, tanto material como simbólico.

Cultura de consumo simbólico

La producción capitalista de mercancías ha dado lugar a la concepción de la cultura material en forma de bienes de consumo y de lugares de compra, ocasionando que las actividades de ocio tengan cada vez más prominencia en las sociedades occidentales, lo cual ha generado dos vertientes.

Para algunos, conduce a un mayor igualitarismo y libertad individual; para otros, aumenta la manipulación ideológica de la población y la aparta, mediante la seducción, de un conjunto alternativo de mejores relaciones sociales.

Por otro lado, se encuentra la cuestión de los placeres emocionales del consumo, los sueños y deseos en el imaginario de la cultura consumista, que suscitan de distintas maneras una excitación corporal directa y placeres estéticos.

Desde el punto de vista de la economía clásica el objeto de toda producción es el consumo y los individuos maximizan su satisfacción mediante la adquisición de bienes, así pues, desde la perspectiva de algunos neomarxistas del siglo XX se consideró que ese desarrollo produce mayores oportunidades para el control y la manipulación del consumo.

Por un lado la expansión de la producción capitalista necesitó construir nuevos mercados y por el otro, necesitó “educar” al público a través de la publicidad y de otros medios para que se transformara en consumidor, lo que Althusser denominó la creación del sujeto para transformarlo en consumidor.

Así pues los trabajos de Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse y Henri Lefebvre fueron clave para la comprensión de este proceso. Horkheimer y Adorno sostienen que la misma lógica mercantil que se manifiesta en la producción puede advertirse en el consumo.

3.1 La Escuela de Frankfurt

En lo referente a la cultura, cabe hacer mención de la importancia que tuvieron los críticos de la Escuela de Frankfurt, en lo que se refiere al término Industria Cultural, ya que con sus estudios y críticas fue posible la concepción de los productos y prácticas culturales como productos de consumo pertenecientes a lo que llamaron cultura de masas, debido a su gran alcance. Más adelante el término se adaptó como cultura popular, la cual hace referencia a la cultura de las masas, como la música popular, las telenovelas, las tiras cómicas, el cine comercial, entre otros.

Lo que ellos denominaron Industria Cultural se basa en la homogeneidad cultural en cine, radio, revistas, e inventa un sistema que es uniforme como un todo y cada una de sus partes, es decir, toda la cultura de masas es idéntica y predecible.¹

La industria cultural al producir una cultura marcada por la estandarización, los estereotipos, los bienes culturales manipulables, ha despolitizado a las clases

¹ John Storey, *An introduction guide to cultural theory and popular culture*, Estados Unidos, The University of Georgia Press, 1993, p. 100.

bajas, limitando su horizonte a metas económicas y políticas que sólo pueden ser realizadas dentro del cuadro de la sociedad capitalista. De esta forma la cultura popular sirve para mantener la autoridad social, afirmando y escondiendo las condiciones de la vida social previniendo la formación de deseos fundamentales por medio de proveer ciertas necesidades.

La industria cultural se puede observar en las actividades del tiempo libre, las artes y la cultura. En el momento en que los fines y valores más elevados de la cultura se adaptan a la lógica del proceso de producción y mercado, la recepción es dictada por el valor de cambio.² Es decir, Adorno planteó que el predominio del valor de cambio suprime el recuerdo del valor de uso originario de los bienes y así la mercancía queda en condiciones de adquirir un valor de uso secundario.

3.1.2 Visiones posmodernas

La cultura de consumo conlleva la formación de una sociedad de consumo, la cual se convierte esencialmente en una sociedad cultural debido a la desregularización de la vida social y a la desestructuración de normas estables, ocasionada por la diversidad de relaciones sociales.

Los bienes y sus principios de estructuración son fundamentales para entender la cultura de consumo y a su vez a la sociedad capitalista. De esta manera, hay que resaltar dos puntos:

- La dimensión cultural de la economía, a través de la simbolización y el uso de bienes materiales como comunicadores, más allá de su utilidad.
- La economía de los bienes culturales bajo los principios de la oferta y la demanda, la acumulación de capital, la competencia y la monopolización que toman sentido en los estilos de vida, los bienes y las mercancías culturales.³

Cabe resaltar que dentro de la economía de los bienes culturales no se plantea la concepción de la producción de estos bienes y de los estilos de vida como reflejo de la economía, más bien, se apela a la influencia que ésta tiene en

² Mike Featherstone, *Op. Cit.*, p. 40.

³ *Ibidem.*, p. 144.

los procesos de la dinámica interna de los productos y prácticas en las diferentes esferas sociales.

En este tipo de sociedad la cultura recibe una nueva significación a través de la saturación de signos y de mensajes. Para Fredric Jameson todo en la vida social se ha vuelto cultural, debido al uso indiscriminado y mezclado de signos e imágenes, lo cual conlleva la supresión de la distinción entre alta cultura y cultura de masas.

Por su parte, el teórico francés Jean Baudrillard apunta que las mercancías de consumo, en el capitalismo tardío (neoliberalismo), han obtenido una gran cantidad de asociaciones simbólicas ocasionando la pérdida de su valor de uso inicial. De esta forma creó el concepto: signo-mercancía, en el cual el signo y la mercancía se unen.

Baudrillard se basó en la semiología para sustentar que el consumo propone la manipulación activa de los signos, es decir, la autonomía del significante, alcanzada a través de la manipulación de los signos en los medios de comunicación y la publicidad, indica que los signos son capaces de flotar liberados de los objetos y que puede disponerse de ellos para emplearlos en múltiples relaciones asociativas.⁴

De esta manera se intensifica el proceso, con lo cual resalta al igual que Fredric Jameson, que la cultura se ha vuelto generalizada. Se encuentra en todas partes con lo cual media la vida social en general y, por tanto, las relaciones sociales.

Dentro de la cultura de consumo, se utilizan signos, imágenes y bienes simbólicos que aluden a sueños, deseos y fantasías sugiriendo una autenticidad y satisfacción emocional para la complacencia egoísta de sí mismo y no de los demás. La cultura de consumo, al ampliar contextos y situaciones, legitima dicho comportamiento aceptándolo como apropiado.

Dentro del marco de la *modernidad líquida*, la cultura de consumo no representa una pérdida de control ni la institución de controles rígidos, por el

⁴ *Ibidem*, p. 41.

contrario, promueve una estructura flexible que maneja el control y el descontrol de forma que existe un intercambio fácil entre estos.

3.1.3 La cultura como intermediaria entre la base y la superestructura social

El principio básico del materialismo es que la conciencia humana descansa en ciertas condiciones materiales sin las cuales ésta no existiría. Marx y Engels señalaron este argumento cuando atacaban e invertían el idealismo Hegeliano.

Las relaciones y fuerzas de producción forman lo que Marx llamó la estructura económica de la sociedad o lo que los marxistas llaman la base económica o infraestructura. En cada periodo de la historia, de la base económica surge una superestructura: conformada por formas políticas, sociales, religiosas, culturales, estéticas. Pero, la superestructura contiene más que eso, consiste en ciertas formas definidas de conciencia social que es lo que Marx llamó ideología.

Dicho argumento va más allá del postulado abstracto, que algunos marxistas sostuvieron, de que la superestructura de las ideas simplemente refleja la base económica en una relación unidireccional. Por el contrario, la superestructura y la base mantienen una relación de retroalimentación, ya que existe toda una serie de procesos entre las diferentes clases sociales, sus conflictos y hasta su relativa autonomía.

Así mismo, las diferentes clases sociales son propensas a ver el mundo desde un punto de vista diferente, su perspectiva refleja sus intereses económicos y también las condiciones sociales que rodean dichos intereses.

Las ideas, como ideología, sirven el propósito de exaltar al ser humano, pero también actúan como armas para encubrir verdaderos intereses, dando origen a lo que Marx llamó la *falsa conciencia**.

La ideología de las clases dominantes refleja sus propios intereses de una forma idealizada y a su vez rigen la ideología de la época, ya que esta clase controla los modos de producción mental, a través de los cuales las ideas son difundidas.

* término marxista que hace alusión al manejo ideológico por parte de las esferas de poder tratando de encubrir el verdadero estado de la realidad.

Para el marxismo, la cultura es parte de la superestructura, es parte de la ideología de una sociedad, un elemento en la compleja estructura de la percepción social, la cual refuerza el hecho de una clase social tiene el poder sobre las demás.

La mentalidad social es condicionada por las relaciones sociales de cada época. Es decir, la ideología dominante es una forma de percepción, una forma particular de ver el mundo y a su vez es el producto concreto de las relaciones sociales del hombre en un tiempo y lugar determinados.

Para Engels, la situación económica es la base, pero los varios elementos que conforman la superestructura también crean influencia y en muchos de los casos determinan sus formas. Con lo cual los elementos de la superestructura constantemente reaccionan e influyen en la base económica.⁵

3.2 La ideología, una cosmovisión inmersa en las expresiones culturales

El término ideología se puede referir a:

- Un cuerpo sistemático de ideas articuladas por un grupo específico de personas.
- Una máscara, distorsión, ocultamiento. La ideología es usada para indicar como algunos textos y prácticas culturales presentan imágenes distorsionadas de la realidad. Estos producen lo que se llama la *falsa conciencia*. Dicha distorsión alude a los intereses de los poderosos sobre los intereses de los demás.
- Diferentes formas ideológicas en la que los discursos mediáticos, como la televisión, la música, la literatura y el cine, siempre presentan cierta imagen del mundo.

Para Louis Althusser, la ideología no es solamente un cuerpo de ideas, son también las prácticas materiales y se encuentra en las prácticas de la vida diaria y no sólo en ciertas ideas sobre ella. La ideología es producto de la reproducción de las condiciones y relaciones sociales necesarias para mantener y continuar las condiciones y relaciones económicas del capitalismo.

⁵ Terry Eagleton, *Marxism and literary criticism*, Estados Unidos, Berkeley UC Press, 1976, p. 9.

La ideología es un sistema de representaciones (imágenes, mitos, ideas, conceptos) con su propia lógica y rigor, no es una simple expresión de la base económica, no es lineal ni unidireccional. Es decir, la superestructura no es una expresión pasiva del reflejo de la base, pero sí es necesaria para su existencia.⁶

Los postulados sobre ideología de Althusser han tenido una gran influencia en los estudios culturales, ya que es a través de la ideología que los hombres y mujeres establecen sus condiciones reales de existencia. La relación entre el ser humano y la realidad es al mismo tiempo real e imaginaria, en el sentido en que la ideología es la forma en que las personas se relacionan con dichas condiciones de existencia a nivel de representaciones (mitos, conceptos, ideas, imágenes). A su vez, existen diferentes formas de representar esas condiciones, ya sea a uno mismo o a otros.

Más adelante, Althusser hace una segunda formulación, en la que la ideología es todavía una representación de la relación imaginaria de los individuos con las condiciones reales de existencia, pero es a su vez el nombre del proceso por el cual las relaciones de producción son reproducidas a través de lo que él llamó: Aparatos Ideológicos de Estado, como son la educación, la religión, la familia, la política, los medios de comunicación, las industrias culturales, etc.

Para ese momento muchos de los estructuralistas que siguieron el trabajo de Althusser, concebían la cultura popular como una máquina ideológica que, en mayor o menor medida, reproduce la ideología dominante.

De acuerdo con esta definición, toda ideología tiene la función de concebir a los individuos como sujetos. De esta forma, la ideología crea sujetos condicionados por las prácticas materiales de la ideología.

Entonces, la identidad social se convierte en una cuestión de lo que se consume en vez de lo que se produce. Así pues, los sujetos son condicionados por modos y patrones de consumo. Este fue uno de los problemas que Althusser tuvo con la segunda formulación de ideología, el cuestionamiento acerca de si era cierto que los medios sólo ven a los individuos como consumidores. Dicho

⁶ John Storey, *Op. Cit.*, p. 111.

postulado sirvió para el desarrollo de los estudios de audiencias y públicos, así como los de género y recepción.

3.2.1 La importancia de la hegemonía

El concepto de hegemonía fue desarrollado por Antonio Gramsci durante su estancia en una prisión fascista. Explicaba que la hegemonía es utilizada para hacer referencia al proceso por el cual la(s) clases dominantes no sólo dominan sino que manejan la sociedad a través de la influencia del liderazgo moral o intelectual.⁷

De esta forma, se dictan las necesidades e intereses del capitalismo, manifestándolos como intereses y necesidades de la sociedad en general. Es decir, los intereses de la(s) clase(s) dominante(s) de la sociedad han sido universalizados como intereses de toda la sociedad.

Roland Barthes lo señala como la forma en la que opera la ideología, la cual intenta legitimar y universalizar lo que es parcial y particular, en otras palabras, es un intento por encubrir algo cultural como natural.⁸

Por su parte Gramsci añade que la hegemonía es organizada por aquellos que llama *intelectuales orgánicos*, los cuales son distinguidos por sus funciones sociales, es decir, cada clase crea orgánicamente sus propios intelectuales y se convierten en sus representantes. En el caso de la(s) clase(s) dominante(s), son ellos quienes se esfuerzan por mantener y proteger la hegemonía.

En el caso de los estudios culturales, existen *intelectuales orgánicos colectivos*, es decir, lo que Althusser llamó *Aparatos Ideológicos del Estado*: como la familia, la educación, los medios de comunicación y específicamente las industrias culturales.

Pierre Bordieu los denominó: *nuevos intermediarios culturales*; que se dedican a la provisión de los bienes y servicios simbólicos, como son los medios de comunicación: televisión, radio, prensa, cine, así mismo la publicidad, la comercialización, las relaciones públicas, etc.

⁷ *Ibidem*, p. 119.

⁸ Mike Featherstone, *Op. Cit.*, p. 61.

Desde la perspectiva de la teoría hegemónica, la cultura popular es un área de intercambio entre las fuerzas dominantes y subordinadas de la sociedad, es una mezcla de intereses y valores contradictorios, como un balance de fuerzas entre la resistencia y la incorporación. Cuando entran en el terreno de la cultura popular, se hace referencia a ellos como textos culturales y es entonces cuando se considera también a la música popular, las telenovelas, los *comics*, etc.

La cultura popular es lo que los hombres y las mujeres hacen al consumir activamente los textos y las prácticas de las industrias culturales. Los productos son combinados o transformados en diferentes formas para producir significados.

La influencia que Gramsci tuvo sobre varias perspectivas permitió que también los estructuralistas concibieran la cultura popular como una máquina ideológica, la cual en mayor o menor medida, reproduce la ideología predominante.

3.3 El arte cinematográfico

Marx consideró que en la relación entre la base y la superestructura, el arte es un ejemplo de la complejidad y la indireccionalidad de dicha relación. Terry Eagleton lo asimiló de la siguiente manera: “todo arte emerge de una concepción ideológica del mundo, pero el arte tiene una relación más compleja con la ideología que la teoría política o económica las cuales manejan más transparentemente los intereses de la clase dominante.”⁹

Althusser afirmó que el arte no puede ser reducido a ideología, por el contrario, tienen una relación muy particular. Así pues, el arte hace más que sólo reflejarla pasivamente, por un lado está inmerso en ella pero también permite el distanciamiento, a tal grado que le permite al hombre sentir y percibir la ideología de la cual surge.

Siguiendo la misma línea Pierre Macherey apuntó que el arte es capaz de distanciarse de la ideología dándole una forma determinada y manejándola con límites ficcionales, revelando así los límites de esa ideología.

⁹ Terry Eagleton, *Op.Cit.*, p. 10.

Entonces, existen dos posiciones extremas respecto a la relación entre el arte y la ideología:

- El arte no es más que la ideología expresada en cierta forma artística
- Hay un tipo de arte que reta a la ideología que confronta y de esta manera se convierte en arte por sí mismo.

Las complejas e indirectas relaciones existentes entre el arte y la ideología, es decir, entre una obra de arte y los mundos ideológicos de donde surge, emergen tanto en temas y preocupaciones como en estilo, ritmo, calidad y forma.

Sería un error asumir que la transición de arte a ideología; de ideología a relaciones sociales y de relaciones sociales a fuerzas productivas es mecánica, depende más bien de la unidad que mantengan estos niveles sociales. En otras palabras, el arte puede ser parte de la superestructura pero no es un reflejo pasivo de la base económica.

3.3.1 El cine como elemento que puede formar parte de la estructura y superestructura social.

Los marxistas consideran que el cine, dependiendo de la perspectiva del campo de análisis, forma parte tanto de la base como de la superestructura social. Por un lado, se encuentra en la base cuando se habla de él como industria y se ubica dentro de las demás fuerzas productivas. Por el otro, pertenece a la superestructura en cuanto es arte y expresión cultural de la sociedad, ya que participa dentro del nivel ideológico de una sociedad dada.

El cine como industria está determinado por elementos de mercado, depende de planteamientos financieros y tiene como base una organización de gestión empresarial. Al nacer en un contexto capitalista, con todo y su carácter artesanal, comenzó a adoptar los parámetros establecidos por este modo de producción, ya que contó con un impulso económico constante que fue directo a la concentración y el oligopolio. Se conformó de la integración de los distintos niveles de la industria y control por un reducido grupo de empresas. Esto se dio sobre todo en Estados Unidos, Francia, Italia, Alemania, Dinamarca, Suecia y Gran Bretaña, creando industrias cinematográficas consolidadas que desde los

primeros años de desarrollo, comenzaron a expandirse por el mundo, llegando a diferentes países y a su vez, a mucha gente. Más adelante, también las industrias de la India, Japón y China lograron una amplia distribución pero básicamente en Asia y África.

Por otro lado, el cine también forma parte de la industria cultural y mantiene una estrecha relación con todas las industrias del entretenimiento, esto es debido a la correspondencia entre el espectáculo y el ocio, la relación constante del cine con la televisión, el video, los espectáculos multimedia, la radio, la industria discográfica, el Internet, entre otros.¹⁰

Dentro de la cultura de consumo, la asistencia a las salas de cine es entendida como una manifestación de dicha cultura. Así, es una forma de utilización del ocio, como diversión y evasión, pero mucho más importante como una cultura de consumo de bienes culturales, simbólicos o lo que Baudrillard llamaría signo-mercancía.

El cine como parte de la superestructura; como arte y expresión cultural. De que el cine es una expresión cultural no cabe duda pero que todo cine sea arte, ha sido un punto crítico en cuanto al tema, la discusión ha permanecido a lo largo de la historia del cine y hasta la fecha está en debate.

De esta manera, existen dos tradiciones antitéticas, pero como apunta Richard Schikel, es necesario establecer un tipo de equilibrio entre ambas.¹¹

- El cine como arte. La adopción de esta concepción en su forma más pura, impide la consideración seria de la mayor parte de las películas producidas en la historia del medio, además que limita el alcance artístico que pueden tener algunos filmes realizados bajo los parámetros industriales, así mismo deja de lado la aproximación a los gustos, pensamientos y prejuicios populares.

- El cine como entretenimiento. Es decir, el cine comercial, el producido como espectáculo para todo público y con base en estándares industriales. Desde esta

¹⁰ Vicent J Benet, *La cultura del cine*, España, Editorial Paidós, 2004, p. 177.

¹¹ Richard Schikel, *Cine y cultura de masas*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964, p. 185 .

perspectiva, se le aleja de una dignidad que merece y a su vez la negación de creaciones que iluminan a los seres humanos y su tiempo.

El equilibrio al que Schikel se refiere es situar al cine como una “forma artística gravemente inficionada de comercialismo”¹². Con esto no se intenta decir que todo el cine comercial es artístico ni que todo el cine artístico es comercial. Es un equilibrio para poder reconocer producciones de calidad en el cine comercial y sostener la dignidad del cine como obra artística.

El cine puede ser arte y el producto de una industria, pero no se puede olvidar que también es un medio de comunicación. Como obra de arte es una forma de expresión artística que comunica los pensamientos, sentimientos, puntos de vista, ideas, formas de vida respecto al artista, es la materialización de su mundo abstracto.

Como producto de una industria; es producto de la industria cultural y, a su vez, una institución como medio masivo de comunicación. De esta manera comunica audiovisualmente la ideología imperante de la clase social que tiene los recursos para financiar la producción, reproducción y distribución del material cinematográfico.

En resumen y siguiendo a Francisco Gomezjara y Delia Selene de Dios, el cine es:

- “Una forma de industria cultural y de comunicación de masas que utiliza un lenguaje audiovisual cargado de significados, valores, emociones y conocimientos, expresados en prosa o metáfora a través de imágenes en movimiento. Destinado a grandes conjuntos de la población para su consumo inmediato a través de la proyección de una película impresa químicamente.
- La enorme conjunción de recursos económicos, científicos, técnicos, artísticos e intelectuales.
- Parte de la base de la estructura social (en cuanto industria), y de la superestructura social (en cuanto cultura). Dentro de ella, el cine refleja los intereses del sector de la producción, sea a nivel nacional, como dentro de la perspectiva internacional de naciones metropolitanas y países dependientes.

¹² *Íbid.* p. 185.

- El conservador de la cultura oficial y del orden establecido. A la vez comunica, en determinadas circunstancias, la cultura opuesta, de tal modo que las contradicciones generadas en torno suyo se resuelven sólo en el seno de la propia sociedad.”¹³

El cine se relaciona también con otras instituciones sociales y no sólo con otros medios de la industria cultural, también lo hace con otras esferas de poder y opinión tanto intelectual, económico y político. De esta forma se convierte en una institución muy poderosa que maneja y controla formas simbólicas e ideológicas.

El cine como medio de comunicación ha transmitido visiones del mundo, ideologías, valores, representaciones de la realidad, formas de vida, relacionadas con formas de dominación cultural y económica.

De esta forma, la cinematografía fue para una gran parte del siglo XX lo que el catolicismo y el enciclopedismo para el feudalismo y el capitalismo naciente, es decir, los medios de comunicación social que mayor alcance tuvieron en cuanto a la articulación común de creencias, ideales, aspiraciones; modos de vida que en conjunto conforman una ideología.

3.3.2 El cine realista como una representación de la realidad

A lo largo del siglo XIX se realizaron muchos experimentos con la finalidad de captar y reproducir la realidad con todo y su movimiento. Tras varios descubrimientos científicos como: la teoría física de la persistencia retiniana, la invención de la fotografía por Nicephore Niepce, el desarrollo del kinetoscopio* por Thomas Alva Edison; fueron los hermanos Lumière los que lograron que por primera vez se proyectaran sobre una pantalla fotografías en movimiento.

El *Cinématographe Lumière* dio la primera proyección a su público en el *Grand Café (Boulevard des Capucines)*, en París, el 28 de diciembre de 1895. Los hermanos Lumière lo hicieron de esa manera porque deseaban para el cine un público masivo comparable con el del teatro.

¹³ Francisco Gomezjara y Delia Selene de Dios. *Sociología del cine*, México, Editorial Sepsetentas, 1973, p. 64.

* permitía apreciar fotografías animadas en un aparato de uso individual.

Como apunta Emilio García Riera, la publicidad que anunciaba esa primera proyección tenía un mensaje muy claro: "...el descubrimiento de reproducir la vida por medio de fotografías animadas, proyectadas en una pantalla y ante un público instalado en sus asientos como en un teatro."¹⁴

Desde sus inicios el cine encontró la forma de retratar (con todo y movimiento) la vida del hombre de su época con el fin, si se puede deducir, de trascender, pero más importante de encontrarse y distanciarse de su realidad al momento de contemplarla en un pantalla y alrededor de sus semejantes.

"El paso gigantesco que el cine significaba en el cumplimiento de un viejo sueño de la humanidad: la representación y la conjuración consiguiente de la realidad, el desplazamiento de ésta a otra zona regida por la omnipotencia del deseo. El cine, zona irreal puras luces y sombras, y , sin embargo, tan parecida a lo real, podía dar al espectador la ilusión de que se materializaba, de que se hacía más verdadero que nunca el tradicional espacio dramático, un espacio en el que el hombre juega a figurar una relación efectiva entre la vida (y por ende la muerte) y su deseo."¹⁵

El desarrollo de la creación cinematográfica vino acompañado por su esencia estética y su asimilación como espectáculo, no en vano, se buscó su consolidación como medio masivo de comunicación. Los productores y realizadores vieron en él un medio ideal para la manifestación artística y la comunicación que alcanzaba grandes escalas.

La consecuente evolución del cine fue dependiendo de diversos aspectos, tanto técnicos y científicos como artísticos y sociales. Los descubrimientos tempranos de George Méliès, en cuanto a la técnica, que permitió hacer del cine un medio para la imaginación y el cine de ficción.

En Estados Unidos los trabajos de Edwin S. Porter y David W. Griffith hicieron grandes aportaciones en cuanto a la narrativa cinematográfica y dieron comienzo a la gran industria en la que se convertiría tiempo después. La creación de compañías productoras que evolucionaron en un Sistema de Estudios junto con

¹⁴ Emilio García Riera, *El cine y su público*, México, FCE, 1974, p. 9.

¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

el *Star System** para terminar estableciéndose en Hollywood, California como el centro de los estudios cinematográficos por excelencia.

El cine europeo tuvo gran auge en Francia con Pathé Frères y en Italia con la construcción de los estudios *Cinecitta* en Roma; Alemania no se quedó atrás con el establecimiento de la *UFA Universum Film Aktiengesellschaft* (por sus siglas en alemán) para subsidiar el cine como medio propagandístico para el gobierno y poco tiempo después, con el desquite del arte cinematográfico y el llamado Expresionismo alemán.

Así mismo, los soviéticos Dziga Vertov y su kino-ojo, Lev Kuleshov y su experimento que demostraba la importancia de la yuxtaposición de imágenes para la creación de significado por parte del espectador y toda la teoría sobre el montaje cinematográfico aportada por Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin.

No se puede dejar de lado dos descubrimientos técnicos que significaron pasos grandes para la evolución del cine: la inserción del sonido en 1926 y el paso “oficial” del cine en blanco y negro a color en 1939.

Ambas introducciones, generaron puntos de vista extremos, había quienes refutaban su inclusión debido al daño que podrían causar en cuanto a la narrativa y la conceptualización del cine como obra artística y otros que aceptaban su inclusión, la cual enriquecería al medio y fortalecería su importancia como representación de la realidad. De esta forma, la experiencia cinematográfica se volvió más real al contar con sonido y color; asemejándose aún más a la realidad.

De esta manera el cine se consolidaba como una gran industria cinematográfica que llegaba a una gran variedad de públicos, pero fue la industria estadounidense la que logró posicionarse como la más influyente debido a toda la inversión económica del Sistema de Estudio.

El cine para las masas o de gran alcance mundial siguió un desarrollo constante. Dentro de este cine comercial los géneros cinematográficos como el musical, el *western*, el cine de gánsters, entre otros, encontraron su lugar ideal, ya que de esta manera la clasificación y categorización de películas ayudaron a

* Sistema de estrellas (de su traducción en español), en el cual un grupo reducido y reconocido de actores lideraban las producciones norteamericanas.

perfilar al público al cual iban dirigidas, basándose en sus gustos y afinidades como espectadores.

El cine europeo también cimentó industrias en los países que fueron aptos económicamente hablando, como el caso de Francia, Gran Bretaña, Italia, Rusia y Alemania.

En los principios de la Segunda Guerra Mundial, muchas de estas industrias transformaron sus fines comerciales y de entretenimiento a fines propagandísticos y de manejo de ideología dependiente de sus intereses. Para mediados y términos de la guerra, en algunos países como Italia, Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos (en cierta medida) surgieron producciones independientes que marcarían el rumbo del cine en tanto cine artístico, de realismo social o contra el sistema establecido.

Para finales de la guerra, el cine de Europa del Este había desaparecido casi por completo mientras que las industrias, que se habían posicionado con anterioridad, retomaron sus producciones. Pero es en Italia con el Neorrealismo, que el cine independiente llamó la atención. Este cine apelaba a un total realismo; a la realidad social que había dejado la guerra y su influencia en la vida e ideología de la sociedad occidental.

El alcance fue tal, que el número de producciones independientes aumentó, hasta en Estados Unidos, con realizaciones que apostaban por un cine diferente al de las súper producciones. Por su parte, Francia no se quedó atrás y siguiendo los pasos neorrealistas impuso su Nueva Ola, la cual además de contar con la perspectiva del realismo social también se posicionó como un cine en contra de las producciones de estudios, surgiendo así el Cine de Autor. A la par, en Gran Bretaña un grupo de jóvenes también se proclamaron a favor de esta corriente con el *Free Cinema*, que se liberaba de la tendencia de adaptaciones mediocres en la que había caído la industria inglesa.

Por los mismos años, el cine latinoamericano también apostó a levantarse en contra de las superproducciones extranjeras que llegaban primordialmente de Estados Unidos, que ya había retomado su poderío después de algunos altibajos antes, durante y después de la guerra.

Para la década de los ochenta, la industria cinematográfica estadounidense logró obtener un lugar privilegiado en cuanto al llamado cine comercial o de entretenimiento, lugar que ha mantenido hasta la fecha, con lo cual ha logrado la inclusión de su ideología como predominante alrededor del mundo. Se puede observar en las películas de ficción estadounidense que en época de guerra, como el caso de Vietnam, Corea, Cuba, la Guerra Fría y en la lucha contra el “terrorismo” o medio oriente, casi siempre se representan como salvadores, precursores del “bien”, restablecedores de la paz y el orden social, con lo que fomentan la reproducción de dicha ideología.

Cabe resaltar que el contexto geopolítico-económico fue y sigue siendo determinante para la consolidación, expansión y posicionamiento de las películas estadounidenses, a tal grado que la hegemonía ha permanecido en la esfera económico-política y en la cultural, en cierta medida debido a su industria cinematográfica. Gracias a estos factores, es la industria que cuenta con mayor alcance y distribución mundial a pesar de no ser la que más películas produce al año.*

Todos los cambios económicos, sociales y culturales, han afectado las perspectivas cinematográficas, la forma de hacer cine y lo que comunica. De esta manera en cada época, el cine ha sido un medio de comunicación, por excelencia, de ideologías, de formas de ver y representar la realidad con base en el contexto en que se desarrolla cada creación.

No se apela al cine como reflejo pasivo de la realidad, por el contrario, ambos sostienen una relación compleja y única que se basa más en las contradicciones que, desde un punto de vista, son concentradas simbólicamente a través de imágenes en movimiento.

El historiador Peter Burke lo resalta así:

“El uso de la imagen...insiste en que el cine, como otros sistemas productores de imágenes, configura visiones del mundo. En otras palabras, las imágenes encierran en su interior estrategias simbólicas de configuración del mundo,

* La industria cinematográfica hindú y, en algunas ocasiones la china, producen más películas al año que la misma industria estadounidense, pero su distribución mundial no alcanza la obtenida por la de Estados Unidos.

alegorías a través de las cuales se representa una época. De ello se deduce que lo esencial no es... la imagen en sí, sino la mirada que podemos reconstruir detrás de ella. Entramos, por lo tanto, en dominios subjetivos que se expresan en el nivel del texto o, mejor dicho, del contexto.”¹⁶

Las imágenes no reflejan pasivamente las relaciones del ser humano y su medio y/o del ser humano con otros seres humanos; más bien, tanto el cine como los individuos, son determinados y sobredeterminados por la relación permanente entre ellos, es decir, la retroalimentación siempre existente. De esta manera, las formas de expresión de representación de la realidad y las condiciones de existencia social cambian continuamente.

En la posmodernidad o *modernidad líquida*, la evolución del cine ha sufrido transformaciones en cuanto forma y contenido; esto debido al desarrollo tecnológico y a la ideología que ha impulsado el capitalismo tardío (neoliberalismo), como apunta Jorge Ayala Blanco:

“Desde su nacimiento hasta la refundación de la práctica cinematográfica gracias al movimiento de la Nueva Ola Francesa, pasando por el arte mudo, las vanguardias, el cine sonoro clásico y el neorrealismo, la expresión fílmica era concebida como una realidad unitaria, armónica, capaz de crear relato y belleza desde perspectivas unitarias y unívocas, con un sentido único por película. El cine moderno, y aún más el posmoderno, rompieron con este concepto para consolidar lenguajes ambiguos, plurales, multivalentes.”¹⁷

A lo que se refiere, es a que en el cine posmoderno, el sentido y significado de los filmes son ambiguos, u opacos como los califica Roland Barthes; las películas contienen múltiples significados debido a la variedad de estructuras inherentes a ellas. Con todo y la permanencia de una ideología hegemónica en las grandes producciones de la industria cinematográfica, hay filmes que comunican y demuestran la ambivalencia en la que está inmersa la sociedad actual.

¹⁶ Vicent J. Benet, *Op.Cit*, p. 291.

¹⁷ Jorge Ayala Blanco, *El cine, juego de estructuras*, México, CONACULTA, 2002, p. 11.

“En el seno de cada obra cinematográfica valiosa pueden ahora detectarse todo tipo de estructuras... y discursos generalizables... Algunas de estas estructuras son deliberadas, racionales, explícitas, evidentes; tanto para el realizador como para sus espectadores; otras lo son menos: indeliberadas, irracionales, ambientales, implícitas, inconscientes, y así pueden seguir siéndolo para todos todo el tiempo.”¹⁸

La comprensión de los discursos y las estructuras simbólicas de los filmes, apelan al principio comunicativo de la interacción significativa en el cual el elemento crucial es la expresión de significados en términos de símbolos y la interpretación de éstos. De tal forma, la interacción se basa en el intercambio complejo de mensajes simbólicos y no hace referencia a un proceso de transmisión y recepción unidireccional.

3.4 El cine como medio de comunicación de la representación de la realidad

El cine como medio de comunicación de masas apela a una comunicación interactiva, la cual utiliza múltiples medios, mensajes entrecruzados, lenguajes claros y una transmisión simultánea casi permanente. Esto es lo que apunta Andrew Tudor en su texto *Cine y comunicación social*.

Tudor enfatiza que el mensaje producido por el comunicador no viene del vacío, se basa en diversos factores que determinan lo que dice, cómo y cuándo. Tanto el comunicador como el público comparten, total o parcialmente, la estructura social en la que se mueven, es decir el contexto, de esta manera ambos tienen actitudes e ideologías que influyen, por un lado, en la creación de forma y el contenido del mensaje y, por el otro, en la interpretación de éste; este proceso a través de un interaccionismo simbólico.¹⁹

El mismo Tudor, hace referencia al aforismo de Foster, quien califica al hecho de estudiar el aspecto comunicacional del cine como una clase particular de

¹⁸ *Íbid*, p. 11.

¹⁹ Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*, España, Editorial Gustavo Gili, 1974, p. 23.

interacción, es decir, se basa en el hecho de conectar: participar creativamente en el complejo de significados que constituyen la vida social. De esta manera, durante el proceso de comunicación se recrean los contextos en los que habitan el comunicador y el público.

Ya Marshall McLuhan también lo resaltaba:

“Aquél (el cine) no se limita a producir un mero salto cuantitativo en tanto acto comunicativo, como fue en el caso de la imprenta, sino que puede hablarse de que su dimensión espectacular produce un salto cualitativo al introducir un nivel participativo entre la obra y el espectador, inédito hasta entonces.”²⁰

En el caso específico del cine, y en general en los medios de comunicación masiva, el comunicador no es una sola persona o individuo (sin descalificar las teorías de Autor), por el contrario, el comunicador cinematográfico está constituido por la colectividad que hace cine, la cual está integrada por una gran variedad de actividades específicas, como la producción, dirección, actuación, guionismo, es decir el *crew** en general, así como por ejecutivos de estudios, financieros, distribuidores, etc.

Todos ellos trabajan bajo una estructura industrial, la cual resalta la influencia del carácter económico de la producción cinematográfica. De esta forma, el comunicador cinematográfico en el modelo de Hollywood es el factor del poder, ya que se pueden localizar las sedes de poder en la élite comercial y como éstas influyen en el producto.

En lo que al medio se refiere dicho proceso comunicativo radica en el lenguaje. El cine como medio de comunicación forma y transmite mensajes, lo cual resulta en el análisis de contenido en el que la comunicación es inferencial, es decir, apela al conocimiento del lenguaje.

²⁰ Marshall McLuhan en Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Editorial Cátedra, 1991, p. 34.

* término utilizado en el medio cinematográfico que hace referencia a las personas que se encargan de la producción y realización de un filme, es decir el equipo de trabajo humano.

Dicho análisis se basa en conceptualización de las diferentes maneras que tiene el cine para comunicarse, desde la imagen hasta la estructura temática más compleja.

Al hablar de lenguaje, no puede dejarse atrás la influencia de la tradición lingüística estructural que hace la diferencia entre la forma y contenido. Uno de los más importantes teóricos para el análisis semiológico del cine ha sido Christian Metz, quien fue influenciado por Roland Barthes y Ferdinand de Saussure para definir los sintagmas del film de ficción. Así mismo, Peter Wollen, bajo la influencia de Charles S. Peirce, desarrolló su teoría del signo cinematográfico.

Todos estos análisis de contenido hacen referencia a la diferencia entre significado y significante, entre forma y sustancia, entre materias de la expresión y contenido.

Para Tudor, el arma comunicativa principal es la estructura argumental y temática de la película, inmersa en la estructura dramática y narrativa, ya que presenta un rico potencial de complicadas interferencias, permitiendo aspectos de significación que constituyen la dimensión basada en la distinción de significados.

- Significados cognoscitivos: son los significados fácticos, son elementos de significado que informan al espectador: acciones, aspectos, acontecimientos, es decir lo que se muestra y ocurre.
- Significados expresivos: significados que apelan a las emociones, es decir la emoción que siente el espectador por lo que se ve, y
- Significados normativos: inferencias éticas o evaluativas que se hacen del film.

Por tanto, los filmes expresan una configuración definida de significados, los cuales tienen varias fuentes socioculturales que se encuentran en la estructura social, en la cultura y en la combinación de ambos.

3.4.1 La representación de la realidad según las teorías cinematográficas

En términos generales la cinematografía puede ser considerada como una obra artística. En la actualidad, existe en dos niveles de apreciación: el de las élites culturales que se rigen bajo los parámetros establecidos de la estética y por otro lado, los que optan por una actitud crítica frente a esos parámetros, considerados como movimientos contraculturales. El otro nivel, es el arte producido y distribuido

por las grandes trasnacionales que se encargan de la producción de la industria cultural, las cuales no están lejanas del poder y la economía imperantes, conformando una ideología hegemónica para todas las esferas sociales.

El último tipo de arte, aquel destinado a los públicos grandes, muchas veces es calificado como cine comercial, superficial y sin ninguna pretensión de crítica social y análisis de la realidad, ya que la forma y el estilo predominan sobre lo que representa de la realidad dada.

Con todo, la obra cinematográfica logra representar momentos de la vida, independientemente que los presente en forma realista, surrealista, impresionista, expresionista, etc. De esta forma permite al público, y en específico a científicos sociales, distanciarse y resaltar los elementos activos en el filme que permiten hacer conciencia de la realidad dada, a través de imágenes, metáforas y llamados a la emoción humana.²¹

Desde sus inicios, el cine, tuvo la vocación de lenguaje en un medio de comunicación destinado a reproducir y representar la realidad y con el tiempo se convirtió en uno de los grandes medios de comunicación capaz de lograrlo.

3.4.2 Las teorías del realismo cinematográfico

En las primeras décadas del cine, la teoría formativa; la del cine como arte y con parámetros estéticos, era predominante pero también se desarrollaba una contra teoría que defendía la tradición fotográfica realista.

Esta corriente surge cuando Louis Feuillade anunciaba que sus filmes mostraban la vida tal cual es, con todo y que tenían toques de intriga melodramática, ocurrían en un mundo real.²²

Con la introducción del sonido la única teoría realista era la de los documentales británicos de Paul Rotha y John Grierson, franceses de Marcel L'Herbier y Jean Vigo y los soviéticos de Dziga Vertov y su cine-ojo en competencia con los formalistas Pudovkin y Eisenstein.

²¹ Francisco Gomezjara y Delia Selene de Dios, *Op.Cit.*, p. 167.

²² Andrew, J. Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 103.

La teoría realista estuvo ligada a la función social del arte. Por un lado el anuncio de Feuillade trataba de atraer a multitudes y obtener mucho dinero con la proyección de un espectáculo realista; por el otro, las declaraciones de Vertov, Rotha y Vigo se resumían a un sentido de aspiración política.

Más adelante, Cesare Zavattini, Ricky Leacock, D.A. Pennebaker, Arthur Barron, Fred Wiseman escribieron sobre “el cine existente para hacernos ver el mundo como es, para permitirnos descubrir su tejido visual y para hacernos comprender el sitio del hombre dentro de él.”²³

Finalmente, tanto André Bazin como Siegfried Kracauer conceptualizaron al cine dentro de un contexto, que incluía a la política pero que no es dominado por ella, ya que la fidelidad a la que apela es a la realidad misma.

3.4.3 André Bazin y el cine como asíntota de la realidad

Para André Bazin el problema del realismo en el arte procede de la confusión entre lo estético y lo psicológico. Entre el realismo que expresa la significación concreta y esencial del mundo y el pseudorealismo que se satisface con la ilusión de las formas.²⁴

Para Bazin, la realidad del mundo en la que está incluida la sociedad es la realidad que el cine organiza y reproduce como quiere, es decir, la obra cinematográfica crea una huella de esa realidad, que es a la vez espacial y temporal.

El realismo queda definido por los medios de expresión que el material real permite descubrir, de esta forma no existe solo un realismo sino varios realismos y cada época busca el suyo, basándose en las posibilidades de abstracción y simbolismo que le ofrecen los límites temporales de la pantalla.

De esta manera, un mismo suceso, un mismo objeto puede ser representado de formas diferentes, pero el orden y la duración de la imagen determina uno de sus sentidos. En el filme la sucesión de fragmentos de realidad

²³ *Ibidem*, p. 104.

²⁴ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966, p. 16.

siempre está dada por la imagen, como dijo Bazin: “El cine es una asíntota de la realidad, que se acerca más y más a ella y que depende de ella.”²⁵

Destaca que la obra cinematográfica está conformada por medios cinemáticos: el lenguaje que da el propósito y la manera de aplicarlo que da la forma. Es decir, la materia prima del cine, o sea la realidad, es manejada para significar a través de varios medios cinemáticos y alcanza su significación cuando encuentra la forma.

Bazin afirma que la realidad misma es significativa, aunque sea ambigua. La importancia del cine realista radica en resaltar las significaciones de la realidad, les da cierta forma de representación y las refuerza con matices de ficción.

3.4.4 Siegfried Kracauer y la importancia del contenido cinematográfico

Cuando Siegfried Kracauer comenzó a teorizar sobre el cine realista le dio prioridad al contenido de la obra cinematográfica, mientras que el resto de teóricos de la época estaban más interesados en la forma artística del cine.

Para él, la materia prima del cine es el mundo visible condicionado por su adaptabilidad fotográfica. Así:

“El medio cinematográfico es una *mélange* de temas y tratamiento del tema, materia prima cinematográfica y técnica cinemática. Esta *mélange* es única en el universo estético, porque en lugar de crear un nuevo mundo de arte, el medio tiende a volver hacia su material.”²⁶

De esta forma es como el contenido, los temas y argumentos, son esenciales en la obra cinematográfica, a tal grado que dividió a las creaciones en: filmes de argumento y filmes sin argumento, es decir, el cine de hechos y el cine experimental.

Kracauer rescataba así el centralismo del drama humano en el cine, debido a la profundidad en que los argumentos se introducen, sin los cuales el cine queda supeditado a visiones superficiales de la vida humana.

²⁵ Andrew, J. Dudley, *Op.Cit.*, p. 151.

²⁶ *Ibidem*, p. 107.

“Es el argumento el que da al cine su oportunidad del más completo desarrollo. El film de argumento es la base estética y también económica del cine, porque pone en juego un tipo de tema y un tipo de participación pública que pueden componer la más compleja de las experiencias.”

El argumento es primordial en la obra cinematográfica y los medios para lograr su debida representación son: las propiedades básicas, que son meramente fotográficas por su capacidad de registrar el mundo y su movimiento; y las propiedades técnicas, vinculadas indirectamente al contenido ya que sólo deben ser utilizadas para apoyar el registro y revelación de la realidad.

Kracauer propone la refundamentación del cine como experiencia social y estética, es decir, como un nivel cada vez más específico del arte, pero que a su vez, es también un instrumento de reproducción ideológica.

Esto se logra cuando los seres humanos se expresan y son expresados por medio de la obra cinematográfica. La comunicación entre el filme, proyectado como espectáculo, y su público, se da cuando el público entiende la obra como una fusión cosificada de apropiación de la realidad, en ese momento se convierte en el marco ideológico que atrapa al sujeto.²⁷

Por esto, Kracauer apela al análisis de la cinematografía superando el nivel descriptivo, apuntando a la preocupación por los fenómenos de la sociedad como un hecho específico. Debido, tal vez, a que en el contexto de la sociedad capitalista, el cine forma parte de la cultura de consumo y es una mercancía más que revela el culto a la superficialidad y de esta forma es un reflejo sólido de dicha realidad.

3.4.5 El cine contemporáneo como representación de la *modernidad líquida*

La filmografía occidental contemporánea, está mayormente absorta por la industria estadounidense, quien tiene la hegemonía en cuanto a la industria cinematográfica mundial. Dentro de esta industria hay filmes que su única función es meramente

²⁷ Siegfried Kracauer en Arroyo García, Sergio Raúl, *Destellos metropolitanos* en Nettel, Patricia y Sergio Arroyo. Aproximaciones a la modernidad. París, Berlín, siglos XIX y XX, México, UAM-X, 1997, p. 153.

comercial y de entretenimiento, mientras que otras producciones, con todo y esa función, también pueden ser analizadas como obras cinematográficas valiosas en cuanto al nivel significativo que tienen como representaciones de la realidad actual.

Los argumentos plasmados en esos filmes tienen una trascendencia que va más allá del simple negocio, mas allá de la industria y su productividad económica, debido al valor de la imagen cargada de contenido ideológico.

La mayoría de dichos filmes representan ciertas paradojas actuales de la modernidad líquida, como: la población aglomerada en las grandes ciudades, casi siempre compuesta por una mayoría de personas que no exceden los 40 años de edad; conglomerados frente a la soledad interna de la mayoría de esas personas; enriquecimiento tecnológico y económico de algunas clases frente al empobrecimiento de valores humanos; monotonía cotidiana y pasividad en las decisiones fundamentales de la vida que prefieren evadirse superfluamente, exaltación del individualismo, explotación de la clase trabajadora frente al estímulo del sentimentalismo cursi y despolitizador de las masas, reducción del hombre a una mera mercancía de compra-consumo, entre otras.²⁸

Algunas de dichas paradojas se representan de manera más consciente y crítica en unos filmes que en otros, pero en general, la mayoría de ellos apelan a estas contradicciones como algo natural, inherente a la sociedad actual e incluso algunos hasta lo defienden.

El cine puede ser considerado como el mejor testimonio de la sociedad actual, como el medio de comunicación de la ideología dominante y a su vez el medio que mejor representa la vida social y sus contradicciones. Así mismo, refuerza, junto con otras instituciones, la creación y fortalecimiento de las concepciones del mundo, de las realidades en las cuales se construyen los referentes para las significaciones de los imaginarios sociales.

Cuando los filmes tienen como argumento principal algún problema sobre relaciones humanas y la forma en que se solucionan esos problemas, el público

²⁸ Francisco Gomezjara y Delia Selene de Dios, *Op. Cit.*, p. 12.

toma una posición frente a lo que observa; de alguna u otra manera puede sentirse identificado con la ideología representada o puede rechazarla.

“Al salir del cine generalmente hay algo que ha cambiado en nosotros; la mayor parte de las veces, en forma imperceptible, algo nuevo se ha añadido o transformado en la idea que teníamos del mundo.”²⁹

Las películas que abordan temas sobre relaciones amorosas no son la excepción, ya que entre la obra cinematográfica y el público se crea una conexión ideológica. El contenido fílmico está representado la ideología sobre el amor, sobre lo que hombres y mujeres creen, hacen, piensan e imaginan acerca del amor.

²⁹ Michel, Manuel en Francisco Gomezjara y Delia Selene de Dios, *Op. Cit.*, p. 63.

Capítulo 4

4. *CLOSER* como representación del *amor líquido*

El *amor líquido* como ideología predominante de la *modernidad líquida* y su representación en el cine como medio de comunicación de masas que comunica y distribuye dicha realidad social es el marco del universo de estudio en que alrededor de 6 filmes: *Eternal Sunshine of the spotless mind*, *500 hundred days of summer*, *Sexo*, *Pudor* y *Lágrimas*, *El lado oscuro del corazón*, *Son de Mar*, *Closer*, entre otras, se seleccionó el objeto de estudio a analizar.

Closer resultó la película elegida por ser la que mejores resultados en cuanto forma y contenido mostraba respecto del marco antes mencionado. De esta manera, el estudio de la película *Closer* consta de dos etapas:

La primera es el análisis del discurso narrativo fílmico, que no es un análisis del discurso y tampoco un análisis narratológico *per se*. Al no encontrar un método óptimo para los fines de la presente investigación, se llevo a cabo este tipo de análisis con el fin de hacer un acercamiento más global e integral. De esta forma se analizaron los componentes fílmicos: Materias de las expresión; propuestos por Christian Metz^{*}, los signos y los códigos, así como la estructura narrativa y discursiva.

En la segunda etapa se encuentra la segmentación de la película en variables, indicadores e ítems con base en la categoría conceptual del *amor líquido* de Zygmunt Bauman. Las variables analizadas son: Consumismo, Falta de Compromiso, Individualismo e Instantaneidad.

4.1 *Closer* como representación del concepto *amor líquido* en la sociedad occidental de principios del siglo XXI

Al considerar un filme como un aparato textual es posible reconstruirlo por medio del análisis del discurso narrativo fílmico; es decir, el filme de ficción es un aparato

* Crítico, analista e investigador del fenómeno fílmico.

que basa su propuesta de significación sobre estructuras discursivas y narrativas, sobre bases visuales y sonoras, que producen un efecto sobre el espectador.

El análisis del discurso narrativo fílmico de la película *Closer* permite resaltar la importancia del tema o argumento subyacente tanto en los códigos visuales como sonoros y en el que el contexto, tanto local como global, influye en su concepción y construcción.

El contexto local (es decir, el del filme mismo), comienza con la obra de teatro escrita por Patrick Marber en 1997, luego su puesta en escena tanto en Londres como Nueva York para luego ser montada en muchos países alrededor del mundo y finalmente ser adaptada al lenguaje cinematográfico para su proyección en 2005. Este contexto, le otorga la característica de ser una adaptación teatral con una narrativa previa. Así mismo, la oportunidad de distribución mundial del tema, del discurso sobre el amor contemporáneo.

La ideología del amor romántico es representada de varias formas como una práctica discursiva a través del arte cinematográfico. Dicho discurso ha cambiado con base en las concepciones sociales acerca del amor, de la ideología respecto a él en cada contexto global. Es decir, una película de la década de 1980, representa una ideología respecto del amor, diferente a la representada por una película de 1945 o del año 2003.

Por ejemplo, como apunta John Storey: “el amor es la solución a todos los problemas, el amor hace a las personas sentirse plenos y completos en tanto seres humanos. El amor, de hecho, promete el regreso al estado gozoso del momento de plenitud y calidez cerca del cuerpo de la madre. Se puede apreciar esto en *París, Texas*”¹ de Win Wenders en el año 1984. Para Storey, este fue el discurso sobre el amor que dicha película presentó, con base en el contexto e ideología de la época.

¹ John Storey, *Op. Cit.*, p. 91.

CLOSER*

La película *Closer* (2004), dirigida por Mike Nichols y escrita por Patrick Marber, es la historia de 4 personajes; Alice, Dan, Anna y Larry en constante búsqueda por encontrar el amor, sin saber que en realidad están alejados de éste por desconocer su verdadero significado. De esta manera, comienza el juego de inicios y finales de relaciones instantáneas, superficiales y efímeras entre Alice y Dan, Dan y Anna y Anna y Larry, quienes por egoísmo, inseguridad y falta de compromiso se utilizan, consumen e intercambian.

La producción, exhibición y distribución de *Closer* corrió a cargo de *Sony, Tristar* y *Columbia Pictures**, productoras y distribuidoras estadounidenses con gran influencia en el mercado fílmico, tanto en Estados Unidos como en el resto de mundo. La película estuvo producida bajo estándares comerciales, así como su exhibición y distribución que llegó a más de 30 países y fue traducida en más de 5 idiomas. Con lo cual *Closer* puede ser considerada como una película comercial pero que a su vez representa una realidad de la sociedad contemporánea, en lo que a relaciones amorosas se refiere, convirtiéndola en una obra artística que logra el distanciamiento de dicha realidad y apela a múltiples interpretaciones por parte de los espectadores.

4.1.1 Perfil de personajes

Es importante presentar el perfil de los cuatro personajes principales o protagonistas, que son a la vez los propios antagonistas. Su perfil físico y psicológico, así como fragmentos de entrevistas* con los actores acerca de sus personajes.

- Anna Cameron

* La ficha técnica, distribución y sinopsis oficial se encuentran en el Anexo 1. Así como las biografías del director y escritor.

* Las biografías de estas productoras y distribuidoras se encuentran en el Anexo 3.

* Entrevistas transcritas de la página web oficial de la película.

Mujer, adulta contemporánea de unos 40 años, delgada, alta, color de cabello castaño claro con destellos rubios. Es una mujer que viste casual-elegante, acorde a su edad y status económico social.

Anna es estadounidense pero vive en Londres, Inglaterra. Estuvo casada con un inglés y se divorció. Es fotógrafa de retratos. Vive sola en su departamento en Londres que también es su estudio fotográfico. Conoce a Dan cuando le toma fotos para su libro y coquetean. Conoce a Larry por accidente en el Acuario, comienzan una relación. En su exposición fotográfica establece una relación secreta con Dan, lo cual no le impide casarse con Larry pero tiempo después lo deja por Dan. Finalmente Anna termina con Dan y regresa con Larry.

Al principio de la historia, Anna es una fotógrafa exitosa y recién divorciada. Ella se permite un coqueteo y un beso con Dan en la sesión de fotos, pero después se casa con Larry. Dan nunca queda fuera del cuadro, él y Anna se convierten en amantes secretos.

La actriz que interpreta el personaje es Julia Roberts, quien declaró que: “en vez de cuestionar el comportamiento de Anna, mejor explorar tanto sus fortalezas como defectos, dejándola ser una increíble mujer defectuosa, ella hace cosas horribles, ella es muy taimada pero no es realmente calculadora.”

Así mismo, comentó respecto de la película que habla de “la difícil situación de estas personas tratando de estar más cerca una de la otra, de estar más cerca de algo realmente valioso en la vida, de estar más cerca de una verdad de la que tal vez ninguno de ellos nunca estará.”

- Daniel Woolf

Hombre, Adulto, de unos 30 años, delgado, estatura media-alta, cabello corto, castaño claro. Su forma de vestir es casual pero de tipo oficinista, pantalones de vestir, camisas, corbatas, chamarras o sacos casuales, no de mucha calidad y baratos. Usa lentes.

Daniel es inglés, vive en Londres y trabaja en un periódico escribiendo obituarios. Es un escritor frustrado. Su salario no es muy alto, es estándar lo cual le permite vivir en un estatus medio. Conoce a Alice por casualidad en la calle,

comienzan una relación pero él le es infiel tras conocer a Anna y establece una relación secreta con ella. A su vez, Dan propicia el encuentro entre Anna y Larry al hacerse pasar por ella en un *chat* sexual. Su relación con Alice termina cuando confiesa su infidelidad y se va con Anna. Así mismo, su relación con Anna termina cuando ella regresa con Larry. Finalmente ha subido a editor de periódico pero termina sólo y descubriendo que Alice no era quien decía ser.

Un aspirante a novelista, quien se gana la vida escribiendo obituarios. Dan es el personaje a través del cual todos los personajes se conocen.

El actor Jude Law interpreta a Dan y lo califica como “alguien que de verdad vive en una especie de capullo, un novelista frustrado hasta que conoce a Alice, quien se convierte en su musa. A través de ella, él alcanza su plenitud. La relación es responsable de él, saliéndose de él mismo, animándolo a ser suficientemente seguro para encontrar a la mujer que él realmente ama, Anna. Esa relación parece ser condenada desde el principio, sin embargo le da los momentos más felices de su vida. Eventualmente, él sólo se desecha mientras se involucra completamente en relación.”

Acercas de la película comenta que es “una historia acerca de hombres y mujeres enamorándose y desenamorándose, también una batalla entre dos hombres quienes se convierten en su justo castigo. Hay una cierta cantidad de ego entre ellos, se podría discutir que para ellos es más importante fastidiar al otro que realmente quedarse con la chica de la que están enamorados.”

- Alice Ayres/Jane Jones

Mujer, joven de 24 años. Estatura media-baja, delgada, cuerpo bien definido. Alice tiene transformaciones físicas a lo largo del filme. En el inicio tiene el cabello muy corto y de color rojo, su vestuario es alternativo. Una vez que está en la relación con Dan su cabello es un poco más largo pero sigue siendo corto, ahora de color castaño oscuro, su forma de vestir es casual. Cuando termina su relación con Dan, mientras trabaja en el club de desnudistas, utiliza pelucas, ya sea corta y lacia de color rosa o larga y semi ondulada de color rubio. Cuando

regresa con Dan regresa al estilo casual y para cuando regresa a Nueva York continúa con ese estilo pero con cabello largo y ondulado.

Alice/Jane es estadounidense, se dedica al desnudismo. Después de terminar una relación amorosa un tanto tormentosa, se va Londres huyendo de su realidad. Cuando llega conoce a Dan e inmediatamente comienzan una relación por lo que se va a vivir con él. Así mismo, cambia su nombre por Alice Ayres, después de ver una placa con ese nombre en Postman's Park. Durante la relación con Dan trabaja como mesera pero una vez que terminan regresa al nudismo. Al final, se reencuentra con Dan pero tras terminar definitivamente su relación con él, regresa a Nueva York.

Cuando Alice conoce a Dan le dice que se fue a Londres para escapar de un novio posesivo en Estados Unidos. Ella no tiene familia, ni nada, más que su ropa puesta. Con una cara de ángel y un estilo peculiar de hablar, Alice es cautivadora.

La actriz que interpreta este personaje es Natalie Portman quien comenta: "la llave a Alice es el conflicto inherente en el personaje. Alice está realmente sola cuando llega a Londres, así que inventa todo su mundo, completamente se crea a ella misma. Ella es realmente honesta y directa en sus sentimientos, lo que la distingue de los demás personajes. Así que, aunque miente acerca de su persona (nombre), ella es el personaje más directo y honesto en el filme."

Así mismo, comenta sobre *Closer* como "un filme acerca de la moralidad y la conciencia. Examina la forma en que las personas establecen relaciones con otras y cómo algunas veces se pierden tanto en ellas mismas, que son insensibles a los sentimientos de las otras personas. Es una especie de: estoy enamorado, puedo ser irracional ahora, no importa a quien hiera. Así que el amor se convierte en una extraña excusa para hacer muchas cosas hirientes a otras personas."

- Larry

Hombre, adulto contemporáneo de unos 30 y tantos años. Alto, complexión media-robusta. Tiene el cabello corto castaño oscuro. Su forma de vestir es, en un principio, casual de doctor asalariado pero después, conforme va subiendo su

status económico-social, también cambia su forma de vestir, es más formal y selectivo.

Larry es un dermatólogo inglés que vive en Londres. Al principio trabaja en el consultorio de un hospital. Después de haber *chateado* con Dan, conoce a Anna por accidente. Anna y Larry se casan, pero ambos son infieles por lo que la relación termina. A Larry le va bien laboralmente y pone su consultorio privado, casi a la par, cuando su relación con Anna estaba por terminar definitivamente, ella regresa a él y finalmente se quedan juntos.

Un dermatólogo a quien le rompen el corazón en la historia, así que decide que nunca lo volverán a lastimar. Al protegerse a él mismo, termina lastimando a otros.

Clive Owen es el actor que interpreta a Larry quien comenta: “Estas cuatro personas se enamoran y desenamoran y muestran lo brutal y duro que puede ser. Al final terminas pensando: ¿Por qué nos hacemos esto a nosotros mismos? Lo que es importante es que te gustan los cuatro personajes. Todas las escenas son intensas y para que realmente funcionen, se tiene que estar cambiando de perspectiva. Se tiene que estar simpatizando y creando empatía con ambos lados y esto es completamente apropiado a la naturaleza de la historia porque es acerca de seres humanos. La historia captura cómo las personas se están comportando ahora, eso es lo excitante sobre ella.”

4.2 Análisis interpretativo del discurso narrativo fílmico en *Closer*

El discurso fílmico está caracterizado por la combinación de distintos códigos caracterizados por su heterogeneidad en el filme como un todo. Dicho discurso es representado a través de imágenes en movimiento y sonidos; del cómo y el por qué dichos elementos están presentes en el discurso final del filme.

El grado de figuración, es decir la idea de representación, está basada en la relación funcional de sustitución entre el objeto y su representación y mantiene dos condiciones: que la forma permita el significado y que el contexto fije el

significado de manera adecuada. Así que en la película dicho grado de figuración es muy alto, la representación cumple totalmente con la función de sustitución y tanto la forma como el contexto son aptos para la significación.

De la misma forma, el discurso fílmico se ha orientado hacia la narratividad, es decir hacia la narración de historias de ficción, la cual surgió de la intersección de la expresividad fotográfica y del espectáculo teatral, entre otros. Este discurso puede ser entendido como un texto narrativo significativo, según Segre, diferenciando así entre la historia, el relato y el discurso.

Ahora bien, el discurso narrativo fílmico, en cuanto construcción simbólica de significados y diferencia entre los distintos niveles discursivos, está articulado por diferentes componentes fílmicos, como son la banda de la imagen y la banda sonora, así como, los componentes narrativos y dramáticos.

En el nivel expresivo o materias de la expresión, según Christian Metz, se encuentran la imagen y el sonido. En el nivel del contenido está el significado y sentido de dichas imágenes y sonidos en el discurso.

En los discursos fílmicos se tiene la historia como encadenamiento de acciones; una diégesis que es el universo en que esa historia se desarrolla; el relato, como referencia explícita al discurso, que se encarga de los sucesos narrados presentando un comienzo y un fin, y el discurso que es la expresión a través de la cual se comunica el contenido.

El sentido global del discurso está representado en los tópicos o temas de éste, es decir, responden a las preguntas: ¿De qué está hablando? ¿Cuál es el tema o tópico? Su respuesta es la información más importante del discurso, ya que es la que mejor se recuerda y resume los significados del discurso.

En *Closer* se pueden encontrar los siguientes componentes fílmicos y narrativos:

4.2.1 Sintaxis

En cuanto a la estructura y orden narrativo *Closer* está estructurada por 5 episodios, 20 secuencias y 56 escenas. Esta estructuración se hizo con base en los fines temáticos e interpretativos del *amor líquido* en *Closer*.

Así, el primer episodio contiene las secuencias de inicios: que abarca de la secuencia 1 a la 6, el segundo episodio las secuencias de finales: la 7 y la 8, el tercero y cuarto episodio contiene los nuevos comienzos y los finales definitivos: de la secuencia 9 a la 16 y el episodio 5 de conclusiones: de la 17 a la 19 y la secuencia 20 como epílogo.

4.2.2 Componentes Fílmicos

En los componentes fílmicos se tienen las materias de la expresión, postuladas por Christian Metz, que son la combinación de 5 materias diversas:

A) Materias de la expresión

Dos en la banda imagen:

- a) imágenes fotográficas móviles, múltiples y organizadas en series continuas
- b) notaciones gráficas: los subtítulos

Tres en la banda sonora

- a) sonido fónico: voces
- b) sonido musical
- c) sonido analógico

B) Signos

En general, los filmes contienen los tres tipos de signos ya que las imágenes son iconos; las palabras, dichas o escritas además de la música son símbolos y los ruidos indicios.

- a) Índices
- b) Iconos
- c) Símbolos

El grado de iconicidad, es decir la calidad de la identidad de la representación con el objeto representado es muy alto; la iconicidad de las imágenes en *Closer* permite hablar del realismo con el que cuenta la película.

Por otro lado, el carácter de un signo fílmico puede incluir más de una forma a la vez. Por ejemplo, una imagen es un icono pero puede funcionar como símbolo en el interior de una secuencia, esto con fines de estructuración sintáctica del significado.

4.2.2.1 Símbolos sobresalientes en la película

En *Closer* las palabras: “peces” y “extraño” en su forma singular o plural, son símbolos recurrentes, que se repiten en varias ocasiones durante el discurso.

- Peces

Tres de los cuatro personajes principales, Alice, Anna y Larry hacen comentarios respecto de los peces. Cabe destacar que los tres mencionan a estos animales acuáticos en las secuencias en las que conocen a los que serán sus futuras parejas.

En términos generales, el simbolismo del pez es muy variado pero se puede relacionar con un ser psíquico, es decir, lo inconsciente. Schneider señala que el pez es el barco místico de la vida. Los peces engloban diversos significados, respectivo a otros aspectos fundamentales. En esencia el pez posee una naturaleza doble; símbolo de sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra, de la renovación cíclica, símbolo de fecundidad y regeneración. Símbolo revelador de misterios profundos por venir de la oscuridad del mar.²

En los simbolismos, todos los animales acuáticos participan de un elemento en común, el agua; es vital, purificadora y regeneradora, ésta última porque constantemente retorna todas las cosas a su estado original, moldeando y

² Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p. 360.

dinamizando la evolución de los organismos. Para los hindúes, el agua es la manifestación máxima del mundo. El agua fecundante cubre con sus símbolos el alma, que se mueve en el mar de la existencia inquietamente impulsada por los sentimientos, que son los ríos del alimento de la vida. El alma vibra como las corrientes, pero también se aturde como las profundidades en donde la oscuridad alberga monstruos como los que crea la razón en sueños. En todas las cosmogonías del mundo, el agua figura como elemento primordial: origen.³ Así:

ALICE

SEC. 1 ESC 2 INT. Hospital. DÍA

Alice está sentada en la sala de espera, esculca en el portafolio de Dan, saca un *sandwich*, lo huele y lo vuelve a meter, saca una manzana y la muerde. Dan la observa a lo lejos y después se acerca.

DAN:

¿No quisiste mis sándwiches?

ALICE:

No como pescado

DAN:

¿Por qué no?

ALICE:

Los peces orinan en el mar

DAN:

Los niños también

ALICE:

Tampoco como niños

El simbolismo radica en que Alice no come peces porque orinan en el mar, en este sentido los peces suelen ser considerados impuros en muchas tradiciones, lo cual,

³ León Deneb, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001, p. 39.

en un alarde de contradicción, no significa que no puedan ser comidos, sino que no son dignos de ser sacrificados en honor de la divinidad. En este caso, para Alice los peces simbolizan el amor, lo que para ella significa.

ANNA

SEC. 2 ESC. 8 INT. Estudio fotográfico Anna. DÍA

Anna le toma fotos a Dan para su libro, platican sobre él.

ANNA: El título

DAN: Tienes uno mejor

ANNA: El Acuario

DAN: Te gustó lo obscuro. Te gustan los acuarios.

ANNA: Los peces son terapéuticos

DAN: ¿Visitas acuarios?

ANNA: Cuando puedo

Así mismo, el simbolismo del acuario como la terminación de un universo formal y el acabamiento de cualquier ciclo, por destrucción de la fuerza de cohesión que mantenía ligados a sus componentes. Entonces, simboliza el principio de la disolución y descomposición de unas formas dadas, en cualquier proceso, ciclo o período; la relajación de los vínculos; la proximidad inmediata de la liberación por la destrucción de lo meramente fenoménico.⁴

Anna piensa que los peces son terapéuticos porque viven en el acuario, que simboliza la renovación, la disolución de los vínculos y el fin de cualquier ciclo. Es decir, para ella los componentes de la renovación y fin de un ciclo son terapéuticos, son formas de sanación y curación.

En este sentido, el simbolismo que Anna le da a los peces también tiene que

⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, p. 52.

ver con el amor, para ella el amor es terapéutico debido a su personalidad, a que es un personaje con características depresivas y débiles respecto a sus relaciones amorosas.

LARRY

SEC. 4 ESC. 13 INT. Acuario. DÍA

Larry adentro del Acuario busca a Anna. Anna está sentada en una banca contemplando la gran pecera. Conversación referente al *chat* en el que supuestamente platicaron.

LARRY:

Los peces. Les debe uno respeto.

ANNA:

¿Tú los respetas?

LARRY:

Claro. Nosotros fuimos peces. Hace mucho tiempo. Antes de ser monos.

Por su parte, Larry respeta a los peces y dice que son antepasados. La interpretación de este simbolismo está basada en el ejemplo plástico del pez escita, el cual tiene dos expresiones simbólicas. Una narrativa, en la que una línea horizontal separa a los seres de la etapa superior, los mamíferos (en la parte alta de su cuerpo) y bajo esa línea los seres de la etapa inferior, los peces. Por otro lado, la morfológica, en la que el ojo asimila al pulpo en tanto posibilidad de poseer los objetos en la mira. Este pez simboliza la marcha del mundo a través del mar de realidades no formadas; mundos disueltos o por formarse.⁵

El simbolismo del pez para Larry también tiene relación con el amor, el amor como un sentimiento ancestral, presente a lo largo de la historia, que ha existido, existe y podrá existir.

En la misma secuencia, Larry le compra a Anna un globo con forma de pez porque ella le dice que es su cumpleaños. En este caso, no se utiliza la palabra

⁵ *Ibidem*, p. 361.

pez como símbolo pero es la imagen de un globo con esa forma la que la vuelve simbólica y con las mismas características. Larry le da un globo con forma de pez como símbolo de la relación amorosa que surge entre ellos.

- Extraño

La palabra extraño es utilizada por los cuatro personajes principales: Alice, Dan, Anna y Larry. Los cuatro hacen uso de ella en diferentes contextos.

Alice la utiliza en las secuencias en las que conoce a Dan y Larry; Dan la utiliza en la secuencia donde conoce a Anna y cuando la relación con ella se hace constante; Anna cuando conoce a Dan, también nombra su exposición fotográfica así y Larry en la exposición fotográfica de Anna después de que la observa hablando con Dan.

La palabra “extraño” hace referencia a algo ajeno, en este caso a personas que son desconocidas o apenas se están conociendo. Calificar a una persona como extraño es marcar la diferencia con alguien que es familiar, cercano. De esta forma, se cambia la palabra persona por extraño, con lo cual se hace énfasis en el distanciamiento entre humanos que impera en la actualidad, en conceptualizar al otro como un extraño en vez de considerarlo un ser humano igual a otro.

ALICE

Alice se refiere a Dan de esa manera cuando lo conoce.

Sec. 1 ESC. 1 EXT. Calles Londres. DÍA

Alice cruza la calle y es atropellada, Dan corre y se acerca, ella voltea a verlo.

ALICE:

Hola extraño

Dan le sonrío

Igualmente, utiliza el término extraño para referirse a las personas fotografiadas por Anna para su exposición.

SEC. 6 ESC. 17 INT. Exposición fotográfica Anna. NOCHE

LARRY:

Sé que es vulgar discutir “La Obra” el primer día pero es necesario. En serio ¿Qué te parece?

ALICE:

Es una mentira. Son un montón de extraños tristes fotografiados hermosamente. Todos los cabrones ricachones que aprecian el arte dicen que es hermoso, porque es lo quieren ver.

Pero la gente de las fotos está triste y sola pero las fotos hacen que el mundo se vea hermoso. Así que la exposición es apaciguante, lo cual la vuelve una mentira y a todos les encantan las grandes mentiras.

ANNA

Anna se refiere a las personas que fotografía como extraños, así mismo, en ocasiones acude al Acuario para fotografiarlos. Por otro lado, también se refiere a Dan como extraño, cuando ambos coquetean, pero antes lo calificó como un trabajo y no como extraño.

SEC. 2 ESC. 8 INT. Estudio fotográfico Anna

Dan se levanta y va a ver las fotografías en el estudio.

DAN:

¿Retratos?

ANNA:

mjmj

DAN:

¿De quiénes?

ANNA:

De extraños

DAN:

¿Qué sienten ellos de que les robes sus vidas?

ANNA:

Las tomo prestadas

DAN:

¿Yo soy un extraño?

ANNA:

No. Tú eres un trabajo.

Cont..

DAN:

¿Visitas acuarios?

ANNA:

Cuando puedo

DAN:

¿para conocer extraños?

ANNA:

para fotografiar extraños

Ambos se quedan viendo, sonrían

DAN:

Ven aquí

Anna lo duda pero ambos se acercan

DAN:

Eres hermosa

ANNA:

Yo no beso a extraños

DAN:

Yo tampoco

DAN

Dan se refiere así mismo como “extraño” para persuadir a Anna para comenzar un amorío, a pesar de que ambos tienen pareja. Él hace esta referencia porque así lo nombra Alice cuando se conocen y comienzan una relación, esperando que Anna haga lo mismo y ceda.

SEC. 6 ESC. 20 INT. Exposición fotográfica Anna. NOCHE

Dan adentro del lugar de la exposición, espera en el pasillo a Anna que se despide de algunos invitados. Hablan sobre Larry y el libro, desde adentro de la sala Larry los observa celosamente.

Anna y dan siguen conversando acerca de si se habían visto o no en un año

DAN:

Mírame. Dime que no me amas

ANNA:

No te amo

DAN:

Acabas de mentir. Yo soy tu extraño. ¡Salta!

LARRY

Larry llama extraña a Anna, después de que estuvo observando desde lejos la conversación que tuvo con Dan. Él sabe que algo pasó ahí, por eso a pesar de que llevan poco tiempo en la relación la califica como extraña porque la siente lejana.

SEC. 6 ESC. 21. INT. Exposición fotográfica Anna. NOCHE

Anna entra de nuevo a la sala de exposición y se acerca a Larry.

LARRY:

Hola extraña, ¿una conversación intensa?

- Internet

En la secuencia 3 se utiliza el concepto mientras que en la secuencia 4 se utiliza la palabra y se apela al concepto.

El uso actual del mundo virtual y cibernético permite, entre otras cosas, la comunicación e interacción entre personas, pero como en el proceso no hay una relación física, es decir, tangible de persona a persona; en algunas ocasiones, no es necesario verificar una identidad verdadera, se pueden crear identidades falsas. En este caso, Dan se hace pasar por una mujer: por Anna, en una página donde se buscan parejas sexuales, es decir, se apela a relaciones sexuales virtuales.

SEC. 3. INT. Chat Larry y Dan. DÍA

El Chat entre Dan y Larry en London SEXanon, una página de búsqueda de parejas sexuales por Internet. Dan se hace pasar por una mujer, Anna. Al final arregla el encuentro entre Larry y Anna, en el Acuario.

SEC. 4 ESC. 14 EXT. Acuario. DÍA

Larry y Anna salen del Acuario, continúan platicando.

ANNA:

Es extraordinaria, la Internet. La posibilidad de comunicación global auténtica. El primer medio democrático.

LARRY:

Definitivamente. Es el futuro

ANNA:

Dos tipos masturbándose en el ciberespacio

LARRY:

Él se estaba masturbando, pero la verdad sabe escribir. ¿Está enamorado de ti?

En esta secuencia el simbolismo es contradictorio, por un lado, se hace explícito que Internet es el primer medio democrático que posibilita la comunicación global auténtica, lo cual se maneja como verdadero, en cierto sentido, pero cuando Anna comenta: “dos tipos masturbándose en el ciberespacio”, se cuestiona implícitamente lo genuino que puede ser. Apela a que una de las partes puede estar manipulando o utilizando la información, con lo cual no es totalmente democrático y es un aspecto que debe considerarse.

C) Códigos

a) Tecnológicos: soporte película de 35 mm., dispositivo 24 cuadros por segundo. Se proyecta en salas de cine con capacidad para un grupo grande de personas.

El grado de normalización, es decir, la práctica de copiosos y difusión fue muy amplia, la película llegó a 45 países en el formato de cine pero ha continuado su difusión tanto por canales de televisión en el formato de video como en la venta de las copias en formato DVD.

b) Visuales: dentro de los códigos visuales cabe resaltar la iluminación en un papel neutro, del cine naturalista ya que su carácter es realista, por lo mismo, se utiliza el color.

En cuanto al código fotográfico prevalecen los encuadres en *Full Shot* (Plano abierto), *Medium Shot* (Plano Medio) y *Close Up* (Plano cerrado) de personajes. Así como, planos más abiertos para el establecimiento de lugares o

cuando hay mucha gente en el encuadre. El uso de planos cerrados más que abiertos, apela a la cercanía con el tema, con los personajes, permite un acercamiento del espectador a los problemas y emociones representados en la película.

También la utilización angular de *Top Shots* (ángulo cenital) como en la secuencia en el club de desnudistas cuando Larry está en el cuarto privado con Alice, en la secuencia en el cuarto de hotel cuando Alice y Dan están en la cama y en la secuencia en la recámara de Larry y Anna y ellos están acostados en la cama. El ángulo cenital permite situarse en un nivel de observador que tiene una visión más amplia de lo que sucede, es un espectador que puede distanciarse de lo que ve.

El uso del ángulo en picada al comienzo de las secuencias en Postman's Park, así como en la secuencia cuando Jane/Alice camina en la calle Broadway de Nueva York, comienza con un Plano medio seguido de un travelling out que termina en picada con un encuadre que delimita la profundidad de la calle. El ángulo en picada, un poco parecido al cenital, permite mayor amplitud de visión del espacio, que no podría ser visto desde un ángulo normal. A la vez el espectador se convierte en observador superior debido al alcance de visión.

En cuanto perspectiva, es recurrente el uso del reflejo de la acción en espejos, como en la secuencia cuando Dan y Alice están preparándose para ir a la exposición fotográfica de Anna, en la secuencia cuando Larry entra al club de desnudistas; así como en la secuencia mientras Dan está en el baño del Teatro Nacional, en la secuencia cuando Anna y Larry están en el consultorio de él y en la secuencia cuando Dan ve su reflejo en el espejo del elevador del hotel.

Los espejos simbolizan la verdad, la sinceridad, la conciencia y el corazón.⁶ En todas las secuencias antes mencionadas, los personajes hacen conciencia de algo o "reflejan" la verdad. Así, en la secuencia en que Alice le dice a Dan que éste la dejará, en el espejo se ve la cara de Alice conciente de que eso pasará. En la secuencia que Larry entra al club de desnudistas y encuentra a Alice, el lugar

⁶ Deneb, León. *Diccionario de símbolos*, pág. 290.

está rodeado de espejos en los que Larry se refleja, así mismo cuando platica con Alice se puede decir “que se abre ante ella”.

Fragmentos de:

SEC. 9 ESC. 34 INT. Cuarto privado club de desnudistas. NOCHE

Larry entra al club de desnudistas, sorpresivamente ve a Alice. Entran a un cuarto privado.

LARRY:

Todo es una versión de otra cosa

...

LARRY:

¿Cuánto llevas haciendo esto?

Larry saca dinero

ALICE:

Tres meses

LARRY:

¿Desde que te dejó?

Alice baja la pierna y se sube al sillón de rodillas

ALICE:

nadie me dejó

LARRY:

¿Por qué carajos te dejó?

ALICE: (Un poco molesta)

¿En qué trabajas?

LARRY:

Me preguntaste algo

ALICE:

¿Y qué?

LARRY:

Se te abolló la armadura

Larry se levanta

ALICE:

No traigo armadura

Alice cierra las piernas

LARRY:

Sí traes. ¿Por qué te llamas Jane?

ALICE:

Ese es mi nombre

LARRY:

Los dos sabemos que no lo es. Todas ustedes protegen sus identidades. Una chica dice que es Venus. ¿Cómo se llama de verdad?

Alice se acerca un poco a Larry

ALICE:

Plutón.

LARRY:

Eres insolente

ALICE:

¿Quieres que pare?

Alice sigue su curso sobre el sillón

LARRY:

No

ALICE:

¿Cómo te llamas tú?

LARRY:

Daniel

ALICE:

Daniel el dermatólogo

LARRY:

Nunca te dije mi trabajo

ALICE:

Lo adiviné

LARRY:

Eres fuerte. Otra, seguro una paciente del Dr. Teta se llama Cupido. Cupido era hombre.

ALICE:

Era un niño, no un hombre

LARRY:

Todas las chicas en este infierno, los robots neumáticos, las muñecas drogadas, tú eres igual. Usan nombres de teatro para pensar que son otras para que no les de vergüenza mostrar su coño a extraños.

LARRY:

Nos conocemos

ALICE:

Te equivocas

LARRY: (gritando)

¡Háblame!

Alice se acerca de nuevo

ALICE:

Te estoy hablando

LARRY:

Háblame de la vida real. No sabía que ibas a estar aquí. Yo sé quién eres. Te amo. Amo todo lo que tienes dentro que duele.

Alice lo observa. Larry se sienta y empieza a llorar.

LARRY:

Ella ni se digna a verme. Tú sientes lo mismo. Lo sé.

ALICE:

No puedes llorar aquí

...

LARRY:

Abrázame. Déjame abrazarte

ALICE:

No nos podemos tocar

LARRY:

Ven a casa conmigo. Déjame cuidarte

ALICE:

No necesito que me cuiden

LARRY:

Todos lo necesitan

ALICE:

No soy tu coño de venganza

LARRY:

Te pago

ALICE:

No necesito tu dinero

LARRY:

ya lo tienes

ALICE:

Gracias

...

LARRY:

Ponle fin a mi sufrir. ¿Me deseas? Yo te he dicho mis sentimientos

ALICE:

¿Tus sentimientos?

LARRY:

Ya sabes

ALICE:

No, no te deseo

...

LARRY:

¿Crees que ustedes no nos dan nada? ¿Que porque no nos aman ni nos desean o ni siquiera les gustamos, ya ganaron?

ALICE:

No es una guerra

...

LARRY:

No...Alice, dime algo que sea verdad.

ALICE:

Mentir es lo más divertido que una puede hacer sin quitarse la ropa pero es mejor quitándosela. (sonrie pícara)

LARRY:

Eres fría

Alice vuelve a sonreír

LARRY:

Todas ustedes son frías de corazón.

También en la secuencia en el Teatro Nacional cuando Anna ha llegado, Dan va al baño mientras se lava las manos voltea a verse al espejo, se ve su reflejo, él ha hecho conciencia de que Anna tuvo relaciones sexuales con Larry, sale del baño y va directo a enfrentarla.

En la secuencia cuando Anna y Larry están en el consultorio de él, se ve el reflejo de Anna a través del espejo que está en el suelo. Es el reflejo de la verdad, Anna volverá con Larry y no porque sea algo que ella verdaderamente quiera.

En la secuencia en el hotel, Dan está esperando el elevador, una vez que se abre la puerta, él ve su reflejo en el espejo de adentro, se observa y hace conciencia de que ha cometido un error al cuestionar tan insistentemente a Alice sobre su encuentro con Larry, regresa al cuarto pero ya es demasiado tarde.

c) Gráficos: Los códigos gráficos que se encuentran en *Closer* son:

- Diegéticos*: En la secuencia mientras Dan y Alice se arreglan para ir a la exposición fotográfica de Anna, se puede ver la invitación a la exposición, la cual se llama "Strangers", en español "Extraños".

También, en la secuencia cuando Alice está en migración, hay un plano cerrado de su pasaporte y se puede leer que su nombre verdadero es Jane Jones.

- No diegéticos*: En la secuencia cuando Dan regresa a Postman's Park, Dan se da cuenta que Alice mintió todo el tiempo sobre su nombre al descubrir la placa con el nombre de Alice Ayres, de donde Alice/Jane tomo el nombre.

* Diegético: que pertenece a la historia narrada.

* No diegético: exterior al mundo narrado pero informa sobre la narración, reafirma o contradice lo expuesto en la banda imagen o sonido.



Como se mencionó antes, esta imagen icónica se convierte en símbolo debido al sentido que tiene la placa en el filme, ya que Jane adopta el nombre de Alice Ayres, una heroína social que dio su vida por salvar a tres niños.

Esta placa está en el Postman's Park en Londres, exactamente en el Memorial del autosacrificio humano.

- Reseña y sentido del *Watt's Memorial to heroic self sacrificed* (Memorial del autosacrificio heroico)

El pintor y escultor George Frederic Watts y su esposa Mary Fraser Tytler sostuvieron la idea del arte como fuerza de cambio social.

George Frederic Watts, (1817-1904) pintor y escultor Victoriano nacido en Londres, Inglaterra. Su obra se asocia al movimiento Simbolista ya que él mismo decía que pintaba ideas y no cosas porque tenía algo que decir. Sus pinturas apelaban a emociones refinadas e intelectuales en lugar de a los sentidos, es decir, su intención era sugerir pensamientos que hablaran a la imaginación y al corazón, lo cual para él era mejor y más noble para la humanidad.

Así, Watts consideró un monumento nacional a la valentía de la gente ordinaria, sin obtener éxito en aquella ocasión, en 1887 propuso una colección completa de historias heroicas de la vida diaria, citando el caso de Alice Ayres, una sirvienta, quien atrapada en una casa que se quemaba, prefirió salvar a los

tres hijos de los dueños de la casa, anteponiendo su vida sobre la de ella misma, por lo cual murió.

Después de varios intentos, en 1900 el *Watt's Memorial to Heroic Self Sacrifice* (Memorial del Sacrificio Heroico) quedó instalado en el Postman's Park (Parque del cartero). El cual consiste en una pared con placas con los nombres de personas que han muerto heroicamente por salvar la vida de otros.

Así, el simbolismo del nombre que adopta Jane, entonces Alice, era el de una heroína ordinaria, una persona que dio su vida por salvar a otros. Algo que en la actualidad, con el auge del individualismo y egoísmo, una persona no está ni dispuesta a comprometerse y mucho a menos a dar su vida por alguien más.

d) Sonoros

- Diegético: fuente relacionada con los elementos presentes en lo representado, en campo o fuera campo.
- No diegético: su origen no está presente en el encuadre y no es visible pero está situada en el mismo tiempo que la acción y en el espacio contiguo. Como el caso de la òpera de Mozart *Così fan tutte- Soave sia il vento* a lo largo de la secuencia en el Teatro Nacional.

La música o banda sonora musical, utilizada en la película, ya que al formar parte de las materias de la expresión su contenido y/significado también es importante para la interpretación y entendimiento del filme. Así, el tema principal del filme es *The Blowers's Daughter* del compositor irlandés Damien Rice, la cual es usada tanto en el principio como en el final de la película. Esta canción justamente habla de la pérdida de un amor, que no se puede sacar de la cabeza, una historia corta, sin amor y gloria ni héroe y al final remata con la frase: hasta que encuentre a alguien nuevo. La misma canción relata una historia parecida a *Closer* con lo cual refuerza el significado y sentido del filme y ambos se complementan. Rice estuvo a cargo de algunas canciones y melodías para el filme, como *Cold Water*, utilizada en la secuencia en Postman's Park, mientras Alice y Dan recorren el Memorial del autosacrificio heroico, igualmente es una canción melancólica que refuerza la secuencia.

Cabe resaltar el uso de varias melodías de la ópera *Cossi fan tutte* como: *Soave sia il vento*, *Bella vita militar!*, *Eccovi il medico*, *signore belle! Dammi un bacio*, o *mio tesoro*; en la secuencia de la sesión de fotografías que Anna le toma a Dan para su libro y en la secuencia en el Teatro Nacional donde Anna y Dan asistirían a la Ópera. *La Cenerentola* de Gioacchino Rossini con libreto de Jacopo Ferretti, en la secuencia durante el *chat* cibernético entre Larry y Dan, quien se hace pasar por Anna.

Así mismo, *World outside* de The Devlins en la secuencia cuando Larry entra al club de desnudistas y en la misma secuencia al final de la escena se utiliza *How soon is now?* De The Smiths. Así mismo, en la secuencia cuando Dan va a buscar a Alice al club de desnudistas se utiliza *Smack my bitch up* de Prodigy.

Muchas de las canciones no fueron hechas específicamente para la película, como en el caso de las melodías de *Cossi fan tutte*, pero la importancia de la música radica en el sentido de cada canción en el filme, reforzando el significado intrínseco de las secuencias con los de las obras musicales. Así mismo, es de resaltar los diferentes ritmos, idiomas (inglés, portugués, italiano) y culturas de las que provienen las canciones.

e) Montaje o sintáctico

El montaje es el principio organizativo que rige la estructura de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros. Para Gubern* la operación sintagmática del montaje se basa en la selección y ordenación de los fragmentos espacio-temporales, de esta forma reproduce las condiciones de selectividad de la percepción y memoria humanas, su discontinuidad y el privilegio que se les da a ciertos aspectos significativos.⁷

Closer maneja un montaje simple en algunas secuencias debido a que, desde el texto original, la narrativa era de por sí cinematográfica, pero también utiliza el montaje alternado o *cross cutting* entre las secuencias en que Dan deja Alice y

* Escritor, historiador y catedrático español especializado en medios de comunicación de masas, en especial de cine.

⁷ Ramón Carmona, *Op.Cit.*, p. 142.

Anna a Larry, así se interpreta que los dos dejan a sus respectivas parejas para continuar su relación juntos. El uso del montaje paralelo en el final, entre las secuencias donde están Anna y Larry juntos, la secuencia cuando Alice está en migración estadounidense y la secuencia en que Dan llega a Postman's Park y ve la placa con el nombre de Alice Ayres. Estas secuencias son paralelas en cuanto son las conclusiones, el cómo y dónde terminan los cuatro personajes después de todo.

En este punto convergen el código del montaje y la narratología. Entonces, a pesar de que el texto original (obra de teatro) ya contaba con una estructura narrativa, al adaptarla al lenguaje cinematográfico fue posible utilizar tanto el montaje alternado como el paralelo.

De esta forma, el discurso cinematográfico otorga un nuevo sentido a través de la forma que tiene de estructurar el tiempo, comunicando así una determinada experiencia del tiempo o vivencia temporal, lo que Paul Ricoeur llamó "la triple distinción temporal": el tiempo de contar, el tiempo de lo contado y la experiencia temporal. Entonces la experiencia temporal del espectador se determina por la importancia de los inicios y finales, de los momentos significativos en una relación.

En cuanto a la relación espacio-temporal, el relato utiliza elipsis* definidas e indefinidas con discontinuidad espacial normal y una discontinuidad total en la final, cuando Jane/Alice camina por una calle en Nueva York al final de la película.

Así, el relato cuenta con 4 anacronías, llamadas analepsis* (*flash back*): en la secuencia en que Dan y Anna están en el Teatro Nacional se hacen dos analepsis a cuando ella se reunió con Larry: secuencia cuando Anna y Larry están en el restaurante para la firma de papeles y la secuencia en que Anna y Larry están en el consultorio.

En el tiempo del relato, la reunión de Anna y Larry se plantea como previa, para otorgarle más dramatismo y dinamismo, gracias a los intercortes en el momento en que Dan y Anna discuten sobre su relación y Larry, de esta forma se justifica el hecho de que Anna deja a Dan.

* Eliminación de una parte más o menos amplia de la historia (clausura de un tiempo en el relato) que se considera inútil para los fines de la economía narrativa.

* alteraciones en el tiempo que rompen el flujo de la historia para recordar sucesos anteriores.

También, en la secuencia cuando Dan y Alice están en el cuarto de hotel, se hacen dos analepsis: la secuencia cuando Dan va a buscarla al club de desnudistas y se plantea el reinicio; así como la secuencia en el taxi donde Dan lleva a Alice al hospital después de conocerse y Dan le dice al taxista que Alice es suya.

Otro recurso utilizado es la ralentización* de la imagen y el sonido en la secuencia cuando Dan le da una cachetada a Alice en el cuarto de hotel. Este efecto es utilizado para acentuar la importancia del golpe, es decir, el extremo al que llegan las personas inseguras, esos segundos que pasan lentos, en los que una persona que dice “amar” a otra le hace daño (en este caso físico) por no poder controlar sus emociones, por su deseo de tener control sobre la relación, sobre la otra persona y sobre él mismo.

En cuanto a la espacialidad del relato, los espacios escenográficos son un tanto claustrofóbicos debido a que, tanto el departamento de arte junto con el director y fotógrafo buscaron locaciones y sets que fueran acorde con la intensidad de los diálogos. Por ejemplo, el set construido para el club de desnudistas se basó en uno existente The Reform Club, con muchos espejos en paredes y en las escaleras. De igual manera se buscó representar un Londres de “gente real” y no de turistas.

Las locaciones y sets utilizados fueron las calles de Londres, la sala de espera en un hospital, el Postman’s Park, un autobús, el distrito financiero (específicamente las escaleras y el exterior de la *Trinity Tower*), el interior y exterior del London Aquarium (el Acuario en Londres), el estudio fotográfico de Anna que después se transforma en el departamento donde viven, el departamento de Dan, el consultorio en el hospital de Larry, un teatro para la exposición fotográfica de Anna, un restaurante con vista a la Catedral de St. Paul, el Teatro Nacional, el club de desnudistas, el consultorio nuevo de Larry, un cuarto de hotel en el Hotel Renacimiento del Aeropuerto *Heathrow*, el interior del aeropuerto de Nueva York, la recámara nueva de Larry y Anna y el cruce de la

* deceleración del relato, sin llegar a una pausa, el tiempo del discurso es más largo que el de la historia mediante la técnica de *slow-motion*.

calle *Broadway* y la 47th. en Nueva York.

De igual importancia son los espacios latentes, aquellos que pertenecen al fuera de campo imaginario mencionado por Noël Burch*, debido a la economía narrativa y al discurso de la experiencia temporal, pero se remite a ellos en varias ocasiones con fines dramáticos y de asimilación del mensaje. Por ejemplo, en la cuando Alice recuerda la ocasión en que ella y Dan se fueron al campo y Dan se desaparecía para hacerle llamadas a Anna, éste escenario pertenece al fuera de campo imaginario.

4. 3 Análisis interpretativo por variables

Las variables encontradas en la categoría conceptual de *amor líquido* de Zygmunt Bauman son: Consumismo, Falta de compromiso, Individualismo e Instantaneidad. Sus indicadores e ítems se presentan a continuación.

4.3.1 Variable

CONSUMISMO

Definición: Tendencia inmoderada a adquirir, gastar o consumir bienes, no siempre necesarios. El consumo se define como el conjunto de procesos socioculturales en donde se llevan a cabo la apropiación y usos de productos. Dichos productos están a completa disposición de los consumidores y pueden ser consumidos de diversas formas.

La utilidad (uso) que tienen los productos se sustentan en las teorías de Adam Smith y David Ricardo, quienes asignaron la utilidad de los objetos de acuerdo a la capacidad que tienen para satisfacer una necesidad. La utilidad es el grado de satisfacción que proporcionan los satisfactores al ser utilizados por el consumidor.

* crítico de cine estadounidense.

En el proceso de consumo, la satisfacción se incrementa hasta el punto máximo, pero si se sigue consumiendo ese bien, podría provocar un malestar por lo que la satisfacción se reduce.

Para Gilbert Hottois, el principio de utilidad tiene una doble funcionalidad: disminuir el dolor y aumentar el placer, lo cual permite evaluar cada acción en función de sus consecuencias, ya sea en términos de sufrimientos o de satisfacciones.

Las actuales condiciones sociales y económicas originaron que los hombres y mujeres percibieran el mundo como un recipiente lleno de objetos desechables, objetos para usar y tirar, incluidos los seres humanos.⁸ De esta manera, el consumismo material, aunado a la cosificación⁹ humana, ocasionaron un consumismo humano.

Entonces, las relaciones humanas tienden a ser conceptualizadas, visualizadas y tratadas como objetos para ser consumidos, no producidos. La dinámica de las relaciones se basa en un “mercado de compra-venta”, con seres humanos “desechables” e “intercambiables”, es decir, se asimila al otro como un bien de consumo, en lugar de ser considerado como un ser humano con características específicas y únicas.

La estrategia es buscar las formas de extraer mayor satisfacción de la relación sin volverse dependientes, de “ganar” el amor del otro y a su vez, de terminar la relación cuando ya no sea satisfactoria y el “amor” ya no exista. Luego entonces, si para uno de los involucrados la relación ya no es “útil” o la otra persona ya no satisface alguna necesidad, ésta se termina y se va a la búsqueda de una nueva relación. Después de todo, hay productos que aún siendo útiles se desechan cuando aparecen las versiones nuevas y mejoradas.

En estos términos, las relaciones son para consumo inmediato o a mediano plazo y son superficiales porque no requieren una preparación prolongada, lo cual las hace ser descartables y/o desechables.

⁸ Zygmunt Bauman, *Amor líquido*, p. 172.

⁹ Considerar como cosa algo que no lo es, Participio ej. una persona, en <http://www.elpais.com/diccionarios/castellano/cosificar>

Indicadores:

- Cosificación humana. Seres desechables, intercambiables, descartables como lo son los bienes de consumo material.
- Utilidad: satisfacción de una necesidad. Doble funcionalidad, disminuir el dolor o aumentar el placer.

Ítems:

4.3.1.1 COMPONENTES FÍLMICOS

Materias de la expresión y su significado

- Banda imagen
- Banda sonora: sonido fónico (diálogos)

En el filme, las relaciones entre Dan y Alice, Anna y Larry y Dan y Anna, son superficiales, desechables y descartables, en el sentido en que una de las partes sólo espera gratificación, satisfacción, placer y se basan en la “utilidad” que representa el otro.

DAN- ALICE

De esta manera, Dan cosifica a Alice porque para él, ella es descartable, desechable e intercambiable. Para cuando Dan ya no recibe gratificaciones personales de su relación con Alice y continuar la relación ya no le es útil, éste la disuelve esperando gratificación y satisfacción de su nueva relación con Anna.

Hacia el final de la película, en un flash back en la secuencia donde Dan le comenta a Alice que cuando la conoció, después de que la atropellaran, mientras la llevaba al hospital, el taxista le preguntó si era suya.

SEC. 16 INT. TAXI. DÍA

(over lap* voces o sonido diegético desplazado, secuencia 14 con imágenes de la secuencia 16)

Dan y Alice adentro de un taxi, ella recargada en él, él sostiene su cara.

DAN (voz over):

te besé en la frente

ALICE (voz over):

Animal

Dan besa la frente de Alice

DAN (voz over):

El taxista me vio y me dijo ¿es suya?

Taxista los voltea a ver

DAN (voz over):

Y le dije: “Sí es mía”

Corte a

SEC. 14 INT. Cuarto hotel. NOCHE

Continúa la secuencia

Dan y Alice acostados en la cama.

DAN:

Sí, es mía

* sonido que corresponde a otro tiempo y espacio del relato.

En este par de secuencias se demuestra que para Dan, desde el principio y hasta el final de la relación, Alice era un bien, un objeto que se puede obtener, es decir, una pertenencia, al decir que sí es suya, como lo podría ser cualquier objeto.

Así mismo, Alice “sirvió” de inspiración a Dan para escribir, para realizarse como novelista, entonces escribe un libro sobre la vida de Alice. La secuencia en el estudio de Anna, hace referencia a este tema cuando, mientras Anna le toma fotos a Dan para el libro, ella le pregunta:

SEC. 2 INT. Estudio fotográfico Anna. DÍA

Anna toma fotos de Dan, quien está sentado en un banco.

ANNA:

¿Tu heroína se basa en alguien que conoces?

DAN:

Se llama Alice

ANNA:

¿Qué siente que le hayas robado su vida?

DAN:

Se la tomé prestada

También, cuando llega Alice y le pide que le tome una fotografía también a ella, Anna le pregunta:

SEC. 2 Estudio fotográfico Anna. DÍA

Alice sentada en un banco esperando a que Anna le tome una fotografía.

ANNA:

¿Cómo te sientes acerca de que él use tu vida?

Además, una vez que Dan decide dejar a Alice tras mantener una relación amorosa secreta con Anna, en la secuencia 8, cuando Dan confiesa a Alice su infidelidad, hay dos diálogos importantes en cuanto al contenido que expresan.

Por un lado:

SEC. 8 INT. Recámara departamento Dan. NOCHE

Alice se viste y toma algunas de sus cosas

ALICE:

¿Es porque ella es exitosa?

DAN:

No, es porque ella no me necesita

En este diálogo, Alice le pregunta el por qué prefiere a Anna, apelando al éxito profesional de Anna en la fotografía y en el fondo, a la inseguridad de Alice de no ser exitosa profesionalmente, ya que, el éxito profesional es un elemento crucial en la “valoración” y “utilidad” de una persona.

Por su parte, Dan le contesta que es debido a que Anna no lo necesita y ella sí. En el momento en que un ser humano necesita a otro y depende de él, está en cierto sentido más involucrado emocionalmente con la relación, así que la otra parte es presionada por la dependencia, debido a que implica mayor compromiso y responsabilidad.

En la misma secuencia:

SEC. 8 INT. Sala departamento Dan. NOCHE

Dan está parado a lado de la puerta, Alice sentada en el brazo del sillón. Alice comienza a llorar, Dan se acerca y la abraza.

ALICE:

¡Te entretengo, pero te aburro!

Alice está consciente de que Dan está dejando la relación porque ya no lo satisface, porque ya no le reditúa el mismo grado de satisfacción que al principio.

ANNA-LARRY

Cuando la relación con Dan es más satisfactoria y placentera para Anna, ella decide dejar a Larry. En la secuencia donde Anna espera en su departamento a Larry, quien llega de un viaje de trabajo de Nueva York, él le confiesa que le fue infiel con una prostituta mientras estaba allá pero a Anna parece no importarle porque ella ya estaba decidida a dejarlo por su relación con Dan.

SEC. 7 INT. Sala departamento Anna y Larry. NOCHE

Anna camina hacia la sala, se queda pensativa. Larry la sigue

LARRY:

Algo anda mal. (Pausa) Dime. (Pausa) ¿Me vas a dejar?

Anna asiente con la cabeza.

LARRY:

¿Por esto?

Anna niega con la cabeza

LARRY:

¿Por qué?

ANNA:

Por Dan

LARRY:

¿Cupido? Es nuestro chiste

ANNA:

Lo amo

LARRY:

¿Lo estas viendo?

Anna de nuevo asiente con la cabeza.

La secuencia continúa con una serie de preguntas por parte de Larry, acerca del amorío entre Anna y Dan, finalmente ellos terminan.

Así mismo, en la secuencia del *flash back* cuando Anna le pide a Larry que firme los papeles, éste le hace la propuesta de intercambiar su firma en los papeles del divorcio por su cuerpo, de esta forma está cosificando a Anna, al verla sólo como un cuerpo, un objeto a intercambiar.

Sec. 11 INT. Restaurante. DÍA

Anna y Larry están sentados en la mesa de un restaurante, hablan sobre el divorcio y Larry intenta convencerla de que regrese. Ella se niega y continúa insistiendo en que él firme los papeles.

LARRY:

Firmaré con una condición.

Anna lo ve fastidiada

LARRY: (cont.)

No comemos, vamos a mi consultorio nuevo y bautizamos la cama con nuestra cogida final.

Anna hace un gesto de inconformidad, se mueve un poco.

LARRY: (cont.)

Porque no te podré olvidar a menos... Porque creo que me debes algo por engañarme tan exquisitamente.

Anna baja la mirada

LARRY: (cont.)

Por todas esas razones, te ruego que me des tu cuerpo.

Anna lo ve de nuevo

LARRY:

Serás mi puta. Y a cambio te pagaré con tu libertad. Si haces esto, te juro que no volveré a comunicarme contigo.

Breve silencio. Larry se levanta de la silla

En esta secuencia, se enfatiza que Anna le “debe algo” a Larry por haberlo engañado por eso le pide el intercambio entre su cuerpo y su “libertad”.

Por otro lado, cuando Dan va al consultorio de Larry para hablar con él. Larry acepta la relación sujeto-objeto con Anna, como la de un perro con su amo/dueño, por lo que para Larry, Anna es una pertenencia, “algo” de su propiedad.

Sec. 13 INT. Consultorio Larry. DÍA

Dan y Larry están hablando sobre los posibles motivos por los que Anna regresó con Larry

DAN:

Regresó contigo para que dejaras de sufrir. ¡No la conoces! La amas como un perro a su amo.

LARRY: Y el amo quiere al perro por eso

ANNA-DAN

Por un lado, Dan cosifica a Anna, en el momento en que le afecta demasiado el hecho de haberle “dado su cuerpo” a Larry a cambio de que firmara los papeles de divorcio.

Sec. 10 INT. Pasillo Teatro Nacional. DÍA

Dan y Anna han estado discutiendo acerca de la reunión de Anna y Larry. Dan está enojado porque Anna le confesó que tuvo relaciones sexuales con Larry a cambio del divorcio.

ANNA:

Yo te amo a ti. Yo no le di nada.

Dan está recargado en el barandal, se incorpora y la enfrenta.

DAN:

¿Tu cuerpo?

Así mismo, cuando la relación entre Anna y Dan se complica, debido a la inseguridad y los celos de Dan porque Anna vio y tuvo relaciones sexuales con

Larry, ella opta por “desechar” e “intercambiar” a Dan por Larry. En la secuencia esto es lo que le dice Larry a Dan:

SEC. 13 INT. Consultorio Larry. DÍA

Dan llega al consultorio de Larry

DAN:

Quiero a Anna de regreso

LARRY:

Ella lo decidió

También en la misma secuencia

DAN:

¡Sólo la conociste por mi!

LARRY:

Sí, gracias

DAN:

Tu matrimonio es un chiste

LARRY:

Ahí te va uno bueno: Nunca mandó los papeles del divorcio a su abogado. Ahora, para un gran héroe romántico como tú, yo soy ordinario pero yo soy lo que ella escogió y debemos respetar lo que ella quiere.

- Banda sonora: Sonido musical
- Código: sonoro no diegético (sonido off)

Otro elemento importante es la música, que también se incluye en la representación audiovisual, en este caso sólo sonora, del intercambio de parejas.

Así, en la secuencia en la que Dan y Anna asistirían a una ópera, Dan espera en el teatro mientras Anna está con Larry, para cuando Anna llega la ópera ha comenzado y ellos se quedan en el teatro hablando del encuentro de Anna y Larry, pero en segundo plano se escucha la ópera de Mozart: *Così fan tutte*, con traducción al español “Así hacen todas”.

Così fan tutte es una ópera escrita por el compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart por encargo del emperador José II en el invierno de 1789, con libreto de Lorenzo Ponte, la trama se desarrolla en Nápoles y está basada en la apuesta que hacen dos jóvenes con un hombre mayor acerca de la fidelidad de sus esposas. Ellos se disfrazan para hacerse pasar por otros hombres y seducir a la mujer del otro. Finalmente ellas acceden y cuando están a punto de casarse se descubre la verdad. El hombre mayor los reconcilia y termina diciendo que las mujeres siempre siguen a su corazón y que si son infieles, siempre lo serán.

De esta forma, se refuerza el concepto del intercambio, evidentemente el sentido del intercambio es diferente, en *Così fan tutte*, el intercambio de parejas era una apuesta para comprobar el amor de sus amadas; en la película el intercambio es debido a que tanto Dan como Anna ya no se sienten satisfechos, no encuentran gratificación en su relación con Alice y Larry, respectivamente.

4.3.1.2 DIMENSIÓN CONTEXTUAL LOCAL

[Página web de la película](#)

En el *link* sobre información de la película, se hace referencia a la trama, donde señala que Closer aborda “los caminos o formas en las que las personas se encuentran a sí mismas, a través de usar a los demás.”

Esto es, las relaciones planteadas en la película representan la categoría de “utilidad” entre personas y cómo entre ellas se “usan” para alcanzar diferentes fines, en este caso encontrarse a sí mismas, pero también como satisfactorios, para aumentar el placer o disminuir el dolor.

4.3.2 Variable

FALTA DE COMPROMISO

La palabra compromiso proviene del latín *compromissum* y hace referencia a una obligación contraída o palabra dada. En algunas ocasiones es una promesa. Si se habla de una falta de compromiso se refiere a que no existe ese compromiso.

En la actualidad, el compromiso con otra persona es resultado del grado de satisfacción que provoca la relación, de si se ve para ella una alternativa viable y de si la posibilidad de abandonarla causará la pérdida de alguna inversión temporal, económica, emocional, etc. Dichos factores tienen altibajos al igual que los sentimientos de compromiso de las personas.

De esta manera se equipara el compromiso con la utilidad que se le asigna a la relación, es por eso que las relaciones se asimilan a una inversión, en el sentido económico. Si se invierte en una relación, el provecho que se espera de ella es en primer lugar seguridad, en sus diversos sentidos, pero si el compromiso depende de las satisfacciones proporcionadas por dicha relación, los involucrados pueden abandonar la relación en cualquier momento, pero es un arma de doble filo, porque ninguno de los dos sabe en qué momento lo hará la otra parte. Cada uno puede decidir si continúa o deja la relación, pero no está en su poder impedir que el otro opte por romperla.

- Para que una relación tenga posibilidad de durar, es necesario el compromiso, pero en la actual sociedad, cualquiera que se comprometa corre el riesgo de resultar gravemente dañado si la relación fuera disuelta. Entonces, estar en una relación resulta ser incierto, lo cual plantea una paradoja: los involucrados entran en una relación con la esperanza de disminuir la inseguridad de la soledad, pero como la relación no tiene una base sólida y es incierta, provoca que la inseguridad emane también de la relación.

En algunos casos, las personas inseguras tienden a comportarse de manera poco constructiva, cabe aclarar que esto depende, en mayor medida, de su estado psicológico, es decir de su psique, referentes, patrones, etc. con lo cual

la persona selecciona un modo de comportarse, puede ser controlador o complaciente. Esto a su vez produce un juego de poderes en la relación y cada persona adopta un rol dentro de ésta, ya sea: la sumisión total o el poder absoluto, la sumisa aceptación o la conquista arrogante. Una vez que se entra en este juego se elimina tanto la autonomía propia como la de la pareja.

- Mientras las relaciones se consideren inversiones provechosas, garantías de seguridad y solución de problemas, los seres humanos involucrados en dicha relación estarán sometidos al azar, atentando contra su propia dignidad e integridad.

Indicadores:

- Equiparar el compromiso con la utilidad y satisfacción, convirtiendo la relación en una inversión.
- Inseguridad. En algunas ocasiones juegos de poder.

Ítems:

4.3.2.1 COMPONENTES FÍLMICOS

Materias de la expresión y su significado

- Banda imagen
- Banda sonora: sonido fónico (diálogos)

En la secuencia en que Larry y Dan conversan acerca del “amor” que ambos sienten por Anna, Larry le dice a dan que el no sabe nada sobre el amor porque no entiende lo que es el compromiso. En la traducción al español, cambian la palabra compromiso por concesión pero en el idioma original la palabra utilizada es compromiso.

SEC. 13 INT. Consultorio Larry. DÍA

Dan comienza a llorar y se acerca a la chimenea, mientras tanto Larry pone una sábana nueva a la cama del consultorio.

LARRY:

No sabes nada acerca del amor porque no entiendes lo que son las concesiones.

(You dont know the first thing about love because you don't understand compromise)

Este diálogo resume que en el amor, el compromiso es esencial, pero los personajes no entienden qué es el compromiso realmente, ellos sólo lo relacionan con la satisfacción y utilidad de la relación en el momento.

DAN-ALICE

En la secuencia donde Alice está dispuesta a irse de la casa de Dan después de la confesión de infidelidad de éste. El sentido del diálogo apela a que Anna no tiene seguridad en la relación, como cualquier persona no tendría seguridad en una inversión.

SEC. 8 ESC. 26 INT. Estancia departamento Dan. NOCHE

Alice camina a la puerta, Dan la sigue y le impide el paso para abrirla.

DAN:

No es seguro allá afuera

ALICE:

¿Y aquí sí?

Cuando Dan y Alice se conocen, él tiene novia y aunque no es representado en el relato, es decir, existió en el espacio latente, en el fuera de

campo imaginario, se puede interpretar que Dan dejó a su novia por Alice, es decir, apostó a una nueva inversión, como después lo haría con Anna.

SEC. 1 ESC. 7 EXT. Edificio Trinity Tower. DÍA

Dan camina hacia la entrada del edificio pero se da vuelta en círculo y regresa a donde está Alice. Ella sonrío.

ALICE:

¿Tienes novia?

DAN:

Se llama Ruth. Es lingüista.

En la relación entre Dan y Alice, Dan es totalmente inseguro, cuando la conoce y empiezan la relación, ésta lo impulsa a escribir una novela pero llega el momento en que la relación ya no satisface a Dan y ella es la que depende de él, entonces conoce a Anna y decide arriesgar lo que tiene por una nueva "inversión", una nueva relación con Anna.

Por otro lado, Anna deja a Dan y cuando va a hablar con Larry, éste le recomienda que busque a Alice.

SEC. 13 INT. Consultorio Larry. DÍA

Dan está parado junto a la chimenea. Larry termina de poner la sábana nueva a la cama del consultorio

LARRY:

¿Te doy un consejo? Regresa con Alice.

Dan se sienta en un banco a lado de la chimenea

DAN:

Jamás me aceptará... ¡Se esfumó!

LARRY:

No, no se esfumó. La encontré, por accidente. Está trabajando en un club. Sí, la vi desnuda.

No, no me la tiré.

DAN:

¿Hablaste con ella?

FX ring teléfono

Larry asiente con la cabeza, camina hacia su escritorio, se sienta y contesta.

LARRY:

Ya lo sé. Un minuto

DAN:

¿Cómo está?

Larry toma una pluma

LARRY:

Ella te ama... (cont.)

Toma un papel

LARRY:

más allá de lo comprensible.

Larry escribe en el papel

LARRY:

Tu receta médica. Allí es donde trabaja.

Larry extiende su mano con el papel.

LARRY:

Ve con ella

Dan toma su portafolio, se levanta del banco donde estaba sentado, se limpia un poco los ojos. Toma el papel.

DAN:

Gracias

Al final de esta secuencia, en la banda imagen se ve que Dan, después de haber estado llorando; toma el papel como si nada, decidido a buscar a Alice. Se puede interpretar que en su espacio psicológico hizo un intercambio: “no me quedo con Anna pero busco a Alice.” Su actitud está mucho mas tranquila.

Una vez que se han reencontrado Dan y Alice, la inseguridad de Dan ahora emana de su “nueva” relación con Alice, por los celos de la confesión de Larry acerca de que tuvo relaciones sexuales con ella, así en la secuencia cuando Dan insiste en convencer a Alice que le diga si pasó algo con Larry, varios son los diálogos en que él hace hincapié, mientras hay un par de *flash backs* a cuando se conocen en la secuencia en el Taxi y cuando se reencuentran en el club de desnudistas.

SEC. 14 INT. Cuarto Hotel. NOCHE

Dan y Alice acostados en la cama del cuarto de hotel

DAN:

Dime qué pasó

ALICE:

Nada pasó

DAN:

Pero vino al club

ALICE:

Muchos hombres vienen al club. Tú viniste al club

Corte a

SEC. 14 INT. Cuarto hotel. NOCHE

DAN:

¿Entonces fue al club, te vio desvestirte, charlaron y eso fue todo?

ALICE:

Sí

Dan se incorpora hasta quedar sentado a la orilla de la cama

DAN:

No confías en mí, estoy enamorado de ti. Estás a salvo. Tenías todo el derecho. Sólo quiero saber.

Alice un poco molesta, desconcertada por la insistencia de Dan

ALICE:

¿Por qué?

DAN:

Porque quiero saberlo todo. Porque soy un lunático. Dime

ALICE: (molesta)

No pasó nada. Tú estabas viviendo con ella

DAN:

¿Qué estás justificando?

ALICE:

Nada, Sólo digo

DAN:

¿Qué dices?

ALICE:

Nada

DAN:

Sólo quiero la verdad

Dan se levanta

ALICE:

¿A dónde vas?

Dan se pone los pantalones

DAN:

Por cigarrillos

ALICE:

Todo está cerrado

DAN:

Iré a la Terminal. Cuando regrese por favor dime la verdad.

Alice está desconcertada

La insistencia de Dan, ocasiona un cambio radical en Alice, ella está desconcertada, desilusionada por la actitud de Dan. Él sale del cuarto y mientras está esperando el elevador se da cuenta de su error, así que regresa al cuarto pero Alice ya ha decidido dejarlo y confesarle que sí tuvo relaciones sexuales con Larry. Después de que lo hace, ambos están enojados, agresivos, están inseguros y comienzan a comportarse de forma destructiva con el otro.

SEC. 14 INT. Cuarto hotel. NOCHE

Alice está sentada cerca de la cabecera de la cama, manteniendo distancia con Dan. Dan está parado a lado de la cama. La cama los separa.

ALICE:

...Digas lo que digas, es demasiado tarde.

Dan desesperado

DAN:

¡Por favor no hagas esto!

ALICE:

Está hecho. Ahora por favor vete o llamaré a los guardias

DAN:

No estás en un club de desnudistas. No hay guardias

Alice lo ve, se voltea, toma el teléfono y se levanta. Dan salta la cama, toma el teléfono y la enfrenta

DAN:

¿Por qué te lo tiraste?

ALICE:

Porque quería

DAN:
¿Por qué?
ANNA:
Lo deseaba
DAN:
¿Por qué?
ANNA:
¡Tú no estuviste ahí!

Dan cuelga el teléfono

DAN:
¿Por qué él?
ALICE:
Me lo pidió bonito
DAN:
Eres una mentirosa
A:
¿Y?

Dan agarra bruscamente a Alice de los brazos, la sacude. Dan desesperado y enojado

DAN:
¿Quién eres?
ALICE:
¡Yo no soy nadie!

Alice le escupe. Dan la suelta, se separa y alza la mano para pegarle

ALICE:
Vamos, pégame. Eso es lo que quieres. ¡Pégame, cabrón!

En la banda imagen y en la banda sonora, se ralentiza la acción (cámara lenta).
Dan le da una cachetada a Alice. Ella sólo lo mira.

DAN-ANNA

Una vez que deja a Alice, Dan se va con Anna pero se mantiene inseguro debido a la relación/matrimonio de Anna y Larry. Cuando Anna le cuenta sobre su cita con Larry, Dan no puede con los celos y la inseguridad, es vulnerable y ahora es Anna la que lo deja a él.

SEC. 10 INT. Teatro Nacional. NOCHE

Anna está sentada en la mesa del bar, esperando a Dan. Dan entra y camina hasta llegar a ella.

DAN:

Te acostaste con él, ¿verdad?

Anna lo ve y no dice nada. Dan camina hacia la salida del bar, sale y la puerta se cierra.

Corte a

SEC.10 ESC. 40 INT. Pasillo teatro. NOCHE

Dan pensativo, un poco desesperado, se recarga en el barandal. Anna sale del bar, se ven.
Dan hace una seña de “¿ahora que?”

DAN:

¿Qué esperas que haga?

ANNA:

Que entiendas

DAN:

¿Por qué no me mentiste?

ANNA:

Dijimos que íbamos a ser sinceros

DAN:

¿Qué tiene de fabulosa la verdad? Miente para variar. Es lo que hace todo el mundo

...

ANNA:

Yo te amo a ti. Yo no le di nada.

Dan se incorpora y la enfrenta

DAN:

¿Tu cuerpo?

...

ANNA:

Es una amabilidad

...

DAN:

No, es cobardía. No tienes el valor para dejar que te odie.

...

DAN:

Se acabó. Ya no somos inocentes.

Anna toma la cara de Dan

ANNA:

No dejes de amarme. Veo como se está saliendo poco a poco de ti. Soy yo ¿te acuerdas?

Fue una estupidez y no significó nada. Si me amas lo suficiente me perdonarás.

Dan se separa enojado, camina.

DAN:

¿Me estás poniendo a prueba?

ANNA:

Yo te entiendo

DAN:

No, él te entiende. (Pausa) Nada más lo veo encima de ti.

...

DAN (voz over):

Creo que lo disfrutaste

...

Dan camina hacia Anna

DAN:

Te convence de que te acuestes con él. Los viejos chistes, la familiaridad extraña. Creo que te divertiste de lo lindo y nunca lo sabré si no le pregunto.

Anna ya un poco molesta

ANNA:

¿Por qué no le preguntas?

En esta secuencia se demuestra la inseguridad de Dan en sus diálogos y en su espacio lúdico o gestual, al separarse de Anna cada vez que ella intenta acercarse, manteniendo cierta distancia, alejándose.

LARRY-ANNA

Cuando Anna confiesa su infidelidad a Larry, en un principio éste le hace muchas preguntas referentes a su sexualidad con Dan comparándolo con él,

después enmascara su inseguridad al comportarse arrogante con ella y diciéndole algunas ofensas.

SEC. 7 INT. Departamento Anna y Larry. NOCHE

Anna camina hacia la cocina. Larry la sigue.

LARRY:

¿mejor que yo?

ANNA:

Diferente

LARRY:

¿mejor?

ANNA:

Más gentil

LARRY:

¿qué significa eso?

ANNA:

Tu sabes lo que significa

LARRY:

Dime

Anna voltea a verlo y niega con la cabeza

LARRY:

¿te trato como puta?

ANNA:

A veces

LARRY:

¿Por qué será?

Anna se voltea hacia él

ANNA:

Discúlpame, eres...

LARRY:

¡No lo digas! No digas “Eres demasiado bueno para mi.” Lo soy pero no lo digas. Estás cometiendo el error de tu vida.

...

LARRY:

¿Te bañaste porque te acostaste con él? ¿para no oler a él? ¿Para sentirte menos culpable?
¿Cómo te sientes?

Anna se queda callada

ANNA:

Culpable

LARRY:

¿Alguna vez me amaste?

ANNA:

Sí

Anna se acerca y lo abraza, Larry comienza a llorar, se abrazan. Larry la suelta y se va.

...

LARRY:

¿En esto? Nosotros cogimos por primera vez en esto. ¿Pensaste en mí?

Anna no contesta, lo evade. Larry sigue haciéndole preguntas sexuales.

ANNA:

¿Por qué te importa tanto?

LARRY:

¡Porque soy un cavernícola!

...

LARRY:

Así me gusta. Gracias. Gracias por tu franqueza. Ahora vete al carajo y muérete...puta jodida.

En cuanto a los efectos de la inseguridad en las relaciones y los juegos de roles de poder, en la relación entre Larry y Anna, ambos son inseguros en diferentes momentos con lo cual llegan al punto de intercambiar dichos roles, al final de la relación, Anna se siente culpable pero no se queda con Larry y éste la manipula con sus comentarios ofensivos (como en la secuencia anterior). Para cuando ella quiere el divorcio, Anna tiene el poder pero él está dispuesto a dárselo a cambio de tener relaciones sexuales en su nuevo consultorio, Anna acepta y cede con lo cual cambia su rol, ahora es ella quien es débil y le da el poder a Larry. Dicho esquema de poderes se refuerza al final del filme cuando es ella quien regresa con él.

SEC. 11 INT. Restaurante. DÍA

Anna y Larry están sentados en una mesa del restaurante.

LARRY: (cont.)

Firmaré con una condición.

Anna lo ve fastidiada

LARRY: (cont.)

No comemos, vamos a mi consultorio nuevo y bautizamos la cama con nuestra cogida final. Anna hace un gesto de inconformidad, se mueve un poco.

LARRY: (cont.)

Ya sé que no quieres... y crees que soy un depravado por pedírtelo, pero te lo pido. Por los viejos tiempos.

Anna no lo ha mirado desde la propuesta, se nota su incomodidad.

LARRY: (cont.)

Porque estoy obsesionado contigo.

Anna lo ve

LARRY: (cont.)

Porque no te podré olvidar a menos... Porque creo que me debes algo por engañarme tan exquisitamente.

Anna baja la mirada

LARRY: (cont.)

Por todas esas razones, te ruego que me des tu cuerpo.

Anna lo ve de nuevo

LARRY:

Serás mi puta. Y a cambio te pagaré con tu libertad. Si haces esto, te juro que no volveré a comunicarme contigo.

Larry en la barra recibe un vaso del mesero, Anna al fondo se levanta de la mesa mientras Larry toma del vaso. Anna se acerca. El mesero le da a Larry el otro vaso y voltea para toparse con Anna enfrente.

ANNA:

Hago esto por mi culpabilidad y porque me compadezco de ti. ¿Entiendes, verdad?

LARRY:

Sí

ANNA: ¿Estás orgulloso de ti mismo?

LARRY:

No

Anna camina sale de cuadro. Larry en la barra sacando dinero de su cartera, lo pone en la barra, toma un puño de botana, la come, hace cara de astuto y sale de cuadro.

En esta secuencia Larry pone en evidencia le poder que tiene sobre Anna y también sobre Dan, porque sabe que al enterarse éste no lo soportará, por esta razón en la secuencia en el consultorio Larry le sugiere/persuade a Anna para que le diga a Dan. De esta forma él tiene el poder, él está invirtiendo su poder sobre Anna lo que finalmente le redituará en que ella regrese con él.

SEC.12 INT. Consultorio Larry. DÍA

Larry de pie se abotona la camisa, Anna sentada en la cama del consultorio se acomoda la ropa.

LARRY:

¿Le vas a decir?

Anna termina de bajar su blusa.

ANNA: No lo sé

Anna se levanta y camina hacia donde está su bolsa, se agacha, saca un pasador y voltea a verse a un espejo que está recargado en el piso sobre la chimenea. Larry se acerca a ella para tomar su reloj que está encima de la chimenea. Se voltea y camina en dirección a la cámara.

LARRY:

Es mejor decir la verdad sobre estas cosas.

Anna es insegura, busca seguridad al casarse con Larry pero después de la infidelidad cuando deja a Larry, Anna se refugia en Dan pero regresa a su inseguridad cuando se ve vulnerable ante Larry y decide abandonar a Dan. Así, Larry está consciente de la inseguridad de Anna y la enfrenta desde el momento en que ella confiesa su infidelidad, también tiempo después cuando habla con Dan acerca de Anna.

SEC. 7 INT. Departamento Anna y Larry. NOCHE

Anna y Larry están en la cocina

ANNA:

Discúlpame, eres...

LARRY:

¡No lo digas! No digas “Eres demasiado bueno para mi.” Lo soy pero no lo digas. Estás cometiendo el error de tu vida.

Larry se acerca le agarra la cara

LARRY:

Me vas a dejar porque crees que no mereces ser feliz pero lo mereces.

Larry se separa

SEC. 13 INT. Consultorio Larry. DÍA

Larry está sentado en su escritorio. Dan está parado frente a él. Hablan sobre Anna.

DAN:

Te pido disculpas. Si la amas, dejarás que se vaya para que sea feliz

LARRY:

Ella no quiere ser feliz

DAN:

Todos quieren ser felices

LARRY:

Los depresivos no. Ellos quieren confirmar su depresión. Si eres feliz tienes que vivir lo cual puede ser deprimente.

DAN:

Anna no es depresiva

LARRY:

¿No?

En general, ambas parejas ven sus relaciones como inversiones provechosas de las cuales esperan satisfacción, pero al ser inversiones todos los personajes están inseguros de sus parejas, lo cual se refleja en sus acciones, diálogos y comportamientos.

También, los juegos de poder en los que caen, especialmente Larry y Anna sólo refuerzan la inseguridad en el otro y en ellos mismos, que termina reuniéndolos por sus dependencias psicológicas pero no porque realmente se amen.

De la misma forma, las reacciones agresivas de Alice y Dan en la secuencia del cuarto de hotel reflejan su grado de inseguridad en ellos mismos y en la relación, lo que ocasiona evidentemente su distanciamiento definitivo.

En el caso específico de Alice, ella es insegura pero con todo es el personaje menos inseguro, en tanto que es la única que demuestra un grado de compromiso mayor al principio de su relación con Dan, a pesar de que pueda salir lastimada, lo cual provoca su vulnerabilidad ante él. Una vez que se reúnen es ella quien decide terminar la relación porque hace consciencia de que la inseguridad de Dan se está penetrando una vez más en la relación.

4.3.2.2 DIMENSIÓN CONTEXTUAL LOCAL

Página web de la película

En la entrevista* que presenta la página web al actor Jude Law, quien interpreta a Dan, el actor describe la transición de cómo su personaje comienza siendo inseguro, después obtiene cierto grado de seguridad debido a su relación con Alice pero en el momento en que ella ya no representa más satisfacción él decide dejarla por Anna. La nueva relación cumple su función pero una vez que él regresa a su estado de inseguridad, expresado por los celos de la cita entre Anna y Larry, es ahora Anna la que lo deja, pero asume que es él quien se arriesga por haberse involucrado completamente.

4.3.3 Variable

INDIVIDUALISMO

El individualismo considera al individuo como fin en sí mismo, como una persona que elige tanto el rumbo de su vida como los valores que la rigen. Es decir, cada individuo tiene la capacidad y oportunidad de moldear su destino y todas las elecciones que se ejecutan son los hechos supremos de su existencia en el mundo.

Los cambios económicos y sociales del siglo XX provocaron que la línea que separa al individualista del egoísta desapareciera casi por completo, por esta razón, en muchos de los casos el individualismo se ha transformado en egoísmo.

Este egoísmo no quiere decir que una persona se ame demasiado, por el contrario se ama muy poco, lo cual provoca un vacío y frustración. Por esta razón, disimula la falta de amor propio al preocuparse demasiado por sí mismo.

Para Erich Fromm, al egoísta sólo le interesa su persona, quiere todo para sí mismo sin importarle los demás, sus intereses y si afecta su dignidad e

* entrevista citada en el apartado de perfil de personajes.

integridad. El egoísta no disfruta del hecho de dar sino únicamente del hecho de recibir, por eso considera del mundo exterior sólo lo que puede obtener y juzga a las personas por su utilidad.

Si en la elección de pareja se sobrepone la satisfacción personal sobre la común y cada uno de los involucrados espera que el otro satisfaga el deseo de felicidad y realización personal, entonces cuando el “otro” ya no satisface las expectativas, la relación se deshace.

Indicadores:

- Egoísmo: falta de amor personal disfrazado de demasiado.
- + Satisfacción y realización propia únicamente.
- + Acciones con base en deseos personales sin tomar en cuenta al otro o restándole importancia.

Ítems:

4.3.3.1 COMPONENTES FÍLMICOS

Materias de la expresión y su significado

- Banda imagen
- Banda sonora: sonido fónico (diálogos)

En la secuencia en que Dan deja a Alice, Dan hace totalmente explícito que él es una persona egoísta, que está dejando a Alice porque cree que será más fácil con Anna, sólo espera su satisfacción, a pesar de que “odia” herir a Alice, él le resta importancia y antepone su felicidad.

Sec. 8 INT. Sala departamento Dan. NOCHE

Alice sentada en el brazo del sillón y Dan parado a lado de la puerta.

ALICE:

¿te puedo seguir viendo?

Dan no contesta

ALICE:

Dan, ¿te puedo seguir viendo? ¡Contéstame!

DAN:

No puedo. Si te veo, nunca te dejaré.

ALICE:

¿Y si encuentro a alguien más?

DAN:

Tendré celos

ALICE:

¿Todavía me deseas?

DAN:

Claro

ALICE:

Estás mintiendo. Yo he estado en tu posición...¿Me puedes abrazar?

Alice empieza a llorar, Dan se acerca y la abraza.

ALICE:

¡Te entretengo, pero te aburro!

DAN:

No, no

ALICE:

¿Si me amaste?

DAN:

Siempre te amaré. Odio herirte

ALICE:

¿Y por qué me hieres?

DAN:

Porque soy egoísta. Creo que seré más feliz con ella.

ALICE:

No lo serás. Me vas a extrañar. Nadie te querrá tanto como yo te quiero. ¿Por qué no basta con amar? Yo soy la que se va. Yo soy la que debe irse.

Dan demuestra su egoísmo al decirle que no puede seguir viéndola porque no la dejaría, para él es cómodo pues recibe sin dar más. También al decirle que tendrá celos si ella encuentra a otra persona, porque él si puede estar con alguien más pero ella no. Dan la ha cosificado y la ve como “algo” que le pertenece, esto aunado a su inseguridad.

DAN-ALICE

Cuando Dan conoce a Anna en la sesión de fotos para su libro, éste le resta importancia a su relación con Alice y no repara en coquetear con ella, de esta forma él actúa con base en su deseo, que surgió en ese instante.

SEC. 2 INT. Estudio fotográfico Anna. DÍA

Anna le toma fotos a Dan, quien está sentado en un banco. Ella enfrente de él con la cámara en un tripie. Después de una plática acerca del libro de Dan y las fotografías de Anna ambos se quedan viendo, sonrían.

DAN:

Ven aquí

Anna lo duda pero ambos se acercan

DAN:

Eres hermosa

ANNA:

Yo no beso a extraños

DAN:

Yo tampoco

Sus caras se aproximan y empiezan a besarse, cada vez más apasionadamente hasta que la cámara se dispara. Se quedan juntos, se abrazan. Anna se queda pensativa.

ANNA:

¿Tú y la tal Alice viven juntos?

Dan la ve a los ojos (una breve pausa)

DAN:

Sí

Anna se molesta y se aleja, lo cuestiona sobre su egoísmo con Alice

SEC. 2 Int. Estudio fotográfico Anna. DÍA

Anna se ha separado de Dan, guarda y arregla lentes fotográficos. Dan parado frente a ella la sigue.

ANNA:

¿Por qué la haces perder tiempo?

DAN:

Eres crítica

ANNA:

Eres perverso

DAN:

No estoy haciéndole perder el tiempo. Es adorable y completamente indejable

ANNA:

Y no quieres que nadie la toque con sus manos sucias

Dan hace un gesto de aceptación

Al final de la secuencia, en la banda imagen, en el espacio lúdico de Dan, éste hace un gesto de aceptación, del que se puede interpretar que no ha dejado a Alice porque está cómodo, porque recibe más de lo que da y su egoísmo no le permite dejarla ir.

La secuencia continúa y llega Alice. Dan la recibe y se comporta como si nada hubiera pasado pero Alice se da cuenta. Alice sale de cuadro para ir al baño y Dan le dice a Anna que tiene que seguir viéndola, ella se niega, continúan la plática hasta que Alice entra a cuadro.

SEC. 2 INT. Estudio fotográfico Anna. DÍA

Dan y Alice entran al estudio, Dan presenta a Anna y Alice. Anna le ofrece té pero Alice prefiere ir al baño. Alice sale de cuadro. Dan está parado frente a Anna, la ve.

ANNA:

Ella es hermosa

DAN:

Te tengo que ver

ANNA:

No

DAN:

¿Por qué? ¿Por patriotismo?

ANNA:

No quiero problemas

DAN:

No habrá

ANNA:

Tienes pareja

Pausa

DAN:

Te tengo que ver

ANNA:

Mala suerte

DAN:

Me besaste

ANNA:

¿Cuántos años tienes, doce?

Del mismo modo, en la secuencia en la exposición fotográfica de Anna, Dan va con Alice a dicha exposición pero una vez que Alice se va, Dan regresa a convencer a Anna de tener un amorío, restándole importancia a su relación con Alice con tal de obtener lo que quiere. Así mismo, esa misma noche Anna le dijo a Dan que tiene una relación con Larry, situación que, de igual forma, no lo detuvo para intentar convencerla.

SEC. 6 INT. Exposición fotográfica Anna. NOCHE

Dan entra de nuevo al pasillo de la Sala de exposición. Anna está ahí despidiéndose de algunos invitados. Dan se acerca y platican sobre el libro de Dan, sobre Larry y sobre el acecho de Dan a Anna afuera de su Estudio de fotografías.

Larry los observa desde adentro de la Sala de exposición.

DAN:

Mírame. Dime que no me amas

ANNA:

No te amo

DAN:

Acabas de mentir. Yo soy tu extraño. ¡Salta!

Después de esta secuencia, hay referencias en el fuera de campo imaginario y en los espacios narrados acerca de la relación que comienzan Dan y Anna a partir de la exposición. Ambos son egoístas porque engañan a sus respectivas parejas (Alice y Larry) por buscar su satisfacción personal, dejando de lado el sufrimiento que les ocasionarán.

Por otro lado, hacia el final del filme, cuando Larry le sugiere a Dan buscar a Alice, Dan lo hace movido por su egoísmo, ya que él había llegado con Larry esperando recuperar a Anna pero cuando Larry le aconseja buscar a Alice porque ella verdaderamente lo ama, Dan se conforma y consuela esperando que Alice disminuya el dolor de la pérdida de Anna. Así lo representan las siguientes secuencias.

SEC. 13 INT. Consultorio Larry. DÍA

Dan sentado en un banco a lado de la chimenea. Larry parado junto a su escritorio

LARRY:

¿Te doy un consejo? Regresa con Alice.

...

Larry sentado en su escritorio

LARRY:

Ella te ama...

Toma un papel

LARRY(cont.):
más allá de lo comprensible.

Larry escribe en el papel

LARRY:
Tú receta médica. Allí es donde trabaja.

Larry extiende su mano con el papel.

LARRY:
Ve con ella

Dan toma su portafolio, se levanta del banco donde estaba sentado, se limpia un poco los ojos. Toma el papel.

En la banda imagen, se ve cómo Dan cambia radicalmente de estado de ánimo, estaba llorando por Anna y en cuanto Larry le dice que Alice lo ama, Dan se tranquiliza y hasta agradece a Larry por su amabilidad.

SEC. 15 INT. Club de desnudistas. NOCHE (flash back)

Dan entra al club, camina buscando a Alice, se detiene asombrado al verla con una peluca rubia bailando en un tubo encima de la barra.

ALICE (voz over):
¡La cara que pusiste!
DAN (voz over):
La cara que pusiste tú.

Dan sigue asombrado viendo a Alice. Alice voltea a ver a Dan asombrada.

El egoísmo e inseguridad de Dan, lo orillan a preguntarle insistentemente a Alice sobre la visita de Larry al club. Dan no puede con la duda, los celos y la desconfianza en Alice, lo que ocasiona que al final se comporte de una forma agresiva e inquisidora con ella sólo por el hecho de saber “la verdad” de lo que pasó, anteponiendo su interés sobre la reacción que pudiera tener Alice al respecto. Esto se observa en la secuencia del cuarto de hotel hacia el final de la película (Secuencia 14, antes mencionada en la página 137).

LARRY- ANNA

Anna es egoísta al engañar a Larry y dejarlo para irse con Dan, porque lo hace para satisfacer sus deseos dejando de lado la repercusión sentimental sobre Larry. (Secuencia 7, mencionada en la página 122).

Por su parte, Larry es egoísta al serle infiel a Anna con una prostituta en Nueva York, porque lo hizo reaccionando a sus deseos sin importarle Anna.

SEC. 7 INT. Departamento Anna y Larry. NOCHE

Anna sale de la cocina, Larry baja las escaleras.

ANNA:

¿Por qué estás vestido?

LARRY:

Porque siento que es posible que me dejes y no quería estar en bata.

Breve silencio

LARRY:

Me acosté con alguien en Nueva York, con una puta, discúlpame.

Así mismo, en la secuencia cuando se reúnen en el restaurante para la firma de los papeles de divorcio (secuencia 11 mencionada en la página 144), Larry se muestra egoísta al proponerle el intercambio entre tener relaciones sexuales a cambio de la firma para el divorcio. Larry está actuando con base en sus deseos propios, restándole importancia a la dignidad y respeto a Anna al cosificarla. Así mismo, porque sabía que Dan, al enterarse, no podría superarlo por lo que es una forma de venganza por haber sido lastimado.

SEC. 13 INT Consultorio Larry. DÍA

Dan llegó al consultorio para pedirle a Larry que deje a Anna porque él la ama. Larry está calmado, sentado en su escritorio y viendo la pantalla de su computadora.

DAN:

¿Cuándo vino aquí, lo disfrutó?

LARRY:

No lo hice para complacerla. Me la jodí para joderte a ti. (voltea a ver a Dan) Una buena pelea nunca es limpia, y sí, lo disfrutó. Le gusta coger con culpabilidad

DAN:

Eres un animal

LARRY:

¿Si? ¿Y tú?

En este diálogo se demuestra que Larry le propuso el trato a Anna por inseguridad y egoísmo, porque él así lo quería por esa razón en la secuencia en el consultorio, después de haber tenido relaciones sexuales, Larry persuade implícitamente (de una forma muy sutil) a Anna para que le diga a Dan.

Por otra parte el regreso de Anna y Larry, también se debe al egoísmo, falta de amor propio e inseguridad de Anna, ocasionados por su dependencia psicológica a Larry a causa del poder (psicológico) que tiene sobre ella.

En la secuencia en la recámara de Larry y Anna, en la banda imagen se observa que están juntos otra vez, se infiere que han regresado para continuar con su matrimonio, pero el gesto (expresión facial) de Anna al final de la secuencia se puede interpretar como un gesto reflexivo, que ella sabe que no es feliz pero que está ahí por que es lo más fácil, lo “mejor”, es un gesto de conformidad/inconformidad.

SEC. 17 INT. Recámara Larry y Anna. NOCHE

Larry y Anna acostados en la cama, Larry ya está dormido, Anna pensativa. Anna voltea a ver a Larry, le quita el libro que tiene en la mano, lo cierra, lo pone en la mesa de luz junto a la cama, le da un beso en la mejilla, apaga la lámpara de la mesa.

Anna se da la vuelta y tira al piso una revista (*Private Eye*), apaga la lámpara de su lado, recarga la cara en la almohada y se queda pensativa.

- Banda sonora: Sonido musical
- Código: sonoro no diegético

Mientras tanto en la banda sonora, como código no diegético, se escucha la canción *The Blower's Daughter* del compositor irlandés Damien Rice, la cual fue utilizada como el tema principal de la película.

Esta canción, como ya se explicó, habla de una persona que no puede dejar de ver y quitarse de la cabeza a otra, pero al principio de la canción menciona que la vida le está siendo fácil, al menos la mayoría del tiempo; es decir, relacionándolo con la película, es el conformismo que se puede ver en la banda imagen.

The Blowers's Daughter

Damien Rice

And so it is
just like you said it would be
life goes easy on me
most of the time*

Y es así
Justo como dijiste que sería
la vida está siendo fácil
la mayoría del tiempo

4.3.3.2 DIMENSIÓN CONTEXTUAL LOCAL

Página web de la película

En la entrevista* que tiene la página web de la película, la actriz Natalie Portman, quien interpreta a Alice Ayres, comenta que el filme aborda el estar enamorado como justificación del individualismo, de esta forma, el “enamorado hace las cosas por amor”, restándole importancia a la otra persona.

4.3.4 Variable

INSTANTANEIDAD

La instantaneidad se puede definir como la cantidad mínima de tiempo y espacio. Es decir, sus características principales son: ser inmediato, efímero, fugaz, corto, súbito.

Tanto Baudelaire como Foucault, coincidieron en la concepción de la “heroización irónica del presente”, en la cual el hombre se reinventa a sí mismo constantemente. El hombre está en una constante búsqueda de nuevos inicios, ya que están llenos de emociones intensas y satisfacciones instantáneas.

* <http://www.damienrice.com/lyrics.php?ref=145&trk=2>

* entrevista citada en el perfil de personajes.

Por su parte, Bauman concibe a la instantaneidad como la búsqueda de gratificación evitando consecuencias y responsabilidades. Se busca la satisfacción inmediata, en el acto, pero esto conlleva también la desaparición inmediata de interés.

Siguiendo la misma línea, el concepto de eternidad ya no es un valor porque imposibilita las nuevas gratificaciones que le seguirán a las actuales, es decir, el largo plazo ha sido reemplazado por el corto plazo.

Con este marco, la palabra clave es el “ahora”, sin importar lo que pueda implicar ni a quienes pueda afectar. Así pues, el tiempo o distancia que separa los principios de los finales se reduce tanto que la actual morfología del tiempo es, simplemente, la de un conjunto de momentos.

Indicadores:

- Sobrevaloración del presente.
- Gratificación y satisfacción inmediata. Intensidad de emociones al máximo, lo que hace que así como aparecieron desaparezcan.
- Reducción del tiempo y espacio a momentos.

Ítems:

4.3.4.1 COMPONENTES FÍLMICOS

Plano de la expresión y plano de contenido

- Banda imagen
- Banda sonido: sonido fónico (diálogos)

Las secuencias en las que los involucrados de cada pareja se conocen, Dan-Alice, Dan-Anna y Anna-Larry, son momentos en los que el “amor” surge

instantáneamente, no se observa un verdadero conocimiento del otro, no hay un tiempo de preparación, simplemente se dejan llevar por sus deseos momentáneos y así, una vez que se conocen, comienza la relación.

En el caso de Dan y Alice, se conocen en la primer secuencia y se infiere que en el tiempo de la historia han pasado sólo unas horas y para la siguiente secuencia (en la que Dan conoce a Anna) ellos ya están en una relación. Esto es expresado en la banda sonora; sonido fónico, por Dan y en la banda de imágenes fotografiadas y también en la banda sonora; sonido fónico, cuando llega Alice al estudio.

Así mismo, Dan y Anna se conocen en la sesión fotográfica, ahí comienza su relación a pesar de que no vuelven a hablar sino hasta la exposición de Anna, cuando se convierte en una relación constante. Cabe señalar que después de la sesión fotográfica Dan acecha a Anna afuera del estudio, esas acciones no se observan nunca en la banda imagen, sólo se hace explícito cuando Dan lo confiesa, perteneciendo así al espacio fuera de campo imaginario.

Por su parte, Anna y Larry se conocen en el Acuario y después de platicar algunos minutos (tanto en el tiempo de la historia como en del relato) comienzan la relación y eso se hace explícito dos secuencias posteriores, en la secuencia 6 en la exposición fotográfica de Anna cuando en la banda de imágenes fotografiadas; ambos están juntos y en la banda sonora, el sonido fónico (diálogos), Larry le dice a Alice y Anna lo confiesa a Dan.

De igual importancia, en el diálogo de Larry, éste expresa, implícitamente, que los inicios son fuertemente emocionales y mayormente placenteros.

SEC. 6 INT. Exposición fotográfica Anna. NOCHE

Alice está parada frente a su retrato, Larry se acerca a platicar con ella. Después de una plática intensa acerca de la vida en general.

LARRY:

Yo soy el novio de la gran mentirosa

...

ALICE:

¿Cuánto tiempo llevas viéndola?

LARRY:

Cuatro meses. Estamos en el primer ardor. Es un paraíso. Todas mis costumbres molestas le divierten.

DAN-ALICE

Así mismo, en la secuencia en la que Dan y Alice están en el cuarto de hotel, después de que se han reencontrado, ellos platican acerca de recuerdos que tienen de cuando se conocieron, éstos sólo son instantes, no es un recuerdo completo, sino que dan prioridad a instantes, que son una especie de datos.

SEC. 14 INT. Cuarto hotel.NOCHE

Alice acostada en la cama. Dan en el baño quitándose los lentes de contacto.

DAN:

¿De qué eran mis sándwiches?

ALICE:

De atún. ¿Cuántas puntadas me pusieron?

DAN:

Dos pero deberían haber sido tres. ¿Cuál fue tu eufemismo?

ALICE:

cautivadora. ¡Demasiado fácil, viejo (bastard) ¿La que sigue?

DAN:

Al parque ¿con quién iba yo?

ALICE:

Con tu padre. ¿Las sillas del hospital eran grises o azules?

Dan se cepilla los dientes

DAN:

No sé

ALICE:

Pregunta capciosa. Eran verdes

En la misma secuencia, Dan y Alice platican del momento en que se conocieron, Dan hace explícita la concepción de la reducción espacio/temporal a momentos, así, califica como “el momento de su vida” cuando vio a Alice en la calle.

SEC. 14 INT. Cuarto hotel. NOCHE

Alice y Dan están en el cuarto de hotel acostados en la cama. Dan observa a Alice.

DAN:

Vi esta cara, esta visión, cuando pisaste la calle. Fue el momento de mi vida.

ALICE:

Este es el momento de tu vida

DAN: Eras perfecta

ALICE:

Todavía lo soy

DAN:

Camino al hospital

De igual forma, en la misma secuencia, se hace una representación visual y temporal acerca de la sobrevaloración del ahora, de los cambios instantáneos en

el pensamiento y las emociones. Por un lado, Dan reacciona y cambia de parecer, en cuestión de minutos, acerca de la importancia que tenía para él, el hecho de que hubiera pasado algo entre Larry y Alice, así de cuando sale del cuarto a la espera del elevador, él consideró que no tiene tanta importancia y regresa al cuarto para decirle a Alice, pero ya era demasiado tarde.

Por su parte, Alice estaba incómoda, sorprendida y desilusionada por la reacción y actitud de Dan respecto a la visita de Larry al club. La insistencia de preguntarle qué había pasado con Larry, que expresaba su falta de confianza en ella, ocasionó que tuviera un cambio radical respecto a sus sentimientos hacia él, así que en el lapso de tiempo en que Dan cambio de parecer, ella también y decidió dar por terminada la relación.

SEC. 14 INT. Cuarto hotel. NOCHE

Dan entra al cuarto, deja sus cosas. Alice acostada en la cama, pensativa.

Dan se acerca a ella, trae una rosa en la mano con la cual acaricia la cara de Alice.

ALICE:

Ya no te amo

DAN:

¿Desde cuando?

ALICE:

desde ahora, apenas ahora. No quiero mentir y no puedo decir la verdad así que se acabó.

DAN:

No importa. Yo te amo, nada de eso importa

ALICE:

Demasiado tarde. Ya no te amo. Adiós

- Banda imagen
- Banda sonido
- Código: narrativo (orden y duración)

La narrativa está estructurada por inicios y finales, entre las cuales sólo aparecen algunas secuencias intermedias que funcionan como “conectores” dramáticos, por un episodio de conclusiones y un epílogo*.

Así, en la narrativa, se utilizan elipsis* entre los inicios y finales, es decir, el intermedio de las relaciones se deja fuera del relato, sólo en algunas ocasiones se hace referencia a ese tiempo y espacio o se presentan algunas secuencias que funcionan como “conectores” dramáticos del relato, esto con el fin de que el relato pueda ser entendido o para reafirmar o reforzar acciones, emociones o sentimientos dramáticos.

En resumen, la relación de secuencias entre parejas se estructura de la siguiente forma:

DAN-ALICE

Su relación es presentada cuando se conocen (sec. 1) una conexión de la toma de conciencia de Alice de que Dan la dejará (Sec. 5), el primer final de su relación (Sec. 8), cuando se reencuentran en el club nocturno (Sec. 15) y cuando terminan finalmente su relación (Sec. 14).

DAN-ANNA

Su relación sólo es presentada cuando se conocen y empiezan la relación (Sec. 2), cuando comienza a ser constante (sec. 6) y sólo se vuelven a presentar juntos cuando terminan (Sec. 10).

ANNA-LARRY

Su relación es presentada cuando se conocen (Sec. 4), una vez que han comenzado su relación (Sec. 6), cuando terminan (Sec. 7), su reencuentro (Sec. 11 y 12) y el cierre de su relación en el relato (Sec. 17).

* La lista de secuencias divididas por inicios, finales, conectores, conclusiones y epílogo se encuentra en el Anexo 2.

* implica la eliminación de una parte, más o menos amplia de la historia (clausura de un tiempo en el relato) que se considera inútil para los fines de la economía narrativa.

4.3.4.2 DIMENSIÓN CONTEXTUAL LOCAL

Carpeta de producción

Dentro de la sinopsis del relato, se utilizaron adjetivos que hacen referencia a la instantaneidad, como “encuentros fortuitos”, es decir califican esos encuentros como algo que sucede de pronto y por casualidad. Así mismo, las atracciones entre los personajes son en el momento, cortas y fugaces.

Sinopsis*:

“*Closer* es la historia de cuatro extraños, sus encuentros fortuitos, atracciones instantáneas y traiciones casuales”

Campaña publicitaria

El *slogan* o *tagline* que se utilizó en la campaña publicitaria de la película, en el cual se resume en una frase la premisa de la misma, apelaba tanto a lo efímero del amor, como a que es algo que se vuelve recurrente, es decir, si se cree en ese amor, se estará en una constante búsqueda por encontrarlo. De esta forma se plantea el amor como desechable, algo que implica empezar y terminar a corto plazo.

Tagline

Si crees en el amor a primera vista, nunca dejas de buscar.

Página web de la película

En el *link* sobre información de la película, se hace referencia a que “*Closer* plantea el hecho de que en el amor sólo se recuerdan los principios y finales y se

* Sinopsis extraída de la página web oficial de la película:
<http://www.sonypictures.com/homevideo/closer/title-navigation-3.html>

tiende a borrar/olvidar lo que sucede en medio. El filme formula preguntas interesantes acerca de cómo los hombres recuerdan las cosas y como ven la vida realmente.”

Así mismo, en entrevista con el Director de la película, Mike Nichols, éste afirma que la obra era totalmente adaptable al cine porque su estructura era innatamente cinematográfica: “Lo que hace que *Closer* sea inherentemente cinematográfica es el hecho que la historia es narrada de la forma en las personas recuerdan las cosas, de una forma telescópica.” Es decir, se recuerda por instantes, por momentos, se reduce su longitud.

Por su parte, los productores de la película hablan sobre la correspondencia entre el tipo de relaciones que plantea la película y la realidad de la sociedad actual: “El autor desentraña la complejidad de las relaciones contemporáneas, en las que los inicios son tan cargados y excitantes que el proceso de enamorarse puede ser adictivo. La gente puede volverse adicta al proceso de enamorarse y encontrar ese hábito difícil de dejar.”

En la entrevista que le hacen a los actores Jude Law (Dan) y Clive Owen (Larry) ambos resaltan que la película representa cómo los hombres se enamoran y desenamorán, entonces, la instantaneidad de ese proceso.

Por un lado Jude Law: “...Una historia acerca de hombres y mujeres enamorándose y desenamorándose...”, Por otro, Clive Owen: “...Estas cuatro personas se enamoran y desenamorán y demuestran lo brutal y duro que puede ser”.

Esta es la forma en la que *Closer* representa el *amor líquido*, sus características convertidas en variables e indicadores, pero sobre todo en los ítems que son la representación misma de este tipo de amor en la película.

CONCLUSIONES

La forma en que los hombres y mujeres contemporáneos se relacionan con base en el individualismo transformado en egoísmo, la falta de compromiso por la inseguridad en uno mismo y en el otro, la concepción del tiempo como instantáneo, fugaz, de renovación constante, la vida dividida y segmentada por momentos; así como la influencia, un tanto inconsciente del consumismo material transformado en consumismo humano, a través de las prácticas culturales y sociales en las que los seres humanos son cosificados y son concebidos como desechables y renovables son las características sobresalientes de la ideología del *amor líquido* que representa *Closer* a través del tema principal que aborda, el cual es el amor.

La película nos presenta cómo es que los hombres y mujeres, en la actualidad, contemplan y manejan sus relaciones amorosas de la misma forma que el proceso de adquisición y disposición de bienes de consumo material. Esto lo sostiene la primera secuencia en la que Dan y Alice caminan por la calle entre mucha gente, como bienes para ser consumidos en el mercado. Entonces surge el primer acercamiento, se seleccionan y comienza el consumo.

Comenzando con la cosificación, es decir, concibiendo al otro como un ser desechable, descartable, intercambiable y reusable dejando de lado su condición humana. Esta asimilación está identificada en tres de los personajes principales: Dan cosifica a Alice y Anna, Anna cosifica a Larry y Larry cosifica a Anna.

De la misma forma, las personas tienden a “utilizar” a otras con tal de conseguir ciertos fines, en este caso, satisfacción y placeres personales. Lo cual lleva a una falta de compromiso por ambas partes, ya que en el momento en que la relación y/o persona se vuelve insatisfactoria y la relación no tiene motivos para continuar se opta por terminarla. Bajo esta concepción, si aparece una persona que pudiera satisfacer más, se intercambia por la anterior, de la misma forma en la que un bien de consumo se intercambia por la versión nueva y mejorada.

En el relato, Dan utiliza a Alice como inspiración para su primera novela pero cuando aparece Anna y la relación con Alice se complica, él opta por dejar a Alice, pensando que Anna lo hará más feliz sin importarle lo que eso pueda afectarle a Alice. Por su lado, Anna deja a Larry cuando la intensidad de su relación con Dan es más satisfactoria, pero en el momento que comienzan los problemas con Dan y la novedad ha desaparecido, ella regresa con Larry.

Así, la inseguridad que provoca esta situación, influye en la seguridad tanto personal como en la relación con el otro. Las personas se mantienen inseguras en cuanto al futuro de la relación y de la otra persona por lo cual no se comprometen, ya que pueden resultar lastimados o simplemente cambiar de persona sin complicaciones mayores.

En todas las relaciones amorosas presentadas por la película, las relaciones son superficiales, no hay un compromiso marcado, esto es ocasionado por el perfil psicológico de los personajes ya que la inseguridad está presente constantemente, ya sea la inseguridad en uno mismo o la inseguridad en la relación. Dan es el personaje menos comprometido, su inseguridad ocasiona que cambie de pareja amorosa, cuando conoce a Alice la ama a primera vista pero lo mismo le sucede cuando conoce a Anna. Esta inseguridad se penetra en sus relaciones. Por ejemplo, con Anna cuando se entera que tuvo relaciones sexuales con Larry a cambio del divorcio y duda del "amor" de ella, de la misma forma cuando regresa con Alice su insistencia en que le confiese si tuvo relaciones sexuales Larry ocasiona una explosión de ambos, que los lleva al desenfreno y a la agresión tanto psicológica como física.

Por su parte, Anna es un personaje muy inseguro, de hecho su relación con Larry se basa en el juego de poder en el que caen. Larry es consciente de la debilidad de Anna, que es depresiva y que no sabe qué es lo que espera realmente del amor, y es ahí donde él, dañado por el engaño de Anna, se aprovecha de la situación y la manipula.

Esto es evidente hacía el final del relato, cuando Anna y Larry están juntos otra vez, pero lo hacen por su dependencia psicológica y no por amor. Esto lo demuestra su secuencia final en la que Anna se queda pensativa mientras él

duerme. Este final representa la conformidad/inconformidad, también característica de la sociedad actual. Anna regresa porque no le queda de otra, no es un final apela al “final feliz”.

Todo esto, alimentado por el individualismo que se ha transformado en egoísmo; las personas actúan con base en sus deseos y satisfacciones personales, dejando de lado a la otra persona, a los deseos, sentimientos o simplemente la condición humana de la existencia e importancia del otro. Únicamente demostrando la falta de amor propio, que lleva a la imposibilidad de amar verdaderamente al otro.

Los cuatro personajes principales son totalmente individualistas, actúan con base en sus deseos personales sin importarles que puedan afectar al ser que dicen amar, en ningún momento de la película se muestran condescendientes con el otro, todas sus acciones están basadas en lo que ellos puedan obtener, no hay contemplación del otro, del cómo sus acciones pudieran herirlos u ocasionarles problemas.

Así mismo, la influencia de la percepción temporal como instantánea, momentánea y fugaz. La vida es contemplada como un grupo de momentos, donde los planes a futuro no tienen lugar, lo importante es vivir el momento, el hoy y el ahora, la vida va pasando conforme momentos que se reducen a instantes, por esta razón, las relaciones están condenadas a una duración instantánea, en la que la satisfacción es únicamente en el momento.

Esta característica se presenta desde la narrativa, del cómo está contada la historia, ya el propio Mike Nichols lo declaró: esta es la forma en la que los hombres actuales recuerdan, y se puede agregar experimentan la vida, por momentos o instantes. Sólo se recuerda el principio y el final de las relaciones amorosas, reduciéndolas a momentos, que en este caso sirven para la narrativa fílmica como momentos dramáticos.

También, la adicción actual a los comienzos y nuevos comienzos debido a la carga emocional tan intensa y fuerte, y esto es lo que les sucede a Dan en su relación con Alice y Anna y a Anna en su relación con Larry y Dan.

Así mismo, las relaciones no son duraderas porque están basadas en la satisfacción momentánea, es decir, en el momento en que la relación ya no “funciona” más vale terminarla que luchar por ella, como en la relación de Dan y Alice y Dan y Anna.

Cabe resaltar el diálogo en que Alice, mientras platica con Larry sobre la exposición fotográfica comenta que es una mentira, que son fotografías de personas tristes y solas, fotografiadas hermosamente y que eso es lo que la gente “ricachona” le gusta ver, es decir, es un diálogo con contenido ideológico marcado. El subtexto es fuerte y conciso, apela a las grandes mentiras dichas por los que tienen el poder (en este caso haciendo alusión a los ricachones), la modificación de la realidad por su parte, que hace que las cosas parezcan hermosas cuando no lo son, cuando la realidad es otra y completamente diferente.

El final de *Closer* es poco convencional para las películas sobre este tema dentro de la industria cinematográfica estadounidense, ya que es un final en el que no triunfa el amor y esto es totalmente coherente para la estructura interna de la película, ya que en ninguno había amor, era un *amor líquido*. Por un lado, Dan y Alice se separan y reinician sus vidas, por el otro, Larry y Anna se quedan juntos pero sin amor, sólo por comodidad, al parecer la relación continuará como juego de poder, ella sumisa por haberle sido infiel y él controlador por el orgullo y despecho que eso le provocó. La secuencia final en la que Jane regresa a Nueva York puede significar el cierre de un ciclo e inicio de uno nuevo, con lo cual maneja un final abierto y libre de interpretaciones.

De esta manera, los cuatro protagonistas representan, en particular, a los hombres y mujeres de la actualidad; a pesar de que todos son diferentes, coinciden en las características de los seres humanos actuales: inseguros y egoístas, aunados a las características propias del personaje.

Así mismo, los diálogos y acciones representan la ideología dominante, entendida como las ideas y prácticas respecto de la concepción actual del amor. Cada secuencia tiene diálogos muy intensos y reales, comunes a la sociedad occidental.

El *amor líquido* es la ideología predominante respecto del amor en la sociedad occidental contemporánea. Dicha ideología está influida por las prácticas sociales y culturales que conlleva el modo de producción capitalista en su fase neoliberal lideradas por el consumismo; material, simbólico y humano, así como la falta de compromiso basada en la satisfacción y el riesgo en las inversiones (del ámbito económico trasladado a las relaciones personales). Además, la influencia del individualismo-egoísmo, perteneciente a la corriente liberal que abarca la vida política y social actual. Estas características aunadas a la importancia del presente, a vivir el momento, “el hoy y ahora” que únicamente lleva a olvidar el pasado, asimilar la vida por momentos e instantes fugaces y perder las esperanzas y planes a futuro.

El cine de masas, un medio de comunicación con alcances de distribución mundial y aceptado por los públicos como entretenimiento y distracción. El cine comercial como intermediario cultural para representar y reproducir la ideología predominante del *amor líquido*. Dentro de este tipo de cine, existen películas como *Closer* que apelan al distanciamiento de la realidad, a observarla a través de una forma de expresión artística en la que el mismo sistema que la produce también comunica el estilo de vida, las prácticas e ideas que respalda.

Finalmente, la ideología predominante respecto de las relaciones amorosas es representada y reproducida por la película *Closer*; en tanto que el cine como medio de comunicación de masas desempeña el rol de intermediario cultural que comunica, a través del discurso narrativo fílmico con énfasis en el tema, la representación del *amor líquido* en la sociedad occidental de principios del siglo XXI.

EPÍLOGO

Se tiene que la filmografía contemporánea mundial está mayormente liderada por la industria estadounidense. Más allá de ser la industria que más películas produce, es la industria que tiene la mayor capacidad de expansión mundial. No en vano, son las películas que mayores ingresos registran en taquilla, esto debido a su comercialización, distribución y exhibición en la mayoría de los países occidentales y en muchos casos también orientales.

De esta manera su alcance es mundial con lo cual tanto los referentes como la ideología y simbolismo que representan se hacen accesibles a un mayor número de espectadores. Hoy en día, en el mundo occidental, es más fácil acceder y entender la ideología de la cultura occidental que la oriental, con todo y que hay viejos (libros, enciclopedias) y nuevos (medios de comunicación masiva, Internet) espacios que permiten el acceso a dicha información.

Uno de los medios que ha permitido la expansión de la ideología occidental contemporánea, es justamente el cine. El cine, como medio de comunicación masiva, ha seleccionado al cine de ficción, por ser el más fácil de asimilar por los grandes públicos debido a su función de entretenimiento, como el más apto para comunicar y expandir la ideología dominante a través de la hegemonía estadounidense.

El cine se sirve del discurso narrativo fílmico, a través de la representación de la realidad, de las prácticas y creencias sociales comunes, mostrándolas como naturales y “normales”, para comunicar la ideología dominante, es decir la hegemónica,

A través del discurso narrativo fílmico es que el cine ha podido representar la realidad. Es el tipo de discurso entendido como un todo, como la condensación simbólica de la realidad. Se puede decir que en general la industria cinematográfica, como institución social, tiene un discurso que apela mayormente a la ideología hegemónica.

Este discurso puede ser entendido como una forma de control social, lo que Marx conceptualizó como “falsa conciencia”, pero aún dentro de la industria

cinematográfica se pueden encontrar filmes que representan la realidad tal cual es, que en su discurso se representan los temas, diálogos y acciones que son más fieles a la realidad de la que hablan.

Así pues, *Closer* no puede ser considerada una falsa conciencia, por el contrario, es una huella ideológica; con matices narrativos, dramáticos y de lenguaje cinematográfico, con lo cual presenta un discurso respecto de la ideología y hegemonía de la modernidad líquida, específicamente en cuanto al tema del amor.

La importancia del tema está implícito desde el guión de la obra de teatro, pero al momento de ser concebido como un guión cinematográfico, el texto obtiene características propias del nuevo lenguaje, con lo cual se convierte en un nuevo discurso, que es contado a través de imágenes en movimiento y sonidos, pero con todo, el contenido temático de los diálogos y acciones conservan su intensidad.

Al momento de ser transformado en un documento audiovisual, el contenido no pierde su sentido, por el contrario, los diálogos, las acciones y gestos, reforzados por la imagen en movimiento, la música, los escenarios, la iluminación y los encuadres, permiten una condensación más real respecto del amor, de las relaciones amorosas actuales.

Finalmente, aunque la película fue producida bajo estándares y normas de la industria cinematográfica, el discurso sobre el amor es muy diferente al planteado por la mayoría de películas dentro del sistema, por lo que no se puede considerar contra-cine pero sí una “huella ideológica”, una representación de la realidad de las relaciones amorosas actuales, del discurso ideológico de la sociedad posmoderna occidental respecto al amor.

El filme puede o no apelar a un cambio, como lo expresa implícitamente la última secuencia al proyectar una gran ciudad con personas por doquier en constante movimiento, pero el distanciamiento para entender la realidad y la acción para un posible cambio, corresponde al espectador, a la audiencia representada en esas personas que pueden optar por el cambio o no.

Entonces, tanto jóvenes como adultos pertenecientes a la actual sociedad occidental, pueden encontrar el sentido del filme, ya que han vivido, de alguna u otra forma, *un amor líquido* o por lo menos, ideológicamente, saben que es una realidad y quien lo pueda negar que tire la primera piedra.

ANEXOS

Anexo 1

CLOSER

Ficha técnica

Director: Mike Nichols

Guionista: Patrick Marber basada en su obra teatral *Closer*

Productores:

John Calley productor

Cary Brokaw productor

Mike Nichols Productor

Scout Rudin productor ejecutivo

Celia D. Costas productora ejecutiva

Robert Fox productor ejecutivo

Michael Haley co productor

Fotografía Stephen Goldblatt

Diseño de Producción, Arte: Tim Hatley

Edición: John Bloom Antonia Van Drimmelen

Vestuario: Ann Roth

Maquillaje: Linda DeVetta

Duración 104 minutos

País: Estados Unidos

Idioma: Inglés

Color

Productoras:

Icarus Productions- de Mike Nichols

John Calley Productions

Avenue Pictures Productions- de Cary Brokaw

Columbia Pictures

Inside Track Films (productora británica)

Distribuidoras:

Sony Pictures Entertainment

Columbia Pictures

Buena Vista International

Columbia TriStar Film

Casting/Reparto

Alice Ayres/Jane Jones- Natalie Portman
Daniel Woolf- Jude Law
Anna Cameron- Julia Roberts
Larry-Clive Owen

Distribución

Estreno en Estados Unidos 3 de diciembre de 2004, estreno en México 14 de enero de 2005. Distribuida a 45 países: Canadá, Italia, Suiza, Alemania, Israel, Austria, Reino Unido, Bélgica, Francia, República Checa, Hong Kong, Portugal, Tailandia, Brasil, Bulgaria, Dinamarca, España, Uruguay, Argentina, Australia, Croacia, Países Bajos, Polonia, Rusia, Corea del Sur, Finlandia, Suecia, Hungría, Eslovaquia, Estonia, Grecia, Islandia, Singapur, Nueva Zelanda, Turquía, Chile, Panamá, Filipinas, Venezuela, Japón y Egipto.

Sinopsis oficial

Una ingeniosa, romántica y muy peligrosa historia de amor acerca de encuentros por destino, atracciones instantáneas y traiciones casuales. *Closer* es la aclamada mirada crítica del director Mike Nichols de la vida de cuatro desconocidos –Julia Roberts, Jude Law, Natalie Portman y Clive Owen- con una cosa en común: cada uno de ellos. Adaptada por Patrick Marber de su premiada obra teatral.*

Biografías

Patrick Marber

Autor y guionista

Nació en Londres, Inglaterra en 1964 pero creció en Wimbledon. Estudió Inglés en Wadham Collage, Oxford. Comenzó su carrera como comediante para radio y televisión con la producción: *Knowing me, knowing you* (conociéndome, conociéndote).

* Sinopsis extraída de la contraportada del DVD.

Escribió su primera obra de teatro en 1995: *Dealer's Choice*, la cual se estrenó en el *Royal National Theatre* (Teatro Nacional) en Londres y ganó el premio del gremio de escritores y el premio *Evening Standard* a la mejor comedia del año. Tiempo después fue producida en varias ciudades alrededor del mundo como en Melbourne, Nueva York, Berlín, Chicago y Viena.

Su segunda obra, *Closer*, se estrenó en 1997, fue producida en 100 ciudades y traducida a más de 30 diferentes idiomas. La obra fue galardonada con el premio Laurence Olivier y el del Círculo de críticos teatrales de Londres como la mejor obra nueva de 1997. Para 1999 llegó a Broadway donde tuvo mucho éxito y fue nominada para los premios Tony como la Mejor obra.

También ha dirigido las obras 1953 de Craig Raine, *Blue remembered hills* de Dennis Potter, *The old neighborhood* de David Mamet y *The caretaker* de Harold Pinter. Como escritor/guionista para televisión y cine: *Old street* (2004), *The day today* (7 capítulos de la serie; entre 1994 y 2004) *Asylum* (2005), *Notes on a scandal* (2006) y *Love you more* (2008).

Mike Nichols

Director

Su verdadero nombre es Michael Igor Peschkowsky y nació en Berlín, Alemania en 1931. Para 1939, su familia y él escaparon de Berlín hacia Estados Unidos. Estudió en la Universidad de Chicago.

En la década de 1950 forma junto a Elaine May, Alan Arkin y Bárbara Farris la compañía "The Compass". A lado de Elaine May crearon un espectáculo cómico que se volvió muy famoso en los clubes nocturnos, de Nueva York. Más tarde, junto con otro grupo de actores transformaron "The Compass" en la compañía "Second City Improv". Dirigió varias obras en Broadway y después se trasladó a Hollywood a dirigir su primer película, que fue la adaptación de la obra de Edward Albee: *Who's afraid of Virginia Wolf?*, estelarizada por Elizabeth Taylor y Richard Burton.

Después, en 1967 dirigió *El graduado*, por la que ganó el Oscar al mejor director. Desde entonces, continuó dirigiendo películas como: *Teach me!* (1968)

Catch- 22 (1970), *Carnal Knowledge* (1971), *Heartburn* (1986), *Working Girl* (1988), *Postcards from the edge* (1990), *Regarding Henry* (1991), *The birdcage* (1996), *Primary Colors* (1998), *Closer* (2004), *Charlie Wilson's War* (2007). Así mismo, la película para televisión *Wit* (2001) y la serie *Angels in America* (2003).

Anexo 2

Lista de secuencias

Secuencias iniciales

Dan-Alice

Sec. 1 Esc. 1- 7 Se miran en la calle, Alice es atropellada, Dan la lleva al hospital, caminan por calle de Londres, entran a Postman's Park, se suben a un camión rojo y llegan a Trinity Tower.

Dan-Anna

Sec. 2 Esc. 8-10 Se conocen en el estudio fotográfico de Anna.

Sec. 6 Esc. 18 y 20 En la exposición fotográfica de Anna donde la relación secreta se hace constante.

Anna-Larry

Sec. 4 Esc. 13 y 14 se conocen en el Acuario.

Secuencias finales

Dan-Alice

Sec. 8 (1er. final) Esc. 23, 26, 28, 30, 32 Dan deja a Alice por Anna.

Sec. 14 (final definitivo) Esc. 46, 49, 51, 53, 54 y 55 Alice deja a Dan, termina definitivamente la relación.

Dan-Anna

Sec. 10 Esc. 35, 36, 38, 39, 40, 42, 44 Dan no soporta que Anna haya tenido relaciones sexuales con Dan, al final ella lo deja.

Larry-Anna

Sec. 7 Esc. 22, 24, 25, 27, 29, 31 Anna deja a Larry por Dan.

Secuencias Nuevos inicios

Dan-Alice.

Sec. 15 Esc. 50 Dan va al club nocturno donde trabaja Alice.

Larry-Anna

Sec. 11 Esc. 37 y 41 En el restaurante para la firma de papeles.

Sec. 12 Esc. 43 Consultorio Larry después de tener relaciones sexuales.

Secuencias Conclusiones

Anna-Larry

Sec. 17 Esc. 53 Anna y Larry juntos otra vez, acostados en la recámara de su casa.

Alice

Sec. 18 Esc. 54 Alice en Migración, regresa a Estados Unidos. (Se reafirma que el verdadero nombre de Alice es Jane Jones)

Dan

Sec. 19 Esc. 55 Dan camina por Postman's park y se detiene en el *Memorial to Heroic Self Sacrificed*. (Dan ve la placa con el nombre de Alice Ayres, se da cuenta que ese no era el verdadero nombre de Alice)

Epílogo

Sec. 20 Esc. 56 Alice camina por calle de Nueva York. Se interpreta que el ciclo puede comenzar de nuevo.

Secuencias “conectores” dramáticos

Sec. 3 Esc. 11 y 12 *chat* entre Dan y Larry que propicia que Anna y Larry se conozcan

Sec. 5 Esc. 15 Alice le comenta a Dan que sabe que la dejará.

Sec. 9 Esc. 33 y 34 Larry va al club nocturno donde trabaja Alice, platican, con esto Larry sabe dónde está Alice y le dice más tarde a Dan.

Sec. 13 Esc. 45, 46 y 47 Dan va al consultorio de Larry. Éste le dice donde está Alice.

Anexo 3

Sony Pictures Entertainment

Productora

Sony Pictures es una subsidiaria de Sony Corporation of America (SCA) igualmente subsidiaria de Sony Corporation con base en Tokio. Las operaciones globales de la compañía incluyen la producción y distribución de películas, la producción y distribución de programas para televisión, la creación y distribución de contenido digital, inversión mundial en canales de televisión, adquisición y distribución de entretenimiento para el hogar, facilidades de operaciones de estudio, desarrollo de nuevos productos de entretenimiento, servicios y tecnologías y la distribución de entretenimiento filmado en más de 130 países.

Columbia TriStar Pictures

Productora y Distribuidora

Columbia Pictures es una productora estadounidense tanto de películas como de televisión, que forma parte de Columbia TriStar Pictures. En sus inicios, sólo producía películas de bajo presupuesto pero para la década de los años veinte se especializó en producciones comerciales como los westerns y películas de acción. Más adelante, sus dueños, los hermanos Cohn, también le apostaron a películas de mayor calidad como las dirigidas por Frank Capra. Tiempo después, en los

años setenta, Columbia fue comprada por The Coca Cola Company y logró éxitos taquilleros como *Tootsie* o los Cazafantamas.

En 1987, se hace una fusión entre Columbia, CBS y HBO para reducir costos, formándose así Tri-Star Pictures. La CBS no aguantó mucho tiempo y HBO por su parte también abandonó la fusión con lo cual Columbia se quedó con TriStar.

Para 1989 las acciones que tenía Coca Cola las vendió a Sony Corporation Japan, fusionándose con Columbia y TriStar pero mantuvieron sus nombres por separado.

En 1998, Sony Pictures Entertainment se fusionó con Columbia TriStar y se formó Columbia TriStar Pictures pero de igual forma siguieron con los mismos nombres para la producción y distribución de películas.

Finalmente, en 2005, un consorcio liderado por Sony y sus socios de capital adquirieron, como filial, la Metro-Goldwyn-Mayer.

Anexo 4

Textos escritos por Zygmunt Bauman

Fundamentos de sociología marxista, 1975; *Libertad*, 1992; *Pensando sociológicamente*, 1994; *Modernidad y holocausto*, 1997; *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, 2000; *La sociedad individualizada*, 2001; *La cultura como praxis*, 2002; *Ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, con Keith Tester, 2002; *Modernidad líquida*, 2002; *La hermenéutica y las ciencias sociales*, 2002; *Comunidad en busca de seguridad en un mundo hostil*, , 2003; *La posmodernidad y sus descontentos*, 2003; *La globalización. Consecuencias humanas*, 2003; *En busca de la política*, 2003; *La sociedad sitiada*, 2004; *Identidad*, 2005; *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, 2005; *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, 2005; *Modernidad y ambivalencia*, 2005; *Ética posmoderna*, 2005; *Europa: una aventura inacabada*, 2006; *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*, 2006.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis y Etienne Balibar, *Para leer el capital*, México, Siglo XXI Editores (4ª edición), 1970.
- AYALA BLANCO, Jorge, *El cine, juego de estructuras*, México, CONACULTA, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____ *Ética posmoderna*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- _____ *La hermenéutica y las ciencias sociales*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 2002.
- _____ *Modernidad líquida*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____ *Vida de consumo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____ y Keith Tester, *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, España, Editorial Paidós. 2002.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
- BECK, Ulrich, *El normal caos el amor. Las nuevas formas de relación amorosa*, España, Editorial Paidós, 2001.
- BENET, Vicente J., *La cultura del cine*. España, Editorial Paidós, 2004.
- BRANDEN, Nathaniel, *La psicología del amor romántico*. México, Editorial Paidós, 2000.
- BUZUEV A., *¿Qué es el capitalismo?*, Moscú, Editorial Progreso (2ª. Edición), 1989.
- CAPARRÓS LERA, José María, *100 películas sobre historia contemporánea*, España, Editorial Alianza, 1997.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Editorial Cátedra, 1991.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

- COHEN-SEAT, Gilbert y Pierre Fougeyrollas, *La influencia del cine y la televisión*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- COOK, David. A., *A history of narrative film*, Estados Unidos, Editorial Norton & Company (3ª edición) 1996.
- CHOMSKY, Noam, *El beneficio es lo que cuenta. Neoliberalismo y orden global*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- DÍAZ LOVING, Rolando y Rozzana Sánchez, Aragón, *Psicología del amor: una visión integral de la relación de pareja*, México, Editorial Porrúa, 2002.
- DENEZ, León, *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más Universales*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001.
- DUDLEY, Andrew J., *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.
- EAGLETON, Terry. *Marxism and literary criticism*, Estados Unidos, Berkeley UC Press, 1976.
- EWEN, Stuart, *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, México, Editorial Grijalbo, 1991.
- FEATHERSTONE, Mike, *Cultura de consumo y posmodernismo*, Argentina, Amorrortu Editores, 1991.
- FROMM, Erich, *El arte de amar*, México, Editorial Paidós, 2004.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *El cine y su público*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- GARRIGUES Walter, Joaquín, *¿Qué es el Liberalismo?*, Barcelona, Editorial La Gaya Ciencia, 1976.
- GOLDMAN, Annie, *Cine y sociedad moderna*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972.
- GOMEZJARA, Francisco y Delia Selene de Dios, *Sociología del cine*, México, Editorial SEPSETENTAS, 1973.
- HOTTOIS, Gilbert, *Historia de la filosofía del renacimiento a la posmodernidad*, Madrid, Editorial Cátedra, 1997.
- HOUSTON, Penélope, *El cine contemporáneo*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

- KAST, Verena, *La naturaleza del amor*, España, Editorial Paidós, 2000.
- MARTÍNEZ, Osvaldo, *Neoliberalismo, ALCA y libre comercio*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2005.
- MARX, Karl, *El Capital*. Resumido por Gabriel Deville, México, Editores mexicanos unidos. S.A., 1971.
- NEIRA PIÑERO, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Editorial Arco/Libros, 2003.
- NETTEL, Patricia y Sergio Arroyo, *Aproximaciones a la modernidad. París, Berlín, siglos XIX y XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-X, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, España, Salvat Editores, 1971.
- PAZ, Octavio, *La llama doble*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1993.
- PLATÓN, *Diálogos*, México, Editorial Porrúa (28ª edición), 2003.
- RAMOS PÉREZ, Arturo A, *Globalización y neoliberalismo. Ejes de la reestructuración del capitalismo mundial y el Estado en el fin del siglo XX*, México, Plaza y Valdés Editores, 2001.
- RODRÍGUEZ MORALES, Zeyda, *Paradojas del amor romántico. Relaciones amorosas entre jóvenes*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2006.
- SADOUL, George, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*, México, Editorial Siglo XXI (20ª edición), 2007.
- SCHICKEL, Richard, *Cine y cultura de masas*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964.
- STEGER, Manfred B., *Globalization. A very short introduction*, Gran Bretaña, Oxford University Press, 2003.
- STOREY, John, *An introductory guide to cultural theory and popular culture*, Estados Unidos, The University of Georgia Press Athens, 1993.
- TUDOR, Andrew, *Cine y comunicación social*, España, Editorial Gustavo Gili, 1974.
- VILLAREAL, René, *La contrarrevolución monetarista. Teoría, política económica e ideología del neoliberalismo*, México, Fondo de Cultural Económica, 1986.

Cibergrafía

Julio 2009

- Diccionario en castellano definición “cosificar”. Dirección URL: <http://www.elpais.com/diccionarios/castellano/cosificar>
- Biografía Zygmunt Bauman. Dirección URL: <http://www.infoamerica.org/teoria/bauman1.htm>

Septiembre de 2009

- Página web *Closer*. Dirección URL: <http://www.sonypictures.com/homevideo/closer/title-navigation-3.html>
- Página web *Closer* en Sony Pictures. Dirección URL: <http://www.sonypictures.com/homevideo/closer/index.html>
- *Closer* en IMDb (*Internet Movie Database*). Dirección URL: <http://www.imdb.com/title/tt0376541/>
- George Frederic Watts. Dirección URL: <http://www.georgefredericwatts.org/> y <http://www.wattsgallery.org.uk/index.html>
- Información ópera *Così fan tutte* de Mozart. Dirección URL: http://www.biografiasyvidas.com/monografia/mozart/così_fan_tutte.htm
- Música para la película de Damien Rice. Dirección URL: <http://www.damienrice.com/lyrics.php?ref=145&trk=2>
- Información Sony, Columbia y Tristar Pictures. Direcciones URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Sony_Pictures_Entertainment
http://en.wikipedia.org/wiki/Columbia_pictures
http://en.Wikipedia.org/wiki/Tristar_Pictures