



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

**EL CINE VISTO DESDE LA ICONOPEDAGOGÍA
CINEMATOGRAFICA: UNA PROPUESTA
ALTERNATIVA DE FORMACIÓN PARA SU
ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN CRÍTICA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PEDAGOGÍA

P R E S E N T A:

ROGELIO ROMÁN MARTÍNEZ

ASESOR: DR. GERARDO MENESES DÍAZ

MÉXICO 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.

EL CINE VISTO DESDE LA ICONOPEDAGOGÍA CINEMATOGRAFICA:



**UNA PROPUESTA ALTERNATIVA DE FORMACIÓN
PARA SU ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN CRÍTICA**

AGRADECIMIENTOS

Mención honorífica a mis **padres**, quienes me han brindado algo mucho más valioso que un apoyo material y económico, es decir, un apoyo moral y afectivo. Sin su sustento, amor, consejos y cuidados en las distintas etapas de mi vida, no me hubiera sido posible llegar hasta este punto de mi carrera profesional, ni a este momento de mi existencia. Mi vida sin su respaldo habría sido como una película filmada por un director que no ama su profesión y que tampoco se preocupa por su creación.

A mis **hermanos**, quienes además de haberme acompañado durante toda mi infancia, me brindan desinteresadamente su amistad; y a mis **amigos**, quienes al mismo tiempo de haber acompañado parte mi juventud, indudablemente han llegado a convertirse en mis hermanos. Gracias a todos ustedes por su apoyo y por esos momentos que sin duda hacen que valga la pena vivir en este mundo caótico. Mi vida sin ustedes sería como una película sin sentido, terriblemente simple, exageradamente tediosa e innecesariamente filmada.

A todos esos **maestros** que con sus conocimientos, reflexiones, cuestionamientos y críticas, han expandido los horizontes de mi pensamiento. Gracias, porque aparte de haber contribuido en mi formación académica, han ayudado a formar una persona mucho más humana, pensante, consciente, ética y crítica. Mi vida sin ustedes habría sido como una película producida por Televisa: sin un buen argumento, sin diálogos inteligentes ni profundos, sumamente predecible y sin sustento artístico ni teórico.

Y finalmente no sé si agradecer a la vida, al azar o a la fortuna, por no haber permitido que todas las personas antes mencionadas se hayan despedido trágicamente de este mundo al momento de culminar esta tesis.



¡Cuidado, su cerebro está siendo bombardeado!

La Cuarta Guerra Mundial ya comenzó. Mientras usted descansa, mientras usted consume, mientras usted goza de los espectáculos que le ofrece el sistema, un ejército invisible se está apoderando de su mente, de su conducta y de sus emociones. Su voluntad está siendo tomada por fuerzas de ocupación invisibles sin que usted sospeche nada. Las batallas ya no se desarrollan en espacios lejanos, sino en su propia cabeza. Ya no se trata de una guerra por conquista de territorios, sino de una guerra por conquista de cerebros, donde usted es el blanco principal. El objetivo ya no es matar, sino controlar.

Su conducta está siendo checada, monitoreada, y controlada por expertos. Una guerra sin frentes ni retaguardias, una guerra sin tanques ni fusiles, donde Ud., es a la vez, la víctima y el victimario. Los tanques, fusiles y aviones son sustituidos por los medios de comunicación (los ejércitos de cuarta generación).

Las balas militares son sustituidas por consignas mediáticas que no destruyen su cuerpo, sino que anulan su capacidad cerebral de decidir por usted mismo. Los bombardeos mediáticos con consignas están destinados a destruir el pensamiento reflexivo (información, procesamiento y síntesis) y a sustituirlo por una sucesión de imágenes sin resolución de tiempo y espacio (alienación controlada). Todos los días, durante las 24 horas, hay un ejército invisible que apunta a su cabeza: no utiliza tanques, aviones ni submarinos, sino información direccionada y manipulada por medio de imágenes.

Manuel Freytas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. LAS DOS CARAS DE LA MISMA MONEDA, EL CINE: ¿INDUSTRIA O ARTE?, UN POCO DE HISTORIA	11
1.1 El rostro industrial del cine o la industria cinematográfica	11
1.2 El rostro artístico del cine o el séptimo arte	20
CAPÍTULO 2. ICONOPEDAGOGÍA CINEMATográfica. ELEMENTO PRIMORDIAL PARA LA COMPRENSIÓN CRÍTICO-PEDAGÓGICA DEL CINE	37
2.1 ¿Qué se entiende por iconopedagogía cinematográfica?	37
2.2 La iconopedagogía cinematográfica VS el hombre-masa, la sociedad de consumo y la alienación	42
2.3 La importancia de la iconopedagogía cinematográfica en el contexto actual y el militarismo hollywoodense	50
CAPÍTULO 3. LAS POSIBILIDADES HERMENÉUTICAS DE LA ICONOPEDAGOGÍA CINEMATográfica	62
3.1 La caverna platónica y las sombras en el cine	62
3.2 Las pertinencias hermenéuticas del cine	68
3.3 Hermenéutica y lenguaje cinematográfico	73
3.4 Consideraciones hermenéuticas	86
3.5 Análisis pedagógico-hermenéutico del filme En busca de la felicidad.	103
3.6 Propuesta de un taller iconopedagógico-hermenéutico de análisis cinematográfico	153
CONCLUSIONES	164
BIBLIOGRAFÍA.....	168
FILMOGRAFÍA	173
OTRAS FUENTES DE CONSULTA	175

INTRODUCCIÓN

Es imposible pensar que después de poco más de un siglo de la presencia del cine¹ en México, como producto de la industria que es, pero, asimismo como séptimo arte, como fenómeno social, histórico, cultural, educativo y hasta político, no exista aunque sea una muestra de su influencia en la ideología y en la formación de los sujetos que han sido sus espectadores. Sobra decir que tal influencia no se limita a México, sino que también a gran parte del mundo.

Se podría objetar que desde hace tiempo también la televisión ha jugado un papel importante en la cultura mexicana, pues hay que reconocer que al igual que el cine y otros medios masivos, ésta ha contribuido de cierto modo a condicionar e influir en la gente no sólo en su manera de vestir, de hablar o de consumir, sino también la de pensar, actuar y ser.

Pese a su gran influencia en la actualidad (como lo está teniendo hace pocas décadas la Internet), hay que considerar que la televisión lleva menos tiempo que el cine en nuestra cultura, y en gran medida el cine contribuyó no sólo a otorgarle a la televisión buena parte de su lenguaje y elementos técnicos, sino que también le heredó la capacidad de ser un vehículo de ideologización política y de propaganda al servicio del mercado y de los grupos hegemónicos.

El cine en México no es un hecho social o un fenómeno cultural pasajero y, por lo tanto, merece por parte de la pedagogía un análisis especial. El cine lleva en la cultura mexicana poco más de un siglo, la acompañó durante todo el siglo XX y no parece que la vaya abandonar en el siglo XXI. Ha resentido grandes embates por parte de la televisión y la Internet (en el sentido de ser el medio masivo por excelencia) y tal parece que de ellos se ha beneficiado mucho más que debilitado.

Por tal motivo, la iconopedagogía cinematográfica debe profundizar críticamente en la cinematografía y problematizar de manera teórica y multidisciplinaria los efectos que ésta tiene en la sociedad mexicana. Debido a que el cine (siendo industria o arte) es un elemento indisoluble de nuestra cultura que no se encuentra ajeno de los ámbitos históricos, políticos, económicos y sociales, es lo que convierte al cine en un factor eminentemente cultural, por lo cual, tiene una gran incidencia formativa y, por ende, se convierte en objeto de investigación pedagógica.

Si se revisan algunos trabajos que han tratado de explicar las asociaciones del cine en el terreno pedagógico o de la educación, se encontrará que éstos en su mayoría –a excepción de unos pocos- dan cuenta de los vínculos que podrían existir si al cine se le utilizara como recurso didáctico. En algunos otros trabajos se

¹ Al cabo de cien años de cine, nuestra cultura está poblada de personajes y de historias que salieron de su fuente inagotable. El mundo ahora es ininteligible del todo si no contamos con ese cosmos que nos inunda y que de una u otra forma contribuye a definirnos. Lizarazo Arias, Diego. **La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica**, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, p. 14.

realiza toda una apología del cine como una especie de maravilla novedosa que propicia una mejor enseñanza de cualquier contenido tan sólo con buscar el filme apropiado, como en un catálogo de zapatos hechos a la medida.

Asimismo, en dichos trabajos se concibe al cine como una extensión del aula o incluso hasta me atrevería a decir que se ve al cine como un sustituto de la misma, como un salón de clases más, sólo que alejado de la institución escolar. Posiblemente por el parecido que tiene una sala de cine al de un salón de clases: las butacas alineadas en filas verticales al igual que los pupitres de una escuela tradicional. La pantalla donde se proyecta un filme en una sala cinematográfica se encuentra justo al frente, a la vista de todos los espectadores, tal y como está colocado un pizarrón en cualquier escuela. En el aula un pizarrón y un gis serán los principales materiales didácticos, al igual que en el cine lo serían el proyector y la pantalla si hacemos el parangón. Pese a estas similitudes de estructura física entre una sala de cine y un salón de clases, de ninguna manera el cine puede llegar a ser sustituto del aula ni de la relación maestro alumno.

En otros casos se presenta al cine como aquél recurso al que por alguna razón nadie le alcanzó a ver todas sus bondades didácticas (como si únicamente a las películas se les pudiera rescatar como materiales o recursos didácticos), pues los maestros y alumnos lo olvidaron ya sea por estar sometidos a las formas y materiales tradicionales de educación o en otros casos por preferir el deslumbrante fulgor de la computadora y el pizarrón electrónico, con sus programas interactivos, los cuales al parecer captan mucho mejor la atención de los alumnos y evitan a los profesores el tedio de explicar un tema difícil de entender, incluso hasta para el mismo maestro, que se convierte en un simple facilitador del conocimiento.

Desde esta forma de mirar a la educación formal no sólo la labor docente se ve afectada por esta visión heredada de la tecnología educativa; en el caso de los alumnos, no son más que entes pasivos que reciben la información digerida de cualquier tema escolar, sin dar lugar a la reflexión o al análisis, ya que se piensa muchas veces que los temas de los programas interactivos pueden realizar *per se* la labor de enseñanza y formar a los alumnos.

Este trabajo no tratará al cine y su vínculo con la pedagogía en el mismo sentido que los ejemplos anteriores, ya que no se concibe al cine ni como un simple recurso didáctico, ni como una extensión de la escuela, ni mucho menos como un sustituto del maestro o del salón de clases. Al contrario, este trabajo visualiza al cine como un espacio alternativo de reflexión y de análisis que propicia la interacción entre el profesor-alumno y alumno-alumno. Dicha interacción se logrará con la discusión y el análisis pedagógico de los filmes que surge del diálogo entre estos dos actores dentro de las aulas. Si acaso se mira al cine como un recurso sería como un recurso pedagógico mucho más que un recurso didáctico, o mejor dicho, una herramienta iconopedagógica, que propicia la formación del sujeto mediante el análisis de la cinematografía.

Esta investigación tiene la finalidad principal de que el cine pueda ser analizado pedagógicamente, precisamente desde la iconopedagogía cinematográfica, es decir: las posibilidades e implicaciones formativas del sujeto a través de la cinematografía. Las imágenes cinematográficas en conjunto con sus simbolismos y mensajes insertos en la narrativa, a la par de todos los demás elementos que componen y dan plenitud al filme, pueden ser una excelente alternativa formativa del sujeto.

Pero, para que pueda haber tal formación, el individuo necesita tener conciencia de sí y para sí, además de ser consciente también de lo que ocurre en su entorno, para eso será necesario que el sujeto sea crítico, reflexivo e interpretativo de sí mismo y de su realidad; sin embargo, para propiciar que éste pueda lograr todo esto, se puede recurrir a varias disciplinas de las ciencias humanas y la filosofía, y una disciplina que considero puede ayudar en esta tarea es la hermenéutica, acompañada claro está, de su respectivo enfoque pedagógico.

Respecto al vínculo entre cine, pedagogía y formación, es importante señalar que un magnífico trabajo ya se ha escrito con anterioridad, éste fue el que realizó César Carrizales (Q.E.P.D) con su libro *Iconopedagogía cinematográfica*. A dicho profesor e investigador debido a circunstancias y causalidades de tiempo y de espacio, nunca lo pude conocer en persona, pero por fortuna gracias a sus textos, lo pude conocer intelectualmente. El trabajo de Carrizales *Iconopedagogía cinematográfica* trata particularmente sobre la pedagogía y su potencial formativo mediante el análisis del cine, y de hecho mi trabajo está influido enormemente por su legado, gracias a él acuño el término *iconopedagogía cinematográfica*. A este respecto me gustaría señalar que tal y como Carrizales reconoce, no todo está dicho respecto al cine: *“En esta línea hay mucho por investigar, el cine es una veta para los investigadores educativos que ofrece mucho por conocer.”*²

Por lo tanto, aunque se haya escrito ya acerca de la iconopedagogía, al igual que el impacto que las películas tienen sobre los sujetos o la sociedad, sobre las mismas películas y viceversa, el tema del cine todavía sigue siendo un campo fértil sobre el cual sembrar más indagaciones y donde queda mucho por investigar, y no sólo en el ámbito estrictamente educativo, sino también en las humanidades, ciencias sociales y, por ende, en el ámbito pedagógico. En el mismo tenor Michel Tardy señala: *“Los medios de comunicación de masas: cine y televisión, desafían a la pedagogía y son una constante invitación a discutirla y a examinarla con una crítica radical.”*³

Esto es lo que intentaré realizar mediante el análisis e interpretación crítica del cine, ya que la pedagogía no puede ni debe dejar de lado la discusión respecto a los medios masivos de comunicación. El cine precisamente pertenece a uno de los *mass-media* con un alto grado poder de penetración e influencia sobre los sujetos, vivimos a diario con los medios masivos y los tiempos actuales se encuentran

² Carrizales Retamoza, César. *Iconopedagogía cinematográfica*, Lucerna Diogenis, 2004, México. p.18.

³ Tardy, Michel. *El profesor y las imágenes*, Ed. Planeta, España, 1978, p. 8.

saturados por ellos, mucho más que en décadas anteriores. Actualmente el cine puede ser visto por un vasto número de personas, lo cual se debe a diversas circunstancias históricas, políticas, culturales y económicas, que abordaré con mayor amplitud a lo largo de la tesis.

Concretamente el objeto de estudio de este proyecto de investigación es el cine, pues, además de ser un medio poderoso que puede influir negativamente en la formación del sujeto, a su vez es una alternativa que propicia la formación del sujeto mediante su análisis y comprensión crítica, desde la pedagogía y específicamente desde la iconopedagogía cinematográfica. Los eslabones entre *sujeto, cine y formación* se encuentran principalmente en la relación entre imagen (bild) y lenguaje (pensamiento y realidad) tomados de la tradición alemana (Humboldt, Herder, Kant y Gadamer). Ambos elementos son indisolubles de la formación del sujeto en cuanto a que el lenguaje es el lugar en donde habita el ser y éste a su vez se sirve de él como medio de expresión, y la imagen en su duplicidad de término: imagen imitada y modelo por imitar (nachbild y vorbild), pone en relación al sujeto consigo mismo mediante el cuidado y cultivo de sí hacia la realización de sus metas futuras. La discusión de la relación imagen-lenguaje-formación se amplía en los capítulos dos y tres.

Sin embargo, para que el cine pueda ser comprendido y analizado, es necesario tener por lo menos un conocimiento básico y general del mismo, por lo que es imperioso adentrarse en sus problemáticas y las implicaciones que tiene éste dentro del contexto actual, tomando en cuenta sus connotaciones históricas para vislumbrarlo de mejor manera. A continuación se presenta una pequeña reseña sobre el cine y sus principales problemáticas, la cual rescata los aspectos contextuales históricos, geográficos y problemáticos del cine que dan cuerpo a la construcción del objeto de estudio del mismo.

Problemáticas principales del cine en México y Latinoamérica

Como es sabido, el cine además de ser arte (séptimo arte) pertenece también a la industria (industria cinematográfica) y en el mundo empresarial, desde hace ya varios años se le utiliza como un medio para obtener ganancias millonarias con la distribución de las películas de las empresas más poderosas en cuanto a lo que a presencia, prestigio, tiempo en pantalla y dominio monetario se refiere. Algunas de estas empresas son: Warner Brothers, Twenty Century Fox, Disney Pixar, Columbia Pictures, Miramax Films, Metro Goldwin Mayer, Paramount Pictures, Touchstone Pictures, Universal Studios, New Line Cinema, entre muchas otras. Estas empresas mayoritariamente estadounidenses, además de cosechar cantidades importantes de dinero dentro su propio territorio y en otros países altamente industrializados, sacando provecho de la globalización, fortalecen su imperialismo penetrando en la mayoría de los países periféricos (principalmente latinoamericanos) los cuáles en su mayoría se encuentran en vías de desarrollo debido a razones culturales e históricas y a los convenios económico-

internacionales que tienen éstos con EU y otras naciones económicamente superiores.

Es verdad que el cine se encuentra íntimamente ligado al ocio, incluso forma parte de la industria del entretenimiento, la cual, en las sociedades capitalistas constituye una forma excelente de obtener jugosos dividendos. De hecho, el ocio en este caso no afecta la producción ni las ventas de las empresas que en su mayoría son extranjeras y principalmente estadounidenses, al contrario las fortalece, pues, aunque parecería que al momento de que la gente no está trabajando, diversas empresas pierden ganancias debido a que no hay producción, pero, en realidad, el ocio surge como una alternativa a la aparente inactividad productiva:

De esta manera, lo que la empresa cede al trabajador al reducir las horas de trabajo, lo recupera con la venta del ocio. De fin el ocio se convierte en medio para satisfacer el mercado capitalista. Por que en este sentido el trabajo es sinónimo de producción, mientras que el ocio significa el tiempo y la actitud disponible para gastar después de haber trabajado, que es en última instancia lo que interesa y para lo cual están orientadas todas las sociedades de consumo.⁴

Por lo tanto, aunque se haya escuchado que el cine es el séptimo arte, en la sociedad latinoamericana (que es en su mayoría capitalista e innegablemente se encuentra globalizada) no deja de ser más que un producto de consumo, ya que las películas son comercializadas en las horas en que la gente no está trabajando y se obtienen cuantiosas ganancias para los empresarios y dueños de las corporativas de las empresas principales de la industria filmica.

Lo anterior muestra cómo se maneja el cine en los países capitalistas latinoamericanos, pero hay que recordar que no toda América Latina es capitalista; en los países férreamente socialistas como Cuba y con tendencias del mismo tipo como Venezuela o Bolivia también se ven películas, aunque en ellos existen más restricciones en cuanto a los filmes que llegan a sus salas cinematográficas que en los demás países latinoamericanos, pero aún con dichas restricciones, existen salas de cine donde es posible ver distintos filmes. La diferencia en esos países es el fin que tienen las cintas en exhibición, en este caso: *“El ocio entonces, ahí no implica manipulación de las personas para convertirlas en consumidores, pero sí en cambio representa también una forma de evasión de la realidad presente: diversión y pasatiempo para regresar al trabajo recuperado.”*⁵

Tal parece que ninguno de los usos que se le da al cine en América Latina, ya sea capitalista o socialista, no tiene intenciones o fines mejores más que el de obtener ganancias monetarias o mantener a la gente evadida de su realidad. Este es un aspecto del cine del que tal vez no se estaba enterado; pero es una problemática real. Así, se percibe que el cine sólo responde a fines maquiavélicos. No obstante existe una ventaja en los países socialistas que los países capitalistas no tienen,

⁴ Gómez Jara, Francisco A. *Sociología del cine*, Coedición Ed. Diana-SEP, 1981. pp. 95-96.

⁵ *Ibíd.*, p. 97.

por ejemplo, el hecho de que en el sistema socialista se utilice a los filmes como medios para eludir la realidad de las masas ha dejado de tener vigencia en la mayoría de los países con dicho modelo, aunque este uso persista en unos pocos países:

Esta instrumentalización del ocio bajo el socialismo no obedece a causas estructurales sino más bien a formas históricas, no forzosamente necesarias y por ello mismo, superables. El ejemplo de Cuba en cierto sentido representa una experiencia donde la burocratización de tipo estaliniana es mínima y el ocio (concretamente el cine) juega un papel creador. En cambio dentro del capitalismo el ocio enajena al hombre como una función implícita y esencial del propio sistema.⁶

Esa es entonces la ventaja que tienen los países socialistas en cuanto a la forma de operar de su institución cinematográfica, ya que no forma parte de la estructura del mismo que el cine sea ocupado como instrumento de evasión de la realidad y control social, mientras que en el sistema capitalista sí forma parte de su estructura que el ocio sea empleado como una forma de vender para que los sujetos de la sociedad consuman y se alienen. Aunque en el sistema capitalista existe también la práctica de usar al cine como una especie de sedante de la realidad, L. C. Harvie menciona: *“Las películas son el narcótico de los trabajadores y campesinos oprimidos; son un reemplazo para los vínculos perdidos de comunidad genuina; actúan como un espejo en el cual los que se movilizan socialmente pueden aprender nuevas costumbres, etc.”*⁷

Con este ejemplo se cae en cuenta de que existen otros usos para el cine en los países capitalistas que no se reducen únicamente a factores monetarios, y esto agrava más la situación, porque además de que se les utiliza como una forma de vender y obtener ingresos, también se les utiliza como una especie de narcótico, la frase más acertada sería la de *“pan y circo al pueblo”*.

No obstante, es posible encontrar obras cinematográficas a las que vale la pena mencionar porque no fueron hechas para evadir la realidad, al contrario, tratan de manera artística mostrar diversas problemáticas que se presentan en un mundo despreocupado de la pobreza, hambre, marginación, discriminación, exclusión y violencia que padece la mayoría de la población.

A pesar de esto, también cabe mencionar que existen filmes que distan mucho de ser simples productos comerciales al servicio del capitalismo, y que incluso se les podría considerar verdaderas obras artísticas, porque han sabido denunciar con gran maestría las injusticias e inequidades ya mencionadas que persisten en Latinoamérica. Por ello, sin dejar a un lado otras extraordinarias películas latinoamericanas, merecen mención especial algunas excelentes películas de denuncia social como:

⁶ Ídem.

⁷ L.C., Jarvie. *El cine como crítica social*, Ed. Prisma, México, 1990. pp. 17-18.



Ciudad de Dios. Fernando Meirelles y Kátia Lund, Brasil, 2002.



Fresa y Chocolate. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba-España-México, 1994.



Machuca. Andrés Wood, Chile, 2004;

Sin embargo, tomando en cuenta el gran número de películas comerciales principalmente hollywoodenses, dichas películas resultan ser un número ridículamente pequeño en comparación con la cantidad exacerbada de películas comerciales que llegan a raudales desde Estados Unidos. Aún así, muchas de estas cintas de denuncia llegan a convertirse incluso en películas de culto a pesar de no haber tenido la difusión comercial y publicitaria adecuada y aunque haya habido intentos de censura para frenar su exhibición.

Con esa facilidad que tienen las empresas cinematográficas de ingresar a la mayoría de los países latinoamericanos, debido a la globalización, existe una penetración cultural y económica muy fuerte, pues la mayoría de los productos de las grandes empresas arriban a dichos países, y en este caso las películas también son un producto más a la venta para los países capitalistas, los cuales consumen muy a menudo el cine hollywoodense. Esto se debe principalmente a

La industria estadounidense, maneja con éxito las pantallas de la región al contar con más del 50% de tiempo de pantalla de casi todos los países latinoamericanos. Esto produce considerables impactos sobre la industria cinematográfica local, cuyas alternativas de desarrollo se frustran al no haber sido capaces de conquistar espacios en el terreno de la distribución y la exhibición.⁸

América Latina se enfrenta a estos grandes problemas comerciales en el terreno de la industria fílmica, esto se debe a que gran parte de sus países no cuentan con los mecanismos constitucionales y económicos suficientemente fuertes para hacer frente a esta invasión de películas estadounidenses. Este problema se agrava aún más cuando no pueden crear leyes desde el ámbito legislativo a favor de su respectivo cine nacional o no saben utilizar dichas leyes a su favor, aunado al hecho de que no consiguen crear un número significativo de películas que compitan cuantitativamente contra las extranjeras.

Si se quiere tener una radiografía de la situación que enfrenta el cine en Latinoamérica, para muestra basta un botón, pues con algunas leves diferencias, cosa muy similar ocurre con el cine mexicano, aunque las condiciones son casi las mismas, en comparación con los demás países latinoamericanos, al parecer se tiene una muy leve ventaja, porque en América, México es el tercer país en orden de importancia en cuanto a presencia de la producción y comercialización cinematográfica (después de EU y Canadá), esto se debe a la existencia de un instituto cinematográfico ya que: *“El IMCINE controla a su vez la más poderosa estructura cinematográfica estatal del continente, conformada por los Estudios Churubusco-Azteca y Estudios América”*.⁹

Parece ser que en México la situación en cuanto a la producción de películas no se encuentra tan mal en comparación con los demás países latinoamericanos, ya que incluso en nuestro país existen diversas compañías de producción muy importantes que se encargan de distribuir películas nacionales a Estados Unidos y América Latina, tan solo:

México cuenta con alrededor de 260 empresas privadas que se dedican a la producción, aunque sólo muy pocas de ellas tienen presencia más o menos permanente en el mercado. Buena parte de estas actividades, en las cuales participan poderosas compañías dueñas de medios masivos como Televisa a través de Telecine, se dirigen a captar el público de escasos recursos socioeconómicos. La mayoría de las películas producidas en México llegan primero a EU y posteriormente a casi toda América Latina.¹⁰

Aunque en México existan estas notorias ventajas en cuanto a la industria cinematográfica en América Latina, en contraste, sigue existiendo el mismo problema que presentan los demás países latinoamericanos, porque el cine mexicano no puede ser rival ante la fuerte penetración de las películas del cine hollywoodense, que siguen superando en número a las producciones mexicanas.

⁸ Getino, Octavio. *Cine latinoamericano*, Ed. Trillas, México, 1999. p. 73.

⁹ *Ibíd.* p. 42

¹⁰ *Ibíd.* p. 43.

Es fácil darse cuenta que al asistir a las salas comerciales más importantes en México, como Cinemark, Cinopolis, Cinemas Lumiere, Cinemex, Multicinemas etc., y ver que por lo regular se exhibe una película mexicana y diez o más estadounidenses. Esta desigualdad en cuanto a la producción y distribución local del cine mexicano:

Según la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, apenas ocupa el 20% del tiempo en la pantalla pese a que cuenta con un volumen de 80 a 90 largometrajes al año. Pero la ley establece la obligatoriedad de un 50% para las películas nacionales que se deben exhibir en la república mexicana, esta ley obviamente no se cumple.¹¹

Desde que el TLC entró en vigor en 1995, las películas hollywoodenses logran estar prácticamente en el 99% de las salas de cine¹², con tal situación, un sin número de filmes estadounidenses compiten contra la pequeña cifra de películas mexicanas. Siendo nuestras películas mayores en cantidad, en comparación con el resto de las películas de los países de Latinoamérica, éstas no tienen cabida en todas las salas del país y mucho menos si no prometen ser un éxito de taquilla. Por lo tanto, esta modesta hegemonía Mexicana en cuanto a la producción y distribución filmica en América Latina no resulta tan relevante, porque a final de cuentas, presenta las mismas problemáticas que detentan los demás países, ya que al cine se le sigue tratando como un producto de consumo, el cual compite contra más productos de manera desigual.

Todo lo anterior ha derivado desde hace tiempo en que los espectadores tanto mexicanos como latinoamericanos se hayan acostumbrado a ver casi exclusivamente al cine comercial hollywoodense, el cual, pese a honrosas excepciones, prácticamente sólo presentan películas de tipo “happy end”. El público mexicano no se ha dado la oportunidad de ver otro tipo de cine, como el cine de arte, experimental, de autor, independiente, de diferentes partes del mundo, cine de denuncia y de crítica social, y principalmente cine latinoamericano y mexicano, los cuales se exhiben en las muestras internacionales de cine y en reconocidos festivales. En estas alternativas cinematográficas existe toda una gama de formas diferentes de concebir y de hacer cine, y que además abren muchas más posibilidades de ver al mundo, diferente al que han impuesto las películas estadounidenses comerciales.

¹¹ *Ibíd.*, pp. 43-44.

¹² Es importante que el mercado se regule porque es inequitativo, declaró la guionista, directora del Imcine desde hace año y medio. “Se debe regular la entrada y la presencia –absolutamente avasalladora (en México)– del cine hollywoodense, ya que va en contra de la libre competencia”, subrayó Stavenhagen. “En términos inclusive del libre mercado creo que el hecho de que el verano cinematográfico avasalle el mercado, la oferta, la distribución, con ocho o diez títulos únicamente durante cuatro meses, es terrible para cualquier otro cine que no sea el estadounidense”. Por otro lado, consideró que el Tratado de Libre Comercio (TLC) “bloquea esta posibilidad (de regular al cine), porque la cinematográfica, como otras industrias culturales, debió haberse protegido”. La Jornada en Línea, artículo escrito por: Sergio Uzeta: <http://www.jornada.unam.mx/2008/05/22/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>.

En nuestro país además de los problemas derivados por factores económicos y de la distribución de las películas, existen también los problemas que repercuten directa e indirectamente en la forma de percibir al cine por parte de la población. Uno de esos problemas sería la idea que se tiene sobre el cine como simple y llano entretenimiento, sin otro fin más que el de mantener divertidos a sus espectadores.

Otra problemática importante es que el cine dentro del ámbito escolar es utilizado como un simple recurso didáctico, reduciendo así las posibilidades de ayudar a que los alumnos sean críticos y conscientes de su realidad, de ser sensibles ante los acontecimientos cotidianos, de ser respetuosos y tolerantes con sus semejantes y demás elementos formativos que constituyen al sujeto.

Metodología de investigación

La forma de organizar la investigación en distintos momentos estará sustentada en los distintos movimientos que se realizan en el círculo hermenéutico *Totum in toto et in qualibet parte* (el todo está en el todo y en cada parte), y como se explicará en el tercer capítulo, este círculo también puede ser concebido como una especie de espiral que no sigue un camino rectilíneo ni unilineal, dependiendo de la necesidad del objeto a interpretar y que en este caso es el cine.

La tesis estará dividida en cuatro momentos: el **primer momento** que comprende a los capítulos uno y dos serán para realizar una comprensión histórica y conceptual del cine pasando por los puntos nodales que han influido en la conformación actual de las problemáticas cinematográficas y su repercusión en la formación de los sujetos. En este momento también se ampliará la discusión sobre la iconopedagogía cinematográfica.

El **segundo momento** que comprende la primera parte del capítulo tres consistirá en vincular a la iconopedagogía con la hermenéutica desarrollando y señalando a la vez sus relaciones y posibilidades de intervención conjunta en el ámbito pedagógico.

En el **tercer momento** que corresponde a la segunda parte del capítulo tres, se llevará a cabo un ejercicio de interpretación hermenéutico-fílmica, que busca abrir terreno en la realización de análisis hermenéuticos cinematográficos vinculados al ejercicio pedagógico, para que con ello se logre, en última instancia, una iconopedagogía cinematográfica.

En el **cuarto momento** que corresponde al último apartado del tercer capítulo, se llevará a cabo una propuesta de un taller de análisis cinematográfico, en donde los asistentes al mismo, mediante el análisis cinematográfico, además de conocer y poner en práctica los postulados esenciales de la iconopedagogía y la hermenéutica, logren tener un acercamiento pedagógico al cine a través de una participación activa, crítica y reflexiva que favorezca el encuentro, la dialogicidad, el respeto y el trabajo en equipo.



LAS DOS CARAS DE LA MISMA MONEDA, EL CINE: ¿INDUSTRIA O ARTE?, UN POCO DE HISTORIA

1.1 El rostro industrial del cine o la industria cinematográfica

“El cine como una máquina de contar cuentos, que se inventó porque el poeta dijo un día: un cuento bueno, un poema, hay que contárselo a todos los habitantes del planeta”.

León Felipe.

Frecuentemente se escuchan o se leen en los medios masivos los términos: “*la industria cinematográfica*” o “*el séptimo arte*”; pero no existe una palabra precisa que indique si en realidad el cine es un arte o es una industria; sin embargo, de todas formas estos términos se llegan a utilizar indistintamente, por lo que su ambigüedad aunque no haya pasado desapercibida en los análisis teóricos cinematográficos, es utilizada de manera indiferente y hasta despreocupada, como si no influyera la forma de nombrar al cine en la concepción que se forman las personas acerca de él. Para tratar de profundizar en esta discusión conceptual, en el presente capítulo se abordará el tema del surgimiento del cine y se analizarán posturas que darán cuenta si éste es un arte o es industria, ya que es esencial para la pedagogía conocer qué carácter posee.

Es indispensable conocer si el cine es únicamente industria, porque debido a la forma de operar ésta desde sus inicios en la Revolución Industrial, se asocia principalmente al concepto capitalista de *empresa*, la cual, actualmente en un mundo globalizado y debido a su racionalidad económica, convenios económicos, tratados internacionales, monopolios, maquinaria, producción en serie, etcétera, hace llegar a varios países sus productos, de tal forma que si una empresa comercial tiene una producción razonablemente exitosa, logrará penetrar en la mayoría de los países del mundo. Todo parece apuntar a que el cine de Hollywood como se ha mencionado, ha logrado expandir sus películas en el mundo al igual que Microsoft con el software y hardware, Toyota con la industria automotriz, McDonalds con la comida rápida, que decir de The Coca-cola company o Walmart,

por citar algunas empresas con un expansionismo *monstruoso*¹ alrededor del mundo y que casualmente la mayoría son estadounidenses al igual que Hollywood.



Fotograma del mapa del imperio McDonald's de la película *Super size me*.

Cuando un producto de consumo emanado de cualquier industria logra establecerse de manera permanente y constante en cualquier comunidad, debido a la aceptación que éste recibe de sus consumidores y al éxito que percibe la empresa, se logra una especie de interdependencia en la que uno dependerá del otro. Sin embargo, quien sale afectado dentro de esta rara y moderna simbiosis, por lo regular es el consumidor. Un ejemplo de esto sería el éxito y la aceptación que ha tenido McDonalds en diversos países del mundo, en donde inversamente proporcional al aumento de los ingresos económicos de la empresa, han aumentado de peso sus consumidores. O en el caso de Coca-Cola en México², pues esta exitosa industria ha convertido a nuestro país en uno de los dos principales consumidores de refresco a nivel mundial.

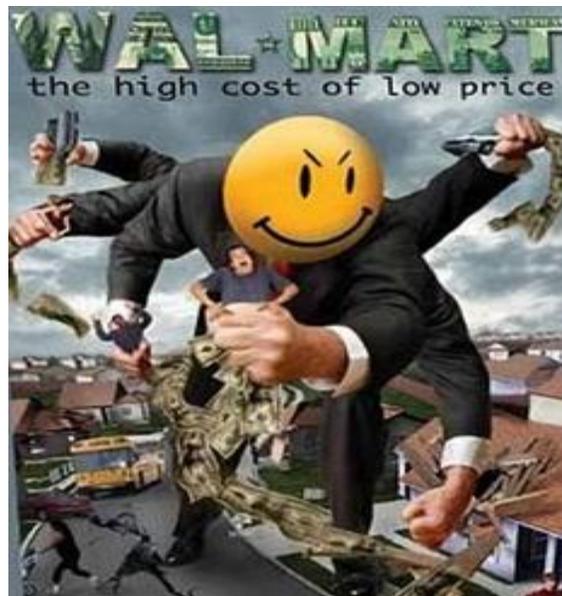
¹ "Macdonalización" y otros términos similares ("cocalización", "walmartización") se han convertido en los favoritos de quienes con imaginación los han convertido en sinónimo de "imperialismo yanqui": explotación, ruina, saqueo, desnutrición, muerte. La Jornada en línea, artículo escrito por José Steinsleger: <http://www.jornada.unam.mx/2007/09/19/index.php?section=opinion&article=026a2pol>.

² México es el segundo mayor consumidor de refrescos y uno de los primeros en agua embotellada en el mundo. El multimillonario estadounidense Bill Gates incrementó su participación en la empresa mexicana Coca-Cola Femsa, la segunda mayor embotelladora mundial de productos Coca-Cola, revelaron documentos de la Comisión de Valores de Estados Unidos. La Jornada en línea, artículo escrito por Luis Tovar: <http://www.jornada.unam.mx/2010/03/11/index.php?section=economia&article=027n3eco>.



Fotograma del cortometraje *La fábrica de la felicidad*, anuncio en 35mm de la empresa The Coca-Cola Company que se llegó a proyectar frecuentemente en salas de cine comerciales previo al inicio de una película.

Muchas veces ni siquiera es necesario que haya aceptación por parte del consumidor para que operen las empresas comerciales, como ocurre por ejemplo con Walmart³ cuya hegemonía también se da a nivel global, en este caso prácticamente se está hablando de una imposición empresarial más que de un acto volitivo, pues muchas empresas han sido absorbidas por este gigante comercial.



Poster de la película *Wal-Mart: El Alto Costo de Los Precios Bajos*.

³Wal-Mart, número uno mundial del sector en distribución, destronó en 2010 al gigante petrolero ExxonMobil de la cima de la clasificación anual de las 500 compañías estadounidenses más grandes realizada por la revista *Fortune*. El economista en línea, artículo de Philippe Massonnet: <http://eleconomista.com.mx/industria-global/2010/04/16/wal-mart-alcanza-cielo-eu>

Estos son sólo algunos ejemplos de los potenciales peligros que tiene la actividad industrial que es indisociable de la función empresarial moderna. Por eso cabe recordar que Hollywood también es una industria formada por varias empresas como se había mencionado, y éste por aceptación y/o imposición, ha logrado posicionarse en la mayoría de los países del mundo.

Si reconocemos en el cine su rostro industrial, entonces cabría preguntarse por los efectos que éste tiene en los individuos que lo consumen, porque es imposible que no se pueda tener algún efecto ante tan sorprendente maquinaria, pues el cine de Hollywood como industria tiene el enorme potencial de arribar de manera invasiva a casi todos los países del mundo y con ello hay que reconocer: “... *su capacidad de llegar a un gran número de personas y, de una u otra manera, influir en sus vidas, en su forma de ser y pensar, es decir, marcar su experiencia y la formación de su identidad.*”⁴ El cine comercial que emana de la industria cinematográfica se ha introducido en la vida cotidiana y pocas veces se reflexiona acerca de las implicaciones que éste tiene en la formación de los individuos, a pesar que las formas de ser, actuar y pensar por parte de los sujetos que lo consumen han influido en sus concepciones de mundo y vida, además de sus expectativas futuras, en la medida en que encierra procesos identitarios mediante el goce fílmico:

(...) por una parte, el placer que proporciona a quienes lo consumen y su importancia en la formación de su identidad. Una síntesis de ambas aproximaciones reflejaría que el cine comercial es parte integrante de la realidad social a la que también pertenecemos los espectadores y un espacio donde se articulan las ideas y deseos que conforman nuestra identidad individual y social.⁵

Es por eso que el cine principalmente hollywoodense participa en tales procesos identitarios del sujeto, debido entre otras cosas, a su atractivo visual y a su manera de distribuirse en nuestro país, y que como se ha mencionado en la introducción, acapara prácticamente todas las salas de cine mediante la imposición comercial aprovechando el TLC y el incumplimiento de las políticas reguladoras del cine nacional. La identidad es uno de los procesos más importantes del ser humano y determinan enormemente su formación, es por eso que la pedagogía debe profundizar críticamente en la cinematografía y problematizar teóricamente, debido a que es un elemento cultural de nuestra sociedad (siendo industria o arte) no se encuentra ajena de los ámbitos políticos, económicos, educativos, culturales y sociales, lo que convierte al cine en un elemento intrínseco de la actualidad.

El hecho de que el cine no sea un aspecto de la cultura que se encuentre aislado o que se centre en un solo ámbito, hace posible que trastoque prácticamente varios elementos de la misma, por ejemplo en el ámbito educativo lo podemos encontrar en la educación formal, no formal e informal; es decir, que el cine está

⁴ Fernández Ibáñez, Juan. *El cine en el aula: lectura y expresión cinematográfica*, Ed. Narcea, España, 1982, p. 56.

⁵ *Ibíd.*, p 17.

presente tanto a nivel institucional como no institucional. Esto se debe a que el cine es utilizado al interior de las instituciones educativas como instrumento didáctico, es analizado en algunas asociaciones no académicas interesadas por el cine como los cineclubes, asociaciones de cinéfilos como SEPANCINE entre otras, y está presente en la vida cotidiana asociado al ocio, al entretenimiento y a la diversión, por lo que el cine tiene una fuerte presencia social en todos esos sectores.

En los albores del cine no se concebía ver una película si no era en una sala acondicionada para tal efecto, ya que desde hace varias décadas el cine no se ha quedado únicamente en las salas de los complejos cinematográficos más conocidos, pues, debido a su demanda, a la tecnología y a los intereses detrás de ella, ha salido de dichas salas para insertarse en la sociedad y formar parte de la vida cotidiana. Es por eso que se puede afirmar que el cine ya forma un elemento importante de la cultura actual de nuestro país y de su vida cotidiana, al igual que en casi todo el mundo.

Actualmente se pueden ver películas dentro del hogar, la escuela, los aviones, automóviles, autobuses, restaurantes y gimnasios, por citar algunos ejemplos. Estas películas pueden ser auspiciadas por una televisora abierta o de paga y transmitirse hacia muchos lugares, y si le aunamos el hecho de que en América Latina y especialmente en México debido a la piratería⁶ se pueden conseguir películas en casi cualquier lado y a un costo muy bajo, esto aumenta la cobertura y consecuentemente su número de espectadores, incluso pueden descargarse y transferirse películas completas a través de la Internet o vía Bluetooth hacia una computadora, así como a reproductores de video portátiles como un iPod y hasta celulares.

Nuestra sociedad se encuentra sin duda en la época en donde más películas se ven, mucho más que ninguna otra, superando por mucho obviamente a las que se veían a finales del siglo XIX y qué decir de todo el siglo XX. Sin haber tomado en cuenta de forma importante las posibilidades futuras de la industria, Heidegger ya decía que nos encontrábamos en la época de la imagen del mundo⁷. Esta idea cobra sentido al pensar que sin importar del país que sean ni su fecha de

⁶ Larry Rubin señaló que de acuerdo con cifras el *Informe Global 2005 Reporte Especial 301*, de la Alianza Internacional para la Propiedad Intelectual, México ocupa el cuarto lugar mundial en la venta de mercancía pirata, superado sólo por países como Rusia, China e Italia. Pero en América Latina, puntualizó el empresario, México ocupa "un lamentable" primer lugar en el consumo de productos de contrabando y piratas, lo que durante 2006 representó pérdidas por mil 253 millones de dólares para la industria de la música, cinematográfica, editorial y de software. La Jornada en línea, artículo de Miriam Posada García: <http://www.jornada.unam.mx/2007/07/04/index.php?section=economia>.

⁷ Las expresiones «imagen del mundo de la Edad Moderna» y «moderna imagen del mundo» dicen lo mismo dos veces y dan por supuesto algo que antes nunca pudo haber: una imagen medieval y otra antigua del mundo. La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna. Heidegger, Martín. **La época de la imagen del mundo**, Ed. Alianza, España, 1996, p. 10.

realización, lo que encontramos en todas las películas no son más que millones de formas de concebir el pasado, presente y futuro del mundo a través de imágenes.

Sin embargo, el hecho de que el cine forme parte la cultura mexicana, no necesariamente significa que sea para bien de la misma, ya que el cine puede convertirse en un arma de doble filo y de ser beneficiosa para la sociedad, puede convenir sólo a unos cuantos. El cine funcionando como industria y como negocio se distribuye gracias los monopolios y en nuestro país como en casi todos los demás, este beneficio monopólico se puede llevar a cabo de diversas maneras, las cuales a mi parecer tienen como propósito principal seguir haciendo más ricos a los empresarios del cine comercial (siendo el más importante de ellos Hollywood) y preservar y proteger los intereses de la hegemonía del gobierno en turno, el cual a final de cuentas está a favor de los empresarios monopolistas nacionales y transnacionales.

Ya se mencionaban en la introducción las torpezas de las políticas nacionales para proteger y darle difusión al cine nacional y las formas en las que Hollywood logra mantener la hegemonía del cine a nivel mundial mediante la competencia injusta, pero también, se debe en gran medida al aprovechamiento del empuje de su esplendor que se inicio en los últimos decenios de la primera mitad del siglo XX. Aunque quizás también cabe la posibilidad de que esta problemática se haya originado desde su nacimiento eminentemente industrial:

Surgido a finales del siglo XIX, en plena era industrial, como resultado del progresivo perfeccionamiento de las técnicas de reproducción mecánica de la realidad, participa de lo industrial en su espíritu positivista. El cine se relaciona con el espíritu positivista de la industria y el hecho de que el cine vaya a tener una pronta vocación por incidir en el público y figurar posteriormente como Arte, no significa que renuncie a ese carácter casi ontológicamente industrial. En conclusión el cine no nace Arte y deviene de la industria por la vía de su mercantilización, sino que el Cine nace industria, incipiente si se quiere, por su procedencia, sus dependencias y su espíritu.⁸

Con este señalamiento que realiza Monterde se tiene una idea más concreta de cómo surge el cine y además sirve también para entender que aunque actualmente en algunas ocasiones sea reconocido como el *séptimo arte*, en sus inicios no nace como tal, sino que respondió a su momento histórico, el cual es preponderantemente positivista, debido a que su nacimiento se ubica a finales del siglo XIX. Pero, este hecho no pone punto final a la discusión entre arte e industria en el cine, por eso cabe preguntarse si ¿podría ser que el cine aunque nace como industria, puede ser también un vehículo para expresar arte?

Al parecer la frase en la cual se menciona que el cine es una “*máquina de contar cuentos*” encierra esa posibilidad, ya que se puede estar de acuerdo que el contar cuentos y saber contarlos bien podría constituir un arte, sólo que actualmente debido a la tecnología encuentra una herramienta para hacer llegar esos “cuentos” a multitud de espectadores, pero desde sus inicios el cine se presento

⁸ Monterde José E. *Cine, historia y enseñanza*, Editorial Laia, Barcelona-México, 1986, p. 14.

como una forma novedosa de contar historias: “Las películas desplazaron el melodrama teatral, el vodevil y la revista, así como éstos a su vez habían desplazado a los juglares ambulantes, los narradores errantes de historias y las moralidades medievales.”⁹

Por simple analogía un director de cine al hacer una película, tiene casi la misma lógica y función de los juglares o de los contadores ambulantes de cuentos, la diferencia entonces estriba en que un director de cine lo hace con la ayuda de más tecnología, siendo las películas la última forma tecnológica que han adoptado los juglares modernos para contar historias. En esencia se trata de lo mismo, las películas y los cuentos tienen una trama similar (un inicio, desarrollo de la historia, nudo y un final), y en esa historia va implícito siempre un mensaje para transmitir a los espectadores, y estoy de acuerdo con L.C. Jarvie en que solamente ha cambiado la forma en que se cuentan las historias. El problema sería la forma en la que son utilizadas las historias que cuenta el cine hoy día.

En esas historias que se contaban en los cuentos, como en la actualidad, también había implícita toda una ideología y una moral que tenía ciertos efectos que repercutían en la gente a la que se les contaban dichas historias. Los contenidos de las historias que se cuentan en las películas actuales también tienen cierto efecto en el auditorio y debido a que el cine también es industria, tales historias llegan de forma masiva en distintos formatos. Las causas y los efectos producidos en la formación de los individuos serán abordados más detalladamente en los capítulos dos y tres, mientras tanto hay que continuar con la discusión entre industria y arte.

Si comparamos a la industria cinematográfica como “la máquina de contar cuentos” de la actualidad, tal como hemos visto en los inicios de cine, entonces los nuevos contadores de cuentos ya no son individuos aislados y errantes como antes, sino que ahora pertenecen a las ya mencionadas Warner Brothers, Twenty Century Fox, Disney, Metro Goldwing Mayer, entre muchas otras, y que también son estadounidenses. Esta hegemonía que tiene este país del norte a través de sus empresas, se debe principalmente a su desarrollo industrial, el cual desde principios de siglo ha tenido un crecimiento casi constante y respecto a la razón de la hegemonía del cine estadounidense encontramos que:

El cine estadounidense es, como todo fenómeno cultural, una realidad compleja, difícil de examinar desde un punto de vista único. Sin embargo, es posible de determinarla a partir de unos cuantos parámetros. Sea el primero de ellos el origen. Nacido en EU a fines del siglo pasado surgió, como lo que en general siempre ha sido: una empresa comercial. Mientras no aceptemos esta afirmación tan sencilla no entenderemos la verdad de su naturaleza.¹⁰

⁹L.C., Jarvie. *Op. cit.*, 14.

¹⁰ Patán, Federico. *El cine norteamericano*, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, Méx., 1994, p. 7.

Por lo tanto, es razonable que el cine teniendo un carácter de producto, el cual puede ser comercializado y Estados Unidos siendo el país más industrializado del mundo (tanto a principios del siglo pasado como en la actualidad), tenga la hegemonía en cuanto a la producción y distribución de la industria fílmica, y como lo menciona Patán, es primordial entender que el cine surgió como una empresa comercial para conocerlo de mejor manera.

En contraposición al arte ya existen dos argumentos para dar cuenta de que el cine no nace con ninguna intención de ser arte, más sí de incorporarse a la industria mediante la producción en masa, además, respecto a las primeras películas se sabe que: *“empezaron con una obscura invención lanzada a la prominencia social por empresarios con el propósito de hacer dinero.”*¹¹

Las cosas no han cambiado mucho desde entonces, pues fue el interés de obtener dinero por parte de los empresarios de la época para que el cine tuviera una rápida expansión, y si se está hablando de que el cine también es industria, la gente consumía el producto de la misma forma en que se hace actualmente, como cualquier otro producto industrial y, por tanto, esta gran aceptación por el cine y su consumo propicio su rápido crecimiento:

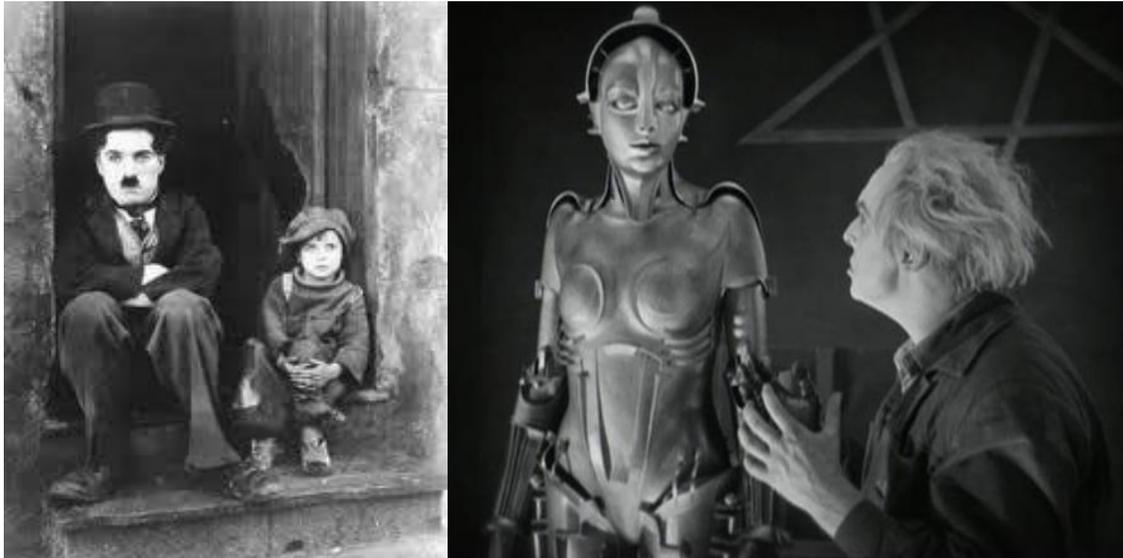
Durante el tiempo que va de los años iniciales del siglo XX a nuestros días, el cine nace y se transforma a una velocidad no igualada por ningún otro espectáculo público. Dentro del campo de la economía, el cine es una industria (elaboración, distribución y venta) que fabrica mercancía: la película cinematográfica.¹²

Este es otro argumento expone que el cine desde sus inicios es considerado como una industria, y con éste ya son tres evidencias que hablan de que es casi imposible pensar al cine sin ese rostro industrial que trae consigo desde su nacimiento, las demostraciones de este tipo podrían extenderse; pero no es objeto de esta investigación crear un compendio de razones para pensar al cine como industria. Posteriormente el séptimo arte será una máscara que cubrirá sólo en ciertas ocasiones a ese rostro fabricado y ensamblado por la maquinaria industrial.

Sin embargo, si se mira desde otra óptica a esta gran producción en masa, tal vez sea posible encontrar a la par también una ventaja, ya que el hecho de que el cine haya nacido como industria, propició que se lograra distribuir una gran diversidad de filmes debido a su extenso número y pese a la censura de gran cantidad de películas, hubo cabida también para propuestas interesantes, innovadoras y originales que sin duda se adelantaron a su tiempo debido a su gran originalidad artística. Ejemplo de ello son algunas cintas de principios del siglo XX dirigidas por directores inigualables y excepcionales que marcaron toda una época como son:

¹¹ Ibíd., p.13.

¹² Gómez Jara, Francisco A. *Op. cit.* p. 26.



Fotograma de *El chico* una de las grandes obras maestras de de Charles Chaplin y *Metrópolis* de Fritz Lang, una de las primeras grandes películas de ciencia ficción.

Charles Chaplin, Fritz Lang, Robert Flaherty, Sergéi Eisenstein entre otros. Dichos directores también contribuyeron a crear el auge del que goza actualmente, no sólo como industria, sino también como arte.



Fotograma de *Nanúk el eskimal* de Robert Flaherty, considerado este como el padre del cine documental; y fotograma de *El acorazado Potemkin* de Sergéi Eisenstein, filme que a la vez de haber abierto un parteaguas en el lenguaje y la técnica cinematográfica, ayudó a inspirar y mantener el espíritu revolucionario de la Revolución Rusa en diversos países.

Es obvio que esa rápida expansión no habría sido posible si no hubiera existido también un gran número de personas ávidas de convertirse en espectadoras, al grado tal de que el cine llegó a ser un entretenimiento para las masas: *“Apareciendo de la nada en 1896, las películas se convirtieron en un lapso muy breve, digamos para 1908, en el pasatiempo dominante en Norteamérica, especialmente entre los jóvenes y los pobres.”*¹³

¹³ *Ibíd.*, p. 26.

Resulta interesante observar que el cine tuvo una gran aceptación por parte de las masas y se puede analizar también el tipo de público que asistía con mayor frecuencia a las salas de cine, los cuales principalmente eran obreros y jóvenes, así que la industrialización, también logró acercar al cine a un amplio sector de la sociedad, pero en especial al proletariado.

Aunque esta ventaja, como se señaló en la introducción, podría tornarse peligrosa, si se considera que el cine también fue (y sigue siendo) un dispositivo del poder para controlar a las masas, es decir, otro mecanismo de control para beneficio de las clases dominantes. Si en la primera década de su surgimiento al cine todavía no se utilizaba aún como medio de control social, al avanzar el tiempo, es posible dar cuenta de que *entreténía* a un número extraordinario de gente.

Es así como se dio el surgimiento del cine: como una industria, y resulta obvio que si el cine fue producido en y por una sociedad capitalista, éste será utilizado como un producto mercantil para obtener el mayor número de ganancias posibles. Pero ¿qué pasa si en vez de utilizar el término *industria cinematográfica* para referirse al cine, también se recurre al término *séptimo arte* para nombrarlo? Hay que recordar que el cine no sólo es industria. Así, como una oruga no se queda para siempre en estado larvario y necesariamente se convertirá en mariposa, también se puede pensar al cine como si fuera éste una especie de animal extraño, que en un periodo determinado sufrirá una rara transformación para dejar de ser un ente mecánico y transformarse en un ser sublime y fantástico. Para seguir con este esclarecimiento conceptual será necesario ocultar por un momento el rostro industrial del cine y hablar sobre su rostro más bello y más complejo: el rostro artístico.

1.2 El rostro artístico del cine o el séptimo arte

“El arte del cine... quiere ser objeto digno de vuestras meditaciones: reclama un capítulo en esos grandes sistemas en los que se habla de todo, excepto del cine.”

Béla Balázs.

Desde sus inicios, el cine surge en un contexto capitalista, de máquinas y de producción en serie, es por eso que carga hasta nuestros días el peso de ese origen industrial el cual es intrínseco a su existencia. Si se quiere analizar al cine desde cualquier disciplina, no hay que olvidar el hecho de que nace como industria y no como arte, pero en algún momento de su historia se habla de ésta última posibilidad y aunque:

La aparición del cinematógrafo, como arte y fenómeno cultural, se debe a inventos técnicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y en este sentido no puede ser separado de su época. Pero no cabe olvidar que la base artística del cine proviene de una

tendencia más antigua, determinada por la contradicción dialéctica entre los dos tipos principales de signos que caracterizan la comunicación en la sociedad humana.¹⁴ (Estos dos signos a los que se refiere el autor son los signos convencionales y los signos icónicos, los cuales se describen detalladamente en el capítulo tres).

Es indiscutible que sin la creación de ciertos inventos técnicos y sin los avances e innovaciones hechas la fotografía, no hubiera sido posible la existencia del cine ni tampoco su acogida por todo tipo de sectores sociales. Es por eso que ya se ha mencionado que el cine no nace como arte, sino que nace como industria y por ende, no puede ser deslindado del contexto histórico del que nace. Aunque después haya alcanzado su estatus artístico, no se vería como tal si no se hubieran tomado como base a los contadores errantes de historias, a las sombras chinescas, al teatro, la literatura, la fotografía, etcétera, y en especial a los dos signos mencionados.

Otro aspecto que resultó importante para que las masas aceptarán al cine, se debe a que en ese entonces las artes consolidadas desde hace largo tiempo como las denominadas *Bellas artes*: arquitectura, escultura, pintura, literatura, danza y música, eran más vistas por las clases privilegiadas y no tanto por el grueso de la población. El cine gracias a la industria tuvo la capacidad de poder llegar a las masas; pero, por más que tuviera tal capacidad, era necesario que dichas masas lo aceptaran para que logrará consolidarse como un elemento cultural de la sociedad, y en efecto tuvo gran aceptación, una de las razones fue que: “*Todas las artes, en uno y otro grado, apelan al sentido de la realidad del público, y el cine más que ninguna otra*”.¹⁵

Tal fue el realismo del cine en sus inicios que incluso se sabe que la mayoría de las personas se impresionaban al ver el galope de un caballo y hasta se horrorizaban por mirar como una locomotora se aproximaba hacía ellos a toda velocidad. Los efectos que el cine producía (y que de cierta manera sigue produciendo en la actualidad) variaban mínimamente de una cultura a otra, porque pese a que aún no era tan complejo técnicamente, ya contaba con un grado de realismo impresionante que asombraba a cualquier espectador. El hecho de que la gente pudiera ver imágenes en movimiento en una superficie plana lograba para ellos una fusión de magia con realidad.

Así, pues, el sentido de la realidad, la impresión de similitud con la vida, sin el cual es imposible el cine como arte, no es algo elemental, percibido por unas sensaciones inmediatas. Es una parte consustancial de un modo artístico complejo y está relacionado de forma indirecta por múltiples lazos con la experiencia artística y cultural con la comunidad.¹⁶

¹⁴ Lotman M. Yuri, *Estética y semiótica del cine*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p. 16.

¹⁵ *ibíd.*, p. 17.

¹⁶ *ibíd.*, p.34.

Aunque es posible que existan otras razones que hicieron que el cine gozara de aceptación y se extendiera por diversos países, quizás no fue tanto por la fuerza del realismo que proyectaba en los espectadores, sino por las emociones derivadas de dicho realismo, por eso Lotman asegura que: *“Más que la capacidad realista del cine, el crédito emocional que el espectador concede a lo que se proyecta en la pantalla convierte al cine en uno de los elementos esenciales de la cultura.”*¹⁷

Resulta más importante la experiencia estética del cine que es la que en gran parte logra irradiar todo tipo de emociones en el espectador y por lo tanto deja una mayor huella en el mismo, más que otro tipo de detalles. Por más realista que el cine pueda parecer, en esencia no es el realismo lo que a final de cuentas atrae a los espectadores.

Es verdad que muchas veces el cine guarda similitud con la vida cotidiana y la mayoría de las veces las historias contadas en él tienen que ver con el mundo real; pero si no fuera por la forma artística en la que se narran dichas historias en el cine, éste no sería más que un simple anecdotario simplista y mecánico, pese al realismo que éste pudiera ofrecer. Una dosis de arte (y a veces una sobredosis) en los inicios del cine ha tenido gran influencia en la aceptación del mismo, pues en muchas películas se manejan con ingenio las emociones con miras a lograr una experiencia estética que el público ya había experimentado con las artes precedentes: *Por eso el cinematógrafo, que alcanzó los límites de lo natural, recurrió a la simplicidad primitiva y convencional de los lenguajes artísticos que el espectador conoce desde la infancia.*¹⁸ Pero quizás, para entender mejor el rostro artístico del cine y su relación con la pedagogía hay que comenzar respondiendo a una primera pregunta: ¿por qué al cine también se le conoce cómo el séptimo arte? La respuesta se puede encontrar al remontarse a las primeras décadas de su historia y a los personajes que hicieron viable la posibilidad artística del cine:

Cuando se advirtió que el espectáculo feriante de los primeros tiempos podría relatar una historia y hasta significar algunas ideas, la primera preocupación consistió en ordenar la experiencia, en establecer, a falta de reglas válidas, una notación elemental. Esa fue la tarea de algunos técnicos conscientes de las exigencias de su oficio; las inquietudes estéticas no surgieron hasta mucho más tarde.¹⁹

Por tal motivo, el cine en sus orígenes tenía que estructurarse para que fuera lo que es hoy y esta estructuración la hicieron los técnicos que tomaron al cine como su oficio; pero en el momento en que se empezaban a asomar las posibilidades que tenía este “espectáculo” de contar historias y generar ideas fue cuando poco a poco se le empezó a ver desde un punto de vista estético, es decir, ya comenzaba a formarse ese rostro artístico que se ha perfeccionado más de una vez y lo seguirá haciendo.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁹ Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine I. Las estructuras*, Ed. Siglo XXI. España. 1984. p. 1.

Ahora es necesaria otra pregunta: ¿en qué momento se le comienza a tomar en cuenta como un arte y quien lo denomina como “*el séptimo arte*”? Obviamente quien le diera esta connotación tenía que ser un artista y que además estuviera al tanto de las diversas manifestaciones artísticas propias de ese medio²⁰, al indagar en la historia del cine se encuentra que: “*Ricciotto Canudo fue el primer teórico del cine por haber sabido definir con subjetividad el arte de lo objetivo, ya que decía: <<En el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos>>*.”²¹

Canudo ya vislumbraba en el cine de su época la cualidad que éste tenía de mostrar algo más que la simple cotidianidad de las tomas que se hacían en las calles, como la salida de los obreros de las fábricas o el paso de los tranvías y locomotoras que llegaron a filmar los hermanos Lumiere. Aunque esas escenas también evocaban emociones humanas y dichas tomas eran seleccionadas por los Lumiere movidos por su subjetividad, el cine ya podía expresar mucho más que la reproducción mecánica de las imágenes mundanas y se fue haciendo mucho más complejo y también más estético. Es por eso que el Canudo fue el que sugirió que el cine podía integrarse al conjunto de artes existentes, la historia nos menciona:

(...) en 1911, un poeta amigo de Blaise Cendrars, de Picasso y Apollinaire, Ricciotto Canudo, fue el primero en preguntarse por el destino y las posibilidades del cine, al que ya por entonces bautizó como <<séptimo arte>>. Adivinaba en él, latente, el instrumento de un nuevo lirismo, y sus opiniones de una intuición genial, contribuyeron a que algunos intelectuales, entre quienes se hallaban, precisamente, Blaise Cendrars y, algo más tarde, Louis Delluc, Collette y el muy joven Louis Aragón, lo tomaran en cuenta.²²

Ricciotto Canudo le otorgó la connotación artística dotándolo con el nombre de *el séptimo arte*, ya que sin ser cineasta más sí un artista (porque era poeta), ya intuía en el cine los elementos que hacen posible la constitución de un arte; pero no habló propiamente de sus posibilidades estéticas, aunque sí logró convencer a otros artistas de renombre de la época de este carácter artístico del cine. Ya después como lo vimos en la cita, Louis Delluc ya se plantea la necesidad de dotarlo de una estética propia, ya que había logrado advertir en algunas películas, en especial las de Chaplin, formas de expresión altamente estéticas y artísticas:

Louis Delluc fue el único en tener conciencia hacia 1918, de la necesidad de una estética. Sin ser un teórico en el sentido exacto del término, fue el primero en descifrar y subrayar los medios esenciales de la expresión cinematográfica descubiertos acá y allá en las obras reveladoras de Charles Chaplin, entre otros.²³

Es por eso que un artista es el más indicado para imaginarse algo así, quien marco esa categoría respecto al cine en un tiempo en que nadie lo había considerado, fue un artista, pues tenía una concepción mucho más que sustancial

²⁰ Es entendible decir que dicho calificativo fuera puesto por un artista ya que: “En cuanto a la reflexión filosófica sobre el arte, toda estética implica una necesaria concepción del arte en general. Se trata pues, ante todo, de otorgarle una definición posible.” Ídem.

²¹ Morin, Edgar. **El cine y el hombre imaginario**. Ed. Paidós, Barcelona-Argentina-México, 2001, p. 15.

²² Ídem.

²³ Ibíd. P. 16.

e intuitiva del arte. Además, al observar filmes de Charles Chaplin se dio cuenta de que se trataba de una película poco común para sus tiempos, ya que apenas el cine llevaba unas cuantas décadas de existencia. Algunas de estas películas aunque pertenecieron al cine mudo son unas verdaderas obras de arte, incluso pueden resultar entendibles para casi cualquier tipo de persona que las vea pues *“Chaplin es una meta, es un verdadero artista, porque su obra llena de ingenio y audacia conmovió tanto al analfabeto como al más culto, al proletario como al campesino.”*²⁴ Por el hecho de pertenecer al cine mudo, las películas de Chaplin tenían la posibilidad de ser entendidas por personas que no podían leer, ya que con sólo verlas se podía captar muy bien lo que estaba ocurriendo. Gracias a él, además de considerar al cine como un arte, se pensó en la posibilidad de concebir al cine como un idioma universal, como se verá en el tercer capítulo.

Si se ha estado hablando y hasta defendiendo la idea de que el cine es un arte, además de ser industria, sería conveniente que también se entendiera qué es el arte, pues, este concepto que posteriormente se traslada al cine como *séptimo arte*, sólo puede ser entendido si se tiene cierto conocimiento sobre tal significación, por eso es necesario dilucidar algunas nociones sobre lo que es el arte. He revisado diversas concepciones sobre el arte y no todas éstas son iguales, en algunas existen similitudes e incluso variadas diferencias, pero no existe una definición acabada sobre el arte y lo mismo ocurre con el cine e incluso con la pedagogía. Sin embargo, es esa diversidad de concepciones las que enriquecen las ideas que se tienen sobre el arte, por ejemplo, Jean Mitry cuando habla sobre el cine y el origen del arte nos dice:

Como la ciencia y la filosofía, el arte tiene sus orígenes en la religión, más exactamente, en el “sentimiento religioso” nacido de la angustia del hombre ante el misterio del mundo y las cosas; de la necesidad de comprender, de explicar lo inexplicable, de captar lo inaprensible. El arte es la expresión del sentimiento de absoluto que el hombre lleva en sí, y que busca en los datos del mundo sensible, más allá de esos datos mismos. Como no puede accionar sobre ellos, el hombre les opone un sustituto simbólico que los nombra o los significa. Dominado por la naturaleza sin cesar, no se libera de su angustia sino dominando, a su vez, a la naturaleza, gracias a las representaciones caprichosas que de ella hace.²⁵

Por su parte, Herbert Marcuse menciona que: *“La oeuvre en sí es esa represión y la que la lleva a cabo, y en cuanto represión estética es satisfactoria, deleitable. incluso se torna sublime y el dolor hermoso.”*²⁶ En estas dos concepciones existe la presencia de angustia y desesperación por el misterio del mundo y la indomabilidad de la naturaleza, entonces es porque tal vez se tiene la necesidad de plasmar lo que al artista le causa angustia, para así poder sentirse más seguro debido a que domina su obra y una vez que se ha plasmado ese sentimiento, por algún medio, el artista se libera de esa represión y dicha obra adquiere una

²⁴ **Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano**, SEP-UAM. México, 1988, p. 37.

²⁵ Mitry. Op. cit., p. 8.

²⁶ Marcuse, Herbert et al. **Sobre el futuro del arte**, Ed. Extemporáneos, México, 1972, p. 134.

connotación particular, casi ontológica, es decir, la obra de arte adquiere vida y connotaciones propias, aunque el mismo artista no lo quiera.

Cuando se menciona la similitud del arte con la religión y al decir también que el arte es la sensación de sentimiento de absoluto, entonces, tal vez el hombre al crear algo particular e independiente de las demás cosas existentes, puede entonces sentirse por un momento cercano a una divinidad, por ese sentimiento de absoluto de la actividad creadora del arte. Sólo entonces cuando se piensa como creador, no se siente inferior a los dioses, ya que crea caprichosamente algún objeto. Sin embargo, si se habla del arte como una necesidad, también la necesidad puede ser de otra naturaleza, por ejemplo, la necesidad de expresar lo que no se puede expresar por limitaciones corporales:

¿Porqué la sonrisa no puede ser más ancha que la boca normal, si con ello se acentúa su significado? Los sentimientos de los hombres son siempre mayores de lo que podría expresar mediante movimientos su pobre y limitado cuerpo. El impulso de nuestro brazo ira siempre detrás del impulso interior que lo causa. Nuestros gestos naturales de expresión son siempre ejemplos de incapacidad, ya que nuestros ilimitados sentimientos son prisioneros de nuestra corporalidad.²⁷

En efecto, nuestro cuerpo será siempre incapaz de manifestar todo lo que tenemos en el interior, tal vez por eso existe el arte y tal vez también por eso existan los filmes, de la necesidad de tratar de mostrar y explicar algo que con las simples palabras no se pueden mostrar, por eso se recurre a las imágenes. De cierta forma el director de cine esta proyectando su subjetividad a través de una ventana en la pared (a la que llamamos pantalla) con la pretensión de que todos puedan mirarla. Entonces, se encuentra aquí otra necesidad que tiene un artista o un director de cine, la necesidad de poder explicar algo que siente y piensa a otras personas, es decir, lo que expresa no se queda de forma aislada porque la sensación que tiene el creador con el objeto que crea, constituye algo que no sólo se queda en una admiración personal, también tiene la necesidad de mostrarlo a sus semejantes. Esa necesidad de expresar algo a los demás pero, de manera diferente, habla de una relación entre el artista, su obra y los demás, es decir a la colectividad y tal vez, es un vínculo que remite a un sentimiento que es ancestral, Mitry al respecto menciona:

El objeto puede huir, puede desaparecer; está representado, y, por tanto, apresado. Se puede entonces invocar este objeto, esta cosa, evocándolo. Esto conduce a las operaciones mágicas, al ritual encantatorio de las religiones primitivas. Al brujo, al mago, al gran sacerdote, les conviene hacer de modo que a través de la imagen del objeto del animal o de un ser cualquiera, la colectividad, vale decir el clan o la tribu, no sólo reconozca al ser figurado sino que halle detrás de la idea de ese ser o esa cosa el conjunto de las emociones que ella cristaliza, todo cuanto fue experimentado gracias a una experiencia vivida. Por tanto en este fenómeno de participación colectiva suscita el éxtasis, deviene el éxtasis.²⁸

²⁷ Balazs Béla. *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, Colección Comunicación visual, 1995, pp. 79-80.

²⁸ *Ibíd.*, p. 8.

En esta cita se encuentra una similitud del cine con las prácticas religiosas primitivas, y en ese sentido un cineasta es parecido a un chaman o un brujo en el hecho de que puede apresar algo que es fugaz, se trata de apresar al tiempo mismo, a la esencia del hombre y del director al mismo tiempo, que se presenta ante nuestros ojos. Esta similitud también se puede encontrar cuando un director proyecta su película ante una multitud de personas, como cuando el brujo ante su tribu mostraba las representaciones de animales y objetos de la naturaleza, pero representados con una nueva imagen, es decir, simbólicamente. Y así en conjunto, como el chaman con su tribu y el director de cine con su público, llegan a un momento de éxtasis al estar compenetrados en una experiencia que va más allá de la realidad aunque sea sólo por un momento y en esa experiencia mágica como dice Mitry: *“El individuo experimenta de nuevo; re-conoce. Y con un conocimiento nuevo, más perfecto que el conocimiento inmediato, ya que constituye una síntesis, es una forma de conciencia más total, más pura.”*²⁹

El arte que expresa el cine muestra a las cosas de una manera diferente, las tiñe con un nuevo brillo, el cual hace posible una mejor comprensión de la realidad, sin que la realidad haya pasado por los ojos del que la mira, pues, el cine no deja de ser ficción. En este sentido existen películas que pretenden mostrar la realidad de un lugar específico y gracias al cine se pueden conocer muchos lugares sin siquiera haberlos visitado. Umberto Bárbaro, también menciona:

Si decimos que un cuadro, una sinfonía, una estatua, una poesía, un palacio son obras de arte, evidentemente reconocemos en ellas, además de cada una de sus diferencias exteriores, como una naturaleza común: algo íntimo y esencial que hace de cosas tan diferentes una misma cosa: arte.³⁰

Una película, si es concebida como una obra de arte, es porque se ha reconocido en ella algo de su esencia que la distingue de las demás obras cinematográficas, las cuales, no son todas obras de arte. Esta idea de Bárbaro también muestra que el arte puede ser reconocido por personas que no necesariamente tienen conocimientos artísticos, por lo que el arte al ser una invención humana sólo puede ser reconocida por otros seres humanos, aunque no sean artistas. Pero, ¿una película podrá seguir siendo considerada obra de arte aunque existan miles de copias idénticas?, ¿puede una película conservar su esencia artística pese a la comercialización y reproductibilidad casi ilimitada de la misma? Para responder a estas preguntas hay que tomar en cuenta también que:

Es cierto, desde luego, que la comercialización del arte no es nueva y ni de fecha reciente. Es tan vieja como la sociedad burguesa. El proceso de esa comercialización se acrecienta con la casi ilimitada reproductibilidad de la obra de arte, en virtud de la cual el original es susceptible de imitación y repetición, incluso en sus logros más sutiles y sublimes.³¹

²⁹ Ibíd., p. 9.

³⁰ Barbaro, Umberto. *El cine y el desquite marxista del arte I*, Ed. Gustavo Gili, España, 1977, p. 67.

³¹ Marcuse, Op. cit., p. 179.

La reproductibilidad del cine y la producción en serie de las películas podría hacer pensar que cuando se ve una película (en la escuela o en la casa por ejemplo) sólo se está frente a una simple y banal reproducción y que quizás sólo guarda relación con la obra auténtica porque comparten el mismo título. Cabe destacar que pese a dicha reproductibilidad y a la venta masiva tanto de títulos “originales” como “piratas”, las películas como obras de arte que son (exceptuando tantas otras), no pierden su esencia con tal reproductibilidad, y más aún si su fin no era sólo el de conseguir jugosas ganancias, sino el de despertar conciencias a través de las significaciones que el cine alberga.

Walter Benjamín ha señalado que hay una cosa que milita contra toda reproducción; a saber, el <<aura>> de la *oeuvre* (obra), la situación histórica única en que se crea la obra de arte, en que habla y define su función y significado. Tan pronto como la *oeuvre* deja su propio momento histórico, que es irrepetible e irredimible, queda falseada su verdad <<original>> o (para hablar más cautamente) modificada: adquiere un significado diferente, que responde también (sea afirmativa o negativamente) a la diferente situación histórica.³²

Si la mayoría de las personas tuviera acceso a películas que fomentaran su formación individual y colectiva, que les generaran una reflexión crítica sobre sí mismos y su realidad, que aporten elementos para volverse más cultos y más conscientes de su entorno, poco importaría que sean directamente comercializadas por las casas productoras (propietarias legales de las películas) o por el comercio informal (“piratería”), lo artístico es la obra en sí. Mientras la idea original y el significado conserven la intención, la película como obra de arte se preserva pues: *“La misión del arte no es simplemente reproducir el objeto, sino hacer de él un portador de significado”*.³³

Sería como cuando se tienen varias copias de un mismo libro, algunas pueden ser de edición especial con una pasta de materiales finos y costosos e incluso con prólogos de autores de renombre; y los otros libros son de una versión sencilla y austera. Mientras el texto se mantenga íntegro y sin alteraciones su esencia y significado prevalecen, esto es, la idea del autor, sus intenciones y el contexto en el que se escribió. El aura de las películas sería entonces el significado que adquiere el libro tanto por el autor y las condiciones de la situación histórica en la que fue creado. Cuando las películas ya han sobrepasado su contexto original puede adquirir los matices propios de los contextos subsecuentes que le otorgan distintos significados, pero la obra original allí está, a la luz de otros tantos ojos que ya no la miran igual. No sólo algunas películas se mantienen al margen de la reproductibilidad, también es posible que una vez realizadas permanezcan al margen del tiempo en el que fueron realizadas y a los cambios culturales y de pensamiento, debido a la *forma*³⁴ de la obra porque:

³² *Ibid.*, p. 130.

³³ *Ibid.*, p. 21.

³⁴ La forma es una realidad histórica, una secuencia irreversible de estilos, temas, técnicas, reglas, etc., cada una relacionada inseparablemente con su sociedad y que solamente puede repetirse como réplica. *Ibid.*, p. 131.

A pesar de todas esas mutaciones, sin embargo, algo continúa idéntico: la *oeuvre* misma a la que le sobrevienen todas estas modificaciones. No es el <<argumento>>, no es el “tema”, no es el material o la materia prima con la que se ha hecho la obra de arte. Lo que constituye la entidad única y perdurable de una *oeuvre*, lo que hace que una *obra* sea una obra de *arte*, es la Forma. En virtud de la Forma, y solamente de ella, el tema logra poseer la unicidad que lo convierte en tema de una obra determinada de arte y no de otra. La Forma aparta, disocia, aliena la *oeuvre* de la realidad dada y la sitúa en su propia realidad.³⁵

Para bien de los cinéfilos y de los análisis pedagógicos existen películas que sin importar la época en que fueron realizadas logran una independencia que las separa del resto y en cada época que son vistas renuevan su vigencia, cosa que las convierte en verdaderos clásicos y que incluso directores de cine subsecuentes tratan de imitar sin éxito. Actualmente se tiene acceso a muchas películas de antaño debido a que se tienen réplicas de ellas y los filmes que han tratado de imitarlas no pueden compararse con las obras auténticas, aunque repitan los mismos esquemas o traten de copiar su estilo. La manera particular e irrepetible que el artista utiliza para plasmar su obra de arte, es lo que dota a algunas películas de peculiaridad, porque escapan a la reproductibilidad ya sea por su *aura* o por su *forma*, sobra decir que una cosa es la imitación y otra cosa es la réplica.

Tal reproductibilidad se hace presente gracias a la venta de películas tanto “piratas” como “originales”, a la existencia de videoclubs desde algunas décadas y a las películas que se transmiten en la televisión pública o de paga, por internet, etcétera, es posible que gracias a la fácil comercialización se puedan ver filmes de todo tipo en casi cualquier parte. Se podría pensar que nos encontramos en el paraíso del cine gracias a su reproductibilidad, pues tal parece que las empresas que producen o comercializan las películas sólo tienen el noble propósito de que el cine sea accesible para todas las clases sociales y que llegue casi a todas partes.

Pero, no hay que olvidar que el cine ya sea arte o industria es un arma de doble filo. Se debe tener en cuenta que Hollywood en gran medida ha contribuido a que no sólo la forma de vestir, de comer y de comportarse a la usanza estadounidense hayan llegado a nuestro país, sin ignorar ni quitar responsabilidad por supuesto a los demás medios masivos que desde que entró en vigor el TLC promueven las modas y productos de Estados Unidos. Incluso la forma de concebir al mundo está en peligro de convertirse en una copia de dicho país, se podría decir que prácticamente Estados Unidos ha colonializado parte de la cultura mexicana a través de Hollywood y su televisión, sin olvidar tampoco a otras tantas empresas transnacionales.

Con todo lo anterior se pone en duda que el cine sea un arte inofensivo, por todas las repercusiones que acarrea y sus efectos a gran escala. Si el cine como arte se presta para tan grandes efectos, surgen dos cuestiones muy importantes de resolver para este ejercicio pedagógico, pues si se tiene por cierto que el cine

³⁵ *Ibíd.*, p. 130.

además de ser industria es arte, entonces ¿qué tipo de arte es?, ¿acaso únicamente existe el arte como sustantivo, es decir, una sola concepción del arte y, por lo tanto, un solo tipo de arte? Marcuse puede ayudar a responder estas preguntas:

Como es parte de la cultura establecida, el Arte es afirmador y apoya a esa cultura; como alienación que es de la realidad también establecida, el Arte es una fuerza negadora. La historia del arte puede entenderse como la armonización de este antagonismo.³⁶

Es aquí donde aparece el doble filo del arte, ya que el cine como un *arte afirmador* tiene como papel principal preservar la cultura e ideología del poder establecido y muchos filmes han sido realizados en ese sentido. Es preciso recalcar que el cine operando como industria y sin necesidad de concebirlo como arte, también juega el papel de preservador de la cultura dominante, porque a la par de actuar como afirmador cultural, al mismo tiempo de convenir económicamente a unos cuantos, beneficia políticamente a otros más.

A pesar de esto, sigue siendo importante para la pedagogía saber si el cine opera como arte o como industria, ya que éste continúa presentando ambas posibilidades. Si se mira al cine como arte su comprensión se torna más compleja y se presta para análisis pedagógicos y multidisciplinarios muy interesantes. Cuando el cine funciona como un arte afirmador o como industria, por lo general obedece a los fines mencionados y resulta innecesaria su adjetivación.

Llegado este punto es preciso ser claro en un aspecto, si no precisamente todas las películas fueron hechas exclusivamente para engañar, confundir o manipular a la sociedad, los censores los cuales son los encargados de seleccionar, aprobar y desaprobar ciertos filmes, eligen películas que no representen ningún peligro para el gobierno establecido y prohíben o dificultan la exhibición de otros filmes que sí lo hacen, por tal motivo muchos directores eligen realizar películas con temáticas inofensivas que no pongan en riesgo la exhibición de sus obras

No obstante, en algunas ocasiones sí se llega a proyectar alguna que otra película que se manifiesta contra el gobierno vigente, el cual, aunque parezca extraño, permite su exhibición de manera deliberada. Goran Therborn al hablar sobre el fenómeno de la adaptación en las sociedades capitalistas contemporáneas explica dicho fenómeno:

La *adaptación* se refiere a una especie de conformidad que permite que los dominadores sean obedecidos. La adaptación incluye también la posibilidad de una oposición adaptada, ya que puede haber ciertos aspectos del régimen existente que la gente esté dispuesta a acoger con oposición y desobediencia, pero no a combatir de una forma sistemática en la medida en que sus demandas importantes se encuentren satisfechas.³⁷

³⁶ *Ibíd.*, p. 132.

³⁷ Therborn, Goran. *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Siglo XXI editores, México, 1998, p. 76.

Es importante señalar que la mayoría de las películas que han acusado las incongruencias del sistema, pese a muchas dificultades, se les ha permitido su exhibición, esto es porque aunque se manifestaron contra el gobierno no representaron un peligro real contra éste. Dichos filmes son un vivo ejemplo de oposición adaptada, pues el sistema nunca estuvo en peligro inminente de desaparecer o de perder hegemonía, debido a que la gente inconforme no combatió de manera importante y estructural para cambiar el orden establecido, mientras sus necesidades primordiales que piensan son importantes para su calidad de vida no estén en peligro, nunca se manifestaran de forma sistemática contra el Gobierno.

En este sentido, algunas películas contraculturales sólo se quedan como buenas intenciones de cambio y su exhibición es permitida debido a su endeble peligrosidad. Por esto mismo, en las salas cinematográficas pululan películas que muestran un mundo de color de rosa y presentan un contenido que no trasgrede el "orden" vigente. En este punto hay que señalar que las películas siguen siendo arte, pero un arte de tipo insensible y sin interés alguno de manifestar inconformidad o de hacer acusación directa de la realidad. Este tipo de arte se puede comprender mejor si se toma en cuenta que:

El Arte, inseparable de su historia como parte de la cultura afirmadora, ha encontrado quizás su formulación más notable en el concepto kantiano de *interesseloses Wohlgefallen* (complacencia desinteresada): deleite, placer, divorciados de todo interés, deseo e inclinación. El objeto estético queda, por así decir, libre de tema particular, o si se quiere, sin relación alguna con un tema, excepto de la pura contemplación: pura vista, puro oído, pura mente.³⁸

Por lo tanto, existen muchas películas que son verdaderas obras de arte sin siquiera haber denunciado ninguna inconformidad por el orden vigente, se quedan a un nivel artístico que solamente propicia un placer estético-contemplativo libre de preocupaciones históricas, políticas, económicas, sociales, etc. Su finalidad desde el principio fue únicamente satisfacer los sentidos y no el de realizar reflexiones críticas.

Este tipo de arte desinteresado, y que en cierta medida puede denominarse neutral, es el que conviene por lo general al poder hegemónico, pues nunca pone en entredicho su forma de gobierno y tampoco se manifiesta contra él, por lo tanto, es inofensivo y es al que más se le permite su exhibición.

Los medios masivos que son controlados por el Estado y el cine desinteresado por los problemas que siguen predominando en la sociedad, propician que los miembros de la misma creen en una realidad ficticia, en la que se presenta un mundo sin problemas trascendentales, donde todo puede ser resuelto fácilmente por soluciones simples, por un Estado benefactor o el esfuerzo individual aislado.

³⁸ Marcuse, Op. cit., 134.

Muchas películas tanto nacionales como extranjeras comparten la misma visión y han tratado hacer creer que todo lo anterior es posible, es una forma de mantener el orden actual. Goran Therborn al hablar sobre el sentido de inevitabilidad, menciona que: “*El sentido de inevitabilidad se refiere, por supuesto, a la obediencia por ignorancia de cualquier tipo de alternativa y se obedece a los dominadores porque se considera que dominan a favor de los dominados, y porque se considera que esta situación es buena.*”³⁹

Es por eso que el cine en buena medida ha contribuido a mantener este sentido de inevitabilidad, pues el cine funcionando como afirmador de la cultura dominante, no pone en riesgo el orden vigente, al contrario, embellece con matices la realidad actual. Pero, el arte no solamente puede hacer ver lo bello que es el mundo actual, sino que también tiene la posibilidad de propiciar la construcción de otro mucho mejor y todo esto se puede lograr sin dejar de lado la visión estética. No tiene que ser un producto más a la venta que beneficie a las empresas que ayudan al poder hegemónico a preservar su vigencia, si esto fuera así, todas las películas serían parte de los mecanismos de control que propician el estatismo del sistema político en el que estamos insertos. Como propone Marcuse:

El Arte como una *Forma de la realidad* no significa el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad totalmente diferente y opuesta. La visión estética es parte de la revolución, para que todo sea liberado de los horrores de la explotación comercial y del embellecimiento, de modo que el Arte ya no sirviera como estímulo de comercio.⁴⁰

En algunas de las películas que tienen como único fin producir para el consumo y enriquecer a sus realizadores, a veces es tan real la ficción que se presenta en ellas, que incluso muchos espectadores fácilmente impresionables pueden creerse la realidad de la ficción.

En dichas películas se presenta un mundo kitsch⁴¹, una imitación barata en donde se aparenta una realidad en la que todo es belleza y alegría, donde cualquier cosa se puede lograr únicamente deseándolo con todo el corazón y demás pensamientos románticos e idealistas por el estilo, tienen como intención principal quitar responsabilidades al Estado y a su sistema económico-político, esto es lógico y fácil de ver si se tiene en cuenta que este tipo de cine:

Al haber sido producido en y para la realidad establecida, al brindarle lo hermoso y lo sublime, el arte también se disocia de la realidad y presenta cosas que no se consiguen

³⁹ Göran, Op. cit., p. 76.

⁴⁰ Marcuse, Op. cit., p. 140.

⁴¹ El fenómeno Kitsch se basa en una cultura consumidora que produce para consumir y crea para producir, en un ciclo cultural cuya idea fundamental es la aceleración de producción. El Kitsch es el arte de la felicidad, y toda extorsión a la felicidad de la cultura será, al mismo tiempo, una extorsión al Kitsch. pp. Moles, Abraham A. *El Kitsch. El arte de la felicidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1973, pp. 32-33.

en la sociedad real. Incluso la *oeuvre* más realista construye su propia realidad: sus hombres y mujeres, sus objetos, su paisaje y su música revelan lo que queda sin decir, sin ver y sin oírse en la vida de cada día.⁴²

En estas películas se presenta un mundo color de rosa, muy lejano al que existe en realidad y muchos de estos filmes no tienen la pretensión de pugnar por un mundo mejor, sino más bien aparentar que el mundo en realidad es así de “bello” pues todo es felicidad y amor, y por lo tanto que no tiene razón tratar de cambiarlo o de manifestarse contra el gobierno o la sociedad que se tiene, por muy injusta que pueda ser. Prácticamente se está cayendo en el mismo sentido que se menciona en el Mito de la caverna de Platón, en donde las sombras que se proyectan son tomadas como la única realidad. En contraparte, las películas que llegan a denunciar la realidad son muy escasas y duran hasta menos de una semana en las carteleras de las salas de los cines comerciales, o peor aún, nunca ven la luz en dichas salas. En este sentido:

El Arte se adhiere a la lucha contra los poderes mentales o físicos, contra el dominio y la represión; en otras palabras, el Arte, en virtud de su propia fuerza dinámica, lleva camino de convertirse en *fuerza política*. Se niega a ser para el museo o el mausoleo o para las colecciones de una aristocracia que ya no existe. Se enrola en las filas de la rebelión que da voz, imagen y sonido a lo innominable, a la mentira y a su desfachatez.⁴³

Películas como:



Los olvidados. Luis Buñuel,
México, 1950.



La sombra del caudillo. Julio Bracho,
México, 1960.

⁴² Marcuse., Op. cit., p. 132.

⁴³ Ibíd., p. 136.



Cascabel. Raúl Araiza, México, 1976.



Rojo amanecer. Jorge Fons, México, 1989.



La ley de Herodes. Luis Estrada, México, 1999.



El violín. Francisco Vargas Quevedo, México 2006.

por citar algunas mexicanas entre otras tantas, en su momento fueron objeto de censura, y a causa de intereses políticos o religiosos se exhibieron incluso años después de su realización, y algunas de ellas en contadas salas sin tener presencia a nivel nacional. Se pensaría que una película al mostrar las atrocidades de los gobiernos, las inequidades del sistema capitalista, el sufrimiento de la gente y las injusticias que se cometen a diario, por muy loable que sea la intención no puede ser considerada como arte, debido los horrores que muestra. Pero, el arte como medio de expresión que es, también puede estar presente denunciando la crueldad de la vida y no sólo alabando sus bonanzas. Como dice Marcuse:

El resultado es del todo evidente en aquellas obras que son, sin cortapisas, directa <<acusación>> de la realidad. El artista acusa, pero la misma acusación convierte al

terror en algo estético. Así, la brutalidad, la torpeza y el horror vomitando furia y clamando, deja paso a la experiencia estética. La Forma contradice al contenido pero triunfa sobre él, al precio de volverlo estético.⁴⁴

El director de cine como artista que es, con su filme puede acusar los horrores de la guerra y las injusticias de la sociedad de modo tal que consigue estremecernos y hacernos sentir la miseria y el dolor, pero, al mismo tiempo lo realiza de una manera tal que puede volverse magistral y tomar tonos estéticos, que sin duda, logran trascender la obra cinematográfica, como la cinta *El acorazado Potemkin*:

Esta película de Sergéi Eisenstein es un vivo ejemplo de cómo el arte puede ayudar a forjar una conciencia crítica en sus espectadores y a hacer un llamado colectivo de sublevación contra la opresión. Este arte de denuncia puede producir la chispa de conciencia en el público que puede motivar a la acción de mejorar a su entorno, su sociedad, a ellos mismos o de frenar los actos que propician que la realidad con la que están inconformes siga en curso.



Diversos ángulos en misma secuencia de la dramática y memorable escena *La escalera de Odessa* del filme *El acorazado Potemkin* en donde se representa la matanza ocurrida en el puerto de Odessa en Ucrania en 1905.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 133-134.

Incluso el cine puede ser un catalizador para un acto revolucionario en diversos sentidos y no sólo en el sentido de una revolución violenta con pérdidas humanas, tal es el propósito de la iconopedagogía cinematográfica, propiciar una emancipación y una ruptura del pensamiento hacia otro mucho más crítico y mas consciente mediante el análisis fílmico.

En este punto de la investigación ya se podría estar hablando de la existencia de dos tipos de artes: arte hegemónico o dominante y arte de izquierda o antiarte. En la segunda concepción existe una visión del arte hegemónico como un perpetuador o limitador del cambio que podría mejorar la realidad de la sociedad y sus formas y estructuras de pensamiento:

El *antiarte*, es la marcha hacia la liberación del fondo, disponiendo las cosas para un nuevo mundo-objeto, en vez de aceptar, sublimar y embellecer el ya existente, y liberar mente y cuerpo para una sensibilidad y sensibilidad nuevas que no pueden tolerar más la experiencia y sensibilidad mutiladas.⁴⁵

Esta manifestación artística critica al arte hegemónico, pues, éste únicamente trata de maquillar la realidad existente para hacerla parecer más hermosa y menos terrible, además al convenir generalmente a intereses opresores, capitalistas y neoliberales, convierte al mismo arte en una mercancía, un producto. En este caso el arte es una negación de la realidad o tiene por deber hacer ver como debiera mejorar o ser la realidad. Sin embargo, el cine como un arte de izquierda no funciona como preservador de la cultura sino como una fuerza negadora de la hegemonía, en esta acepción el cine funciona como un arte de protesta, porque:

Desde la posición rebelde y de rechazo, el propio Arte aparece como parte y fuerza de la tradición que perpetúa lo que es e inhibe la realización de lo que podría o debería ser. Frena lo que está en movimiento, lo limita, lo encuadra y ubica en el universo de las experiencias y anhelos de lo establecido, le otorga un valor en ese universo y lo convierte en un objeto más del mismo. Y esto significa que en ese universo, la obra de arte se convierte en valor de cambio, en mercancía.⁴⁶

El cine que pertenece al arte “oficial” (en contraparte del antiarte) por estar al servicio del poder hegemónico se sitúa a sí mismo en el aparador de las mercancías que son vendidas a diferentes precios, el arte en consecuencia deja de ser una obra, para convertirse en un producto, y como producto mercantil deja de tener preocupación por las cosas trascendentales de la vida y desvía su interés a cuestiones meramente monetarias.

En palabras más rudas: el Arte no es (o no se presume que sea) un valor-usual que se puede consumir durante la jornada diaria; su utilidad es de un género trascendente, es utilidad para el alma y la mente y no participa en el proceder ordinario de la gente ni lo cambia, excepto en los momentos cortos de elevación y de esparcimiento cultural en la

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 136.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 129.

iglesia, en el museo, en el concierto, en el teatro o frente a monumentos y ruinas de un pasado glorioso. Luego del asueto, continúa la vida real, los negocios de siempre.⁴⁷

El rol del director en la filmación de una cinta, no se limita a ser un simple orquestador de un grande o pequeño grupo de personas, para con ello poder lograr un entramado de imágenes secuenciales. Por muy artística que pueda ser su obra, el director siempre tiene la posibilidad de elegir si se arriesga a hacer un filme que corra el peligro de ser afirmador del orden hegemónico vigente (con su respectiva recompensa económica) o si realiza una película que intente denunciar o romper con la realidad dada, aunque ésta haya sido impuesta por una corriente izquierdista.

Como se ha visto, los principales rostros del cine (arte e industria) y su dialéctica generan diversas morfologías, que finalmente, de una u otra forma se han sabido explotar casi desde su creación. También es sabido que desde hace mucho tiempo, el cine, además de ser utilizado como producto de consumo, ya era utilizado como medio de propaganda ideológico-política. Por ejemplo (como se verá en el siguiente capítulo), Hitler y su propaganda nazi mediante el uso del cinematógrafo a través de los documentales de Leni Riefenstahl; pero, igualmente ha sido medio de expresión y de denuncia.

Se podría decir que el cine es mediador entre estas dos posibilidades de arte y de industria, así como Marcuse se refiere al arte como preservador de la cultura dominante y al mismo tiempo como una fuerza negadora y alienante de la realidad existente, lo que ha desviado al mismo de su misión. Sin embargo, a final de cuentas, el arte no puede ser encerrado en una o dos concepciones, pues es mucho más complejo de lo que se conoce, lo que si es innegable es que tanto el cine como el arte, no pueden dejar de ser políticos o ser utilizados por un amplio número de corrientes de izquierda o de derecha.

La función del Arte en la sociedad es: procurar el <<asueto>>, la elevación, el recreo en la terrible rutina de la vida; presentar algo más alto, más profundo, quizás más verdadero y mejor, que llenara necesidades que quedaban sin satisfacer durante la labor diaria o en la diversión, y, procurar por tanto, algo agradable. La función inherentemente radical y política del Arte consiste en nombrar lo innominable, confrontar al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida.

Herbert Marcuse.

⁴⁷ Ibíd., p 131.



ICONOPEDAGOGÍA CINEMATográfica. ELEMENTO PRIMORDIAL PARA LA COMPRENSIÓN CRÍTICO-PEDAGÓGICA DEL CINE

2.1 ¿Qué se entiende por iconopedagogía cinematográfica?

El ignorante casi no es un hombre, se deja llevar como un caballo a tirones de riendas y a golpes de espuela.

La única preocupación de su amo es amaestrarlo para que trabaje y obedezca. La libertad está en la instrucción; la igualdad está en la instrucción; la fraternidad está en la instrucción.

Auguste Branqui.

¿Qué cosa es *iconopedagogía cinematográfica*? Pregunta obligada y esencial para entender este capítulo y toda la tesis. Asumo que es la categoría central de este trabajo, pero dicho término no es de mi propiedad. Es una categoría que llegó a acuñar (si no es que crear)¹ el conocido pedagogo César Carrizales en su libro *Iconopedagogía cinematográfica*, y que en su sentido amplio significa que la formación puede llegar a ser conformada, motivada, prefigurada y configurada a través de las imágenes de la cinematografía; es decir, el cine o más bien dicho, el contenido y el análisis de las imágenes dentro del cine, pueden contribuir a la formación de los espectadores. El mismo Carrizales dice: “*Los signos iconopedagogía cinematográfica se refieren a las implicaciones, pertinencias, mediaciones y posibilidades formativas de la imagen cinematográfica*”²

¹ Hago esta acotación pues en la bibliografía que llevo revisada, el término *iconopedagogía cinematográfica* no ha sido utilizado por ningún autor fuera del campus de la FES Aragón y sólo en trabajos destacados como el libro *Iconopedagogía de la otredad juvenil* del maestro Agustín Homero Martínez y en el libro *Más amor pedagógico* del doctor Gerardo Meneses, en ambas publicaciones el crédito de la palabra *iconopedagogía* se la dan a Carrizales. Es por eso que puedo asegurar que dicha categoría pertenece a dicho autor.

² Carrizales Retamoza, César. *Iconopedagogía cinematográfica*, Lucerna Diogenis, 2004, México. p. 17.

Si desglosamos el término iconopedagogía para comprender su significado encontramos que se compone de “*icono*” del griego εἰκών, que significa *imagen* y al añadirse la palabra *pedagogía* que funciona como sufijo significaría “*la pedagogía de la imagen*”, es lo que quiere decir si nos remitimos a esta etimología tan somera. Dicho en mejores términos la *iconopedagogía* sería la cualidad de poder entender a las imágenes como posibilitadoras de la formación: las fotos de los periódicos, libros y revistas, imágenes tanto publicitarias como televisivas, pinturas, dibujos, etcétera, todo tipo de imágenes son susceptibles tanto de crítica y análisis, como de aprovechamiento pedagógico. Si aumentamos después el calificativo *cinematográfica*, entendemos que las imágenes que contribuirán a la formación serán mediadas por el cine.

Es por eso que *iconopedagogía cinematográfica* será la categoría que indique que el cine, aunado a los muchos usos que ya tiene, también puede llegar a ser formativo y en última instancia *iconopedagogía cinematográfica* es el uso pedagógico que se le da al cine o el ejercicio pedagógico que se hace con él. El término formación es esencial en la pedagogía humanista y todo análisis pedagógico que emane de dicha pedagogía no puede prescindir de esta categoría, pero, ¿de donde viene dicho concepto? Si se echa un vistazo a la tradición alemana, Karl Wilhelm von Humboldt ya utilizaba dicho término y dándole especial importancia al lenguaje, menciona:

El hombre es un fragmento de la naturaleza que se caracteriza por ser un producto de la historia y de la cultura, pero en cuanto que producto, el lenguaje aparece como su fundamento. El lenguaje es más importante para la formación del hombre que los hechos históricos, que el arte, que las costumbres o la política. Porque el lenguaje es la forma y la fuerza del espíritu, es la aparición del espíritu en la naturaleza. La mente precisa del lenguaje, y ambas -mente y lenguaje- son indisolubles, ya que la función específica del lenguaje es la de constituir el pensamiento. En el lenguaje, pues, debe hallarse la solución del problema filosófico fundamental: el de la relación entre pensamiento y realidad.³

Para Humboldt la importancia del lenguaje es primordial en la formación del hombre y aunque la historia y la cultura son importantes debido a que el hombre es producto de ellas y viceversa, el lenguaje en particular tiene la cualidad de ser la forma y la fuerza del espíritu, y además, es quien media entre el pensamiento y la realidad del sujeto, por lo tanto, el sujeto puede tener incidencia en su realidad a través del lenguaje. Por estas razones Humboldt privilegia el lenguaje como factor principal de la formación humana. La importancia del lenguaje también es esencial para el análisis cinematográfico y para la hermenéutica en su relación con la iconopedagogía cinematográfica (esta relevancia se aborda con mayor profundidad en el tercer capítulo).

³ Cortés Morató, Jordi y Martínez Riu, Antoni. *Diccionario de filosofía*, Empresa Editorial Herder S.A., Barcelona, 1996, p. 176.

Por su parte, Gadamer quien es uno de los teóricos contemporáneos más importantes de la formación en lo que a la tradición alemana se refiere, otorga a la cultura un papel central, ya que al retomar a Kant y a Hegel para fundamentar su categoría de formación dice:

Entre Kant y Hegel se lleva a término esta acuñación herderiana de nuestro concepto. Kant no emplea todavía la palabra formación en este tipo de contexto. Habla de la “cultura” de la capacidad (o de la “disposición natural”), que como tal es un acto de la libertad del sujeto que actúa. Así, entre las obligaciones consigo mismo, menciona la de no dejar oxidar los propios talentos, y no emplea aquí la palabra formación.⁴

Por lo tanto, para Kant (siguiendo a Herder), la cultura es vista como una de las obligaciones del hombre para sí mismo, pero en la cual tiene que estar implícita la libertad del mismo. Este concepto de cultura es muy cercano a lo que Gadamer piensa sobre la formación humana, es por eso que lo retoma. Aunque el origen de la palabra formación aplicada al hombre aparece con Herder como nos lo menciona Gadamer, Hegel a diferencia de Kant, ya utilizaba dicho término, pero sin escapar de la idea de cultura de Kant, como menciona Gadamer: “Hegel en cambio habla ya de “formarse” y “formación”, precisamente cuando recoge la idea kantiana de las obligaciones para consigo mismo.”⁵

Con Hegel la idea sobre la formación aparece entendida como un acto voluntario y particular del sujeto, cosa de la que ya hablaba Kant, pero a la que no designaba como formación, sino más bien como un deber para sí. La palabra formación existe en distintas lenguas latinas y debido a que existen equivalentes para dicho término Gadamer puntualiza:

El equivalente latino para formación es *formatio*, a lo que en otras lenguas por ejemplo en inglés corresponden *form* y *formation*. También en alemán compiten con la palabra *bildung* las correspondientes derivaciones del concepto de la forma, por ejemplo *formierung* y *formatio*.⁶

Aunque existan distintas derivaciones y significados que se desprenden de la palabra formación y a la inversa, la idea de formación como *bildung*, es la que parece concordar más con la acepción gadameriana de formación, ya que al parecer el *bildung* alemán resulta más rico de significado que el *form* o *formatio* anglosajón y latino:

Realmente la victoria de la palabra *bildung* sobre la de *form* no es casual, pues en *bildung* está contenido “imagen” (*bild*). El concepto de “forma” retrocede frente a la misteriosa duplicidad con la que *bild* acoge simultáneamente “imagen imitada” y “modelo por imitar” (*Nachbild* y *Vorbild*).⁷

⁴Gadamer, Hans-Georg. **Verdad y método II**, Sígueme, Salamanca 1977, p. 47-48.

⁵ Ídem.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ Ídem.

Debido a esa duplicidad del término *bildung* que nos habla de una imagen que se imita y de un modelo que está por imitarse, Gadamer lo retoma para construir el concepto de formación desde la tradición alemana. Pero, el término *bildung* no sólo se refiere a una imagen imitada y a un modelo por imitar, sino que también:

El término alemán *bildung* que traducimos como “formación”, significa también la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. *Bildung* es pues tanto el proceso por el que se adquiere cultura, como esta cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto.⁸

Por ello mi noción de formación es retomada del postulado gadameriano de la misma, la cual tiene sus fundamentos en la tradición alemana de Herder, Kant y Hegel. Gadamer sería el último eslabón de esta cadena de tradición humanista que aboga por la formación del hombre, tomando en cuenta su devenir y porvenir, sus obligaciones y patrimonios para sí mismo como resultado de su cultura, en la cual obviamente están incluidos su lenguaje y su historia, y que, además, se encuentra siempre en construcción, por lo que es un proceso inacabado como Gadamer menciona: “... el resultado de la formación no se produce al modo de los objetivos técnicos, si no que surge del proceso de la formación y conformación y se encuentra por ello en un constante desarrollo y progresión.”⁹

Por su parte, Carrizales al explicar la tarea de la iconopedagogía cinematográfica habla también del acto formativo: “Precisamente lo que identifico como acto formativo es la creación de la interpretación que integra a la razón (intelectual, ética y estética) y a los sentimientos, valores, irradiado todo por las emociones.”¹⁰

Tomando en cuenta lo anterior, entonces se puede lograr un ejercicio formativo al momento de interpretar una película, porque en sí, con el solo acto de interpretar, el individuo puede reflexionar y pensarse tanto a sí mismo como a los otros y su entorno, esto propicia el desarrollo *intelectual* del sujeto debido a que pone en juego su propia razón y conocimientos previos confrontándolos con conocimientos nuevos.

También es un acto *ético* porque el sujeto además de lograr percibirse a sí mismo como a los otros, crea imaginarios de lo que ocurre en tal o cual filme y al relacionarlos con su realidad, puede prever los actos y consecuencias de las interacciones que puede tener con los otros, es decir, realiza una reflexión prospectiva de sus actos.

Por último, considero que se realiza también un ejercicio *estético* porque además de despertar una sensibilidad hacia lo que se observa en las películas, también se está llevando a cabo una vivencia artístico-intelectual al mirar algún filme, porque

⁸ *Ibíd.*, p. 48.

⁹ *Ídem.*

¹⁰ *Ibíd.*, p. 18.

parte de lo que sucede en la pantalla es un reflejo de la realidad y muchas veces lo que ocurre en ella posiblemente también le ha ocurrido al sujeto o le gustaría que ocurriera y esto genera diversas emociones en el espectador. La *estética* en buena medida contribuye a la creatividad tomando en cuenta que: *“La formación estética, que hoy día se considera como un elemento esencial de la educación, no sólo tiene por objeto la formación del gusto, sino también el desarrollo de nuestras facultades creadoras.”*¹¹

El espectador, sin importar la persona que sea, puede encontrar en el cine además de la *estética* creadora, la posibilidad de expandir sus horizontes hacia nuevas formas de entender y vivir el mundo, y como se verá en el en la propuesta del capítulo tres, también la *estética* ayudará al sujeto a formar una bipercepción con ayuda de la hermenéutica. Además, el cine como menciona Peters: *“Da acceso a un nuevo modo de existencia, donde cada uno puede moverse más libremente y salirse de sus propios límites, así como de los que le imponen las circunstancias de la vida y lograr así el pleno desarrollo de su personalidad.”*¹²

El cine tiene esa maravillosa posibilidad de transportarnos a otros países y a otros mundos, lo que le amplía al espectador los horizontes de la imaginación y la creatividad, pues, sin duda alguna, muchas personas no conocerían parte de la sociedad, cultura, costumbres y modos de vida de otros países ni de otras épocas, si no hubieran tenido un acercamiento al cine. El cine también logra en cierta medida que el sujeto no se sienta tan aislado en su propio mundo, en el cual muchas veces la cotidianidad no le permite salir. Tal vez se piense entonces que la *estética* del cine en este aspecto sólo sirve para ausentarse de la realidad, pero se estaría en un grave error porque:

La experiencia *estética* no es una evasión de la realidad cotidiana, sino una especie de victoria sobre ella. Puede compararse a un viaje por países extraños y remotos del que regresamos habiendo visto y aprendido mucho; por lo tanto, es indudable que cumple una función pedagógica.¹³

Precisamente esa función pedagógica es una de las finalidades de la iconopedagogía cinematográfica, y no tanto en el sentido didáctico de aprender mejor y más fácilmente un contenido académico, sino que lo pedagógico estaría en la reflexión del sujeto sobre su contexto, sobre los demás y sobre sí mismo, para que haya posibilidades de cambio y de mejora en diversos aspectos de la vida del propio sujeto y de su actuar en el mundo. Para que pueda ocurrir todo esto el individuo debe comenzar por pensarse a sí mismo, el cine puede ayudar en este aspecto porque:

¹¹ Peters, J. M. L. *La educación cinematográfica*, UNESCO, Francia, 1965, p. 50.

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

“El cine nos enfrenta con los otros y con nosotros mismos. Somos Nosferatu, Frankenstein, Pygmalion, El hombre lobo, Alicia, somos hombres sin atributos y atributos sin nombre, por todo ello, el cine es una ficción, la ficción de nosotros mismos.”¹⁴

El hecho de que el cine enfrenta al sujeto con los otros y con sí mismo, entonces no es otra cosa que mirarse en un espejo muchas veces hecho de celuloide, matizado en algunas ocasiones por varias escalas de grises y en otras tantas por varias tonalidades pixeleadas. Es un ejercicio de reflexión sobre la otredad en donde la ficción no dejará de ser en esencia un reflejo de lo humano que hay en nosotros, que va desde actos repugnantes y deplorables, hasta actos sublimes, bondadosos y bellos, como decía Heidegger:

La palabra “imagen” hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo. Esto quiere decir que la propia cosa se aparece ante nosotros precisamente tal como está ella respecto a nosotros. Hacerse con una imagen de algo significa situar al ente mismo ante sí para ver qué ocurre con él y mantenerlo siempre ante sí en esa posición.”¹⁵

Y al mantener al ente y en este caso al sujeto, como dice Heidegger para ver que ocurre con él, para interpretarlo, analizarlo, desmenuzarlo y hasta destruirlo y reconstruirlo, es una de las tareas de la iconopedagogía cinematográfica, pero a final de cuentas lo que se estará analizando, destruyendo y reconstruyendo será al sujeto mismo con toda su historia y su cultura por medio del cine y a través de la iconopedagogía cinematográfica.

2.2 La iconopedagogía cinematográfica VS el hombre-masa, la sociedad de consumo y la alienación

No pegues tu nariz a la pantalla, iluminada por luces y por sombras,
por sonidos y silencios, por visiones que no son tus visiones,
por sueños inventados por el “otro”, por esos “otros” de
figuras planas. Cuanto más pegues tu nariz a esa trampantalla, mayor
será la fuerza de la hipnosis que te llevará tal vez, a donde tú no quieres...
Toma tu distancia... Aunque “esta distancia no sea crítica (intelectual); es,
por así decirlo una distancia amorosa”. Necesitas esa
distancia para descubrir el sistema de valores –estéticos,
religiosos, morales, políticos, etc.– que pretenden transmitir
todos aquellos que trabajaron en la creación de este
mito-película: proyección de sus sueños,
reflejo ilusorio de tus sueños.

Guillermo Michel.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Heidegger. Op. cit., p. 7.

¿Qué tipo de cine es el que se puede analizar con la iconopedagogía cinematográfica? Si se analiza con detenimiento la mayoría de las películas que se ven actualmente en gran parte de las salas de cine más populares y más concurridas, se caerá en cuenta de que la libertad de ver películas de todo tipo de género y de cualquier país se ve reducida, dicha libertad se encuentra en crisis, si tomamos en cuenta que en el mundo la mayoría del cine que se ve es estadounidense, cosa que ocurre de manera acentuada en México.

Mediante las películas se están exportando tanto los valores como la ideología de Estados Unidos al mundo globalizado (incluso en filmes que no son realizados en dicho país), a naciones ricas y pobres por igual. El cine de Hollywood penetra en cantidades y maneras diferentes a varios países, dependiendo de la situación económica, política, cultural e incluso religiosa de cada uno, pero el hecho es que gran parte de los países del mundo consumen dicho cine.

Heidegger ya había hablado sobre la *americanización* del mundo cuando llegó a mencionar los efectos de “*lo gigantesco*”, que se extiende a todo el orbe y lo va cubriendo cada vez más, de manera casi imperceptible, al respecto de este término señala:

Una señal que evidencia este proceso es que en todas partes aparece lo gigantesco bajo las formas y disfraces más diversos.... Lo gigantesco se afirma bajo una forma que precisamente parece hacerlo desaparecer: en la aniquilación de las grandes distancias gracias al avión, en la representación en toda su cotidianeidad, producida a placer y sin ningún esfuerzo, de mundos extraños y lejanos... Tampoco se piensa con el suficiente alcance cuando se opina que lo gigantesco, bajo la forma de esas interminables cosas nunca vistas... Y no se piensa en absoluto cuando se cree haber explicado el fenómeno de lo gigantesco con la palabra “americanismo”.¹⁶

Lo gigantesco que aparece de diversas formas, ha tomado también el disfraz del cine y bajo este encubrimiento ha podido llegar a diversas partes del mundo de manera apenas visible, ya que como dice Heidegger: toma una forma que hace que desaparezca ante nuestros ojos, debido a que está inmerso en la cotidianidad se percibe como natural. Este *americanismo*¹⁷ ha cobrado un tamaño inusitado en el mundo y precisamente en lo gigantesco que menciona Heidegger se pueden ver cosas nunca antes vistas, ya que aparece como lo nuevo. No digo que el fenómeno del cine actualmente sea una novedad, porque ya desde hace varios años el cine de Hollywood ha tenido cierta hegemonía, lo nuevo tal vez sería que el mundo, de cierta forma ha creado una dependencia hacia el cine

¹⁶ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁷ El americanismo es algo europeo. Es un subgénero, aún no comprendido, de ese gigantismo que sigue libre de trabas y que en absoluto acaba de surgir de la esencia metafísica completa y agrupada de la Edad Moderna. La interpretación americana del americanismo por el pragmatismo está todavía fuera del ámbito metafísico. *Ibíd.*, p. 23.

estadounidense, al igual que a muchos otros productos que emanan de su industria.

Pero, ¿cómo empezó el cine estadounidense a hacerse gigantesco y cubrir prácticamente todas las pantallas del mundo? Es necesario conocer este aspecto para comprenderlo y abordarlo desde la iconopedagogía cinematográfica, porque teniendo una mejor contextualización del fenómeno se puede llegar a comprender su naturaleza. Es un hecho que prácticamente todos los países tienen su propio cine y México no es la excepción, incluso sabemos que el cine de nuestro país llegó a tener su propia época de oro y fue reconocido en muchas partes del mundo. Actualmente el cine que sigue teniendo más presencia a nivel mundial es el estadounidense, aplastando prácticamente a todas las nuevas propuestas cinematográficas que han surgido en diversos países. Entonces, ¿cuándo entró en crisis el cine para que Hollywood fuera cuasi-omnipresente? Hay que entender que:

La crisis de hoy no es únicamente crisis del cine, sino crisis de la cultura. El cine, medio de difusión por excelencia, ha tenido el mérito de hacer palpable esa crisis, ponerla en evidencia. En mi opinión esta crisis de la cultura es general, no se limita exclusivamente a nosotros, se extiende a todo el mundo. Por todas partes vemos masas de hombres forzadas a convertirse en pedazos de tubo digestivo de esta imperante “civilización de consumo” llegará un momento en que hasta el cerebro acabará por atrofiarse.¹⁸

Si pensamos en crisis obviamente no será para el cine estadounidense, porque desde hace varias décadas tiene un éxito comercial casi sostenido y aparte de la atrofización del cerebro, coincido con Rossellini en que esto más bien es una crisis cultural y el cine es reflejo de ella. Aunque cabría también resaltar que el cine en cierta medida ha contribuido en esta crisis de la cultura, debido a que lleva tanto tiempo dictando y modelando nuestros pensamientos y prácticas.

De igual forma, se podría decir que es una crisis recíproca en donde una crea y afecta a la otra y viceversa. Está crisis también viene acompañada por la creciente industrialización, explotación y venta de prácticamente cualquier cosa, incluso el arte (como se vio en el capítulo anterior) se encuentra a la venta. Rossellini nos habla igualmente de la civilización de consumo, la cual sería imposible de comprender sin la sociedad de masas, porque como él mismo nos menciona:

Sabemos que la civilización moderna viene definida como civilización de masas, y que se habla también de sociedad de masas. Mucho se ha escrito y teorizado en torno a este concepto, y me apresuraré a declarar que me causa horror, por cuanto me hace pensar en una sociedad saponificada, donde el perfil de un hombre se funde y confunde con el de muchos otros, con lo cual se anula la individualidad.¹⁹

¹⁸Rossellini, Roberto. **Un espíritu libre no debe de aprender como esclavo: escritos sobre cine y educación**, Ed. Tecnos. España. 1995, p. 139.

¹⁹Ibíd., p. 146.

Es de entenderse porque al autor le causa horror la posibilidad de que en este tipo de sociedad al hombre se le convierta en copia casi fiel de un modelo estandarizado, porque una vez conseguido que los sujetos sean homogenizados, será más fácil para esa sociedad de consumo saber específicamente lo que el hombre necesita consumir.

De todo esto resulta que las necesidades del hombre serán fabricadas de acuerdo a la voluntad de la misma sociedad de masas, pues, las necesidades del sujeto son importantes mientras ayuden a satisfacer los requerimientos del mercado, cosa que propicia la pérdida de la esencia humana.

En este momento, la frase de Tyler Durden en la película *El club de la pelea* explica muy bien lo que hace el hombre en esta sociedad de masas:



Trabajar en lo que no quisiéramos hacer, señala el hecho de que el hombre en esta sociedad ha perdido su capacidad de elegir lo que realmente busca y es muy probable que en muchas ocasiones piense que de verdad está eligiendo cuando en realidad no es así, pues la forma en la que llegan los medios masivos y, entre éstos, los filmes, hacen prácticamente imposible que se puedan pensar y tener otras opciones. Trabajar en algo que se detesta y que se soporta sólo porque permite ganar dinero es un ejemplo de ello. Comprar lo que no se necesita muestra que en la actualidad los sujetos se han hecho dependientes de muchas cosas que no deberían tener importancia primordial para sus vidas, pero se ha llegado a un punto en que la sociedad genera nuevas necesidades, que originalmente (valga la redundancia) no se requerían. En ese afán de comprar lo que no se necesita, se está vendiendo a un precio muy bajo la propia esencia humana y comprando tal vez una nueva a un costo demasiado alto. Si se toma en cuenta que: *“El hombre de la sociedad de masas ha renunciado a su unicidad,*

*para difuminarse entre muchos otros, lo que origina un nuevo cuerpo, una masa inerte sin contornos, ni metabolismos, ni vida bien determinados*²⁰

Esta idea de Rossellini es muy precisa respecto a lo que ocurre con el sujeto en la sociedad de masas, y estoy de acuerdo casi totalmente con ella, porque si el hombre es modelado como masa, porque pertenece a las masas, su vida sí está bien determinada, no por él, sino por el mercado y, por lo tanto, no habría ninguna acción de resistencia en contra del sistema, cosa que aunque muy escasamente sí llega a ocurrir, y el cine nos ha dado ejemplos de esa resistencia con algunas películas. Pero, ¿será esto sólo un problema que aparece en la modernidad (o posmodernidad)? y ¿qué la distingue como tal?, hay que considerar que:

En el pasado los hombres vivían en comunidades más o menos amplias, integradas por clanes, tribus, familias. Los lazos que unían a los hombres a tal comunidad era ante todo sangre, las normas de vida venían dictadas principalmente por normas y deberes. El hombre moderno, en cambio ya no vive ligado a una comunidad sino a una “sociedad” que le impone sus leyes; se inserta en ella a través del trabajo en la oficina o en la fábrica o, en las horas de ocio, mediante la adscripción a entes recreativos, asociaciones, colonias, clubs, etc.²¹

El punto central ahora es saber cómo se fue conformando esta cultura de masas y la sociedad de consumo, ya que atraviesa irremediamente no sólo la forma en la que se hace y se ve al cine de la actualidad, sino a la formación de los sujetos. Es una tarea importante de la iconopedagogía cinematográfica saber cómo, por qué y para qué se originó este tipo de sociedad. Si nos remontamos muy atrás en el tiempo es posible ver que:

La noción de “sociedad de masas”, cuyas raíces se remontan a la Roma imperial continúa vigente y vigorosa en nuestra época después de dos mil años. Como decía Juvenal en la Roma de los cesares “*a la turba degenerada de los hijos de Rómulo, hay que darle pan y circo (panem et circenses)*”.²²

Resulta muy ilustrativo saber que ya desde la antigua Roma se daban estas prácticas de control social, para muestra nos basta el Coliseo Romano y cuando Juvenal decía *panem et circences*, sabía que manteniendo entretenido al pueblo sería fácil de controlar teniéndolo complacido e incluso distraído del acontecer político, militar y social, con esto se logra un control importante sobre los gobernados, como ocurre en las sociedades actuales. Aunque la historia menciona que al final el imperio romano no supo administrar tanto territorio conquistado y las masas se le salieron de control; sin embargo, cabe decir que quizás nunca pudo llegar a convertirse en masa dicha población debido a la diversidad cultural de los pueblos conquistados. Pese al decaimiento del imperio romano, resulta importante saber que en cierta medida ese sistema de control social duró centenares de decenas de años, lo que no pone en entredicho su

²⁰ Ídem.

²¹ *Ibíd.*, p. 149.

²² *Ibíd.*, p. 148.

efectividad. Pero, exclusivamente el término de sociedad de masas no surgió en Roma, no obstante, la forma de controlar a las masas era prácticamente eso, si se quiere ser más precisos entonces hay que saber que:

A la democracia política en los principios del siglo XIX, sucedería fatalmente la democracia popular, que al usufructuar las invenciones y las técnicas nuevas, a saber, la producción industrial del papel y las maquinas de imprenta, satisface el ansia de cultura de las masas en evolución, al difundir el patrimonio acumulado durante siglos y hasta entonces exclusivo de la clase dominante.²³

Aparentemente en sus inicios esta cultura de masas más bien era cultura *en pro de las masas*, porque prácticamente surge para que el pueblo pudiera acceder a la cultura y conocimientos que la clase privilegiada tenía desde hace siglos. Esta cultura en sus inicios se podría decir que tenía la cualidad de estar al servicio de las masas y no como forma de control como lo es ahora.

Hasta aquí la operación fue útil y la difusión de la cultura se reveló como una noble empresa. Pero, con la llegada de nuevos medios de difusión, tales como el cine y el gramófono, se pretendió absorber un número cada vez mayor de consumidores, cada vez menos preparados; se proveyó entonces a transcribir las obras de arte con el propósito de hacerlas más comprensibles, pero la vulgarización llegó al extremo de degenerarlas.²⁴

La industria que vivía uno de sus momentos más álgidos ya estaba muy desarrollada y entonces surgieron los *mass-media*, los cuales eran producto de la sociedad industrial, y, además de acercar medianamente al pueblo hacia la cultura, servían para dar difusión y publicidad a los productos que ofrecían las empresas más poderosas y su industria, aunque:

Los mass-media, pero sobre todo y antes que los otros el cine, difundieron así un producto desacreditado culturalmente, porque ya no tenían nada en común con las obras que le dieron origen. Esta operación ha sido etiquetada como cultura para las masas.²⁵

La cultura que promovía el cine como dice Rossellini, llegó a un extremo de vulgarización y degenera en el sentido más literal, vulgar porque se pretendía que las obras originales fueran comprendidas por el pueblo inculto, y luego se convirtió en degenera porque dichas obras ya no tenían el mismo sentido que las obras auténticas. El cine fue uno de los mass-media que más ayudó a la industria de la primera mitad del Siglo XX, por resultar ser más efectivo que la radio, las revistas y los periódicos. Lo que ocurrió después fue que:

Dicho tipo de cultura mediatizada ante todo por el cine y que no consiguió elevar el nivel de la masa, se ha convertido de esta manera en un producto industrial,

²³ Ibíd., p. 147.

²⁴ Ibíd., p. 147.

²⁵ ídem.

fabricado corporativamente por las técnicas y que invade de modo masivo y continuo nuestra vida.²⁶

Ya para la primera mitad del Siglo XX, el cine se convirtió en el mass-media más importante, porque además de reeditar ganancias millonarias a los empresarios, tenía la capacidad de mostrar en movimiento las imágenes de los productos que se intentaban vender, cosa que la radio y el periódico nunca lograron conseguir. Hay que tomar en cuenta que las imágenes en la modernidad son de gran valor para cualquiera que pueda hacer uso de ellas, como se mencionó en el primer capítulo cuando Heidegger dice que la esencia de la edad moderna es que el mundo pueda convertirse en imagen, de allí la vital importancia de profundizar en las causas y efectos de la imagen, en este caso la cinematográfica.

Es por eso que el análisis del cine en la actualidad tiene una importancia fundamental en diversos aspectos, porque la encarnación misma de las imágenes artificiales constituye el modo de pensar en la modernidad, lo que hace que dichas imágenes sean el modo más efectivo para vender y manipular. Es por eso que en la primera mitad de siglo XX el cine fue la herramienta más útil para la sociedad de masas, y que todavía no era propiamente sociedad de consumo, debido a que:

Efectivamente, los films significaban en aquella época un vector insuperable, un medio soberano de publicidad institucional para una cantidad enorme de nuevos productos: del automóvil a la nevera, de la aspiradora a la tostadora, etc. En una palabra los mil y un productos que era preciso imponer a la sociedad (que aun no era sociedad de consumo), pero que estaba justamente a punto de serlo. Y el cine contribuyó en buena medida a la difusión de nuevos modelos de vida, al crear otras necesidades y otras apetencias. A la vez que medio de diversión el film ha sido el caballo de Troya de la sociedad de consumo.²⁷

Gracias al análisis histórico se comprenden aspectos que posiblemente no se imaginaban que hubiera tenido el cine, en el primer capítulo se cae en cuenta de que el cine no nace como arte (el séptimo arte que quisiéramos que fuera), mas sí nace como industria (industria cinematográfica) y aunque poco después fue catalogado como *el séptimo arte*, posteriormente se convierte en un mass-media al servicio de la industria convirtiéndose poco después en el caballo de Troya de la sociedad de consumo. Por lo tanto, la aspiración de elevar la cultura de las masas no se consiguió porque: *“Esta pseudocultura va dirigida al hombre-masa lo condiciona y lo habitúa a divertirse sin pensar.”*²⁸

Ese divertimento en el cine donde no hay ninguna reflexión ni se genera ningún pensamiento es al que busca combatir la iconopedagogía cinematográfica, porque no contribuye en nada a la formación del espectador, quizás en lo único que contribuya es a que el sujeto se aliene aún más. La iconopedagogía cinematográfica entonces también estará en contra de la pretensión de formar un

²⁶ Idem.

²⁷ Rossellini. Op. cit., p. 14.

²⁸ Ibíd. p. 148.

hombre-masa, porque: “El hombre-masa como ya hemos visto tiene tendencia a abdicar voluntariamente de su personalidad, a volverse por tanto extraño (alien, dicen los anglosajones) a sí mismo.”²⁹

La iconopedagogía cinematográfica en nada debe ayudar a formar un ser que se aleje tanto de sí mismo para que después sólo sirva a las conveniencias del mercado, ya que un sujeto inculto y alienado es el que mejor se presta a los propósitos de los empresarios tanto nacionales como extranjeros, los cuales en este mundo neoliberal tienen una injerencia cada vez más creciente sobre las decisiones de Estado, vulnerando así la autonomía de varios países.

Esta manera de operar en las sociedades actuales provoca que las personas se conviertan en seres ahistóricos, únicamente saben de su presente y de su futuro por lo que la educación oficial, la sociedad de consumo y los medios masivos les han hecho saber. La iconopedagogía cinematográfica debe evitar que se siga dando esta alienación en los sujetos. Pero, ¿qué se entiende por alienación?:

En el siglo pasado, la palabra alienación (que viene de alien) fue empleada por Hegel y por Marx para referirse no al estado de locura, sino a una forma menos violenta de auto extrañamiento. Este fenómeno se manifiesta cuando el hombre ya no se reconoce como centro de su mundo y árbitro de sus propios actos.³⁰

La consecuencia de ser un sujeto alienado es clara, porque si el sujeto no es capaz de comprenderse en el mundo y ni es capaz de realizar voluntariamente sus actos, lo único en que puede llegar a convertirse es en un ente pasivo y consumidor, porque: *“Hemos de admitir que la función principal del hombre masa último modelo es la de ser consumidor.”³¹*

Por eso mismo, la iconopedagogía cinematográfica no permitirá que el sujeto se transforme cada vez más en un consumidor irreflexivo, además, también ha de procurar formar sujetos capaces de discernir sobre lo que ven en el cine y otros medios masivos, ya que debido a la posible alienación y otras consecuencias, éstos se han tornado peligrosos, por lo que no hay que tomar a la ligera sus efectos. Es necesario que el sujeto no se olvide de sí mismo³², porque a través de la historia del cine, sus productores se encontraron con un rival que en poco tiempo los superó como el mass-media mas poderoso e influyente, este rival fue (y en cierta medida lo sigue siendo) la televisión, conviene saber que:

²⁹ *Ibíd.* p. 155.

³⁰ *Ídem.*

³¹ *Ibíd.*, p. 156.

³² Por esta razón, el “acordarme de mi mismo” significa, además, comprender en profundidad que si los medios me agradan también me agreden. Debo, por tanto, ser consciente del cómo, cuándo, dónde, por qué y en qué me agreden con su visión parcial, unilateral y subjetiva de la realidad ficticia o manipulada que me transmiten, cada día, en todos sus mensajes. Comprenderlos –desde mi perspectiva– quiere decir que los trato y me acerco a ellos como quien trata a un erizo: con muchísimo cuidado. Sin olvidarme de mi mismo. Michel, Guillermo. **Para leer los medios: Prensa, radio, cine y televisión**, Ed. Trillas, Mexico, 1990, pp. 230-231.

El cine, al principio, intentó vencer a la televisión agigantando las pantallas de las salas de exhibición y generalizando el uso del color, aumentando desmesuradamente los costes de producción. Posteriormente para contrarrestar el éxito de la televisión, el cine intento retener al público, que desertaba de las salas de proyección, por todos sus medios al alcance. Produjo entonces films cada vez más sensacionalistas y vulgares.³³

Se podría decir que fue el colmo, porque las películas que producía la industria cinematográfica y que ya estaban vulgarizadas y degeneradas al extremo, tuvieron que vulgarizarse y degenerarse aún más para poder hacer frente al éxito que estaba teniendo la televisión, en esto radica dicha peligrosidad, pues, la mayoría de las películas comerciales actuales conservan esta forma de contenido y de producción cinematográfica. Y en la misma medida que el cine comenzó a perder espectadores, las películas que tuvo que mostrar fueron más exageradas en cuanto a la violencia, al sexo acrítico y a lo absurdo. Se podría decir que el cine estaba llegando a su propia etapa barroca, pero no en el sentido artístico, sino en el sentido más exagerado, industrial y mercantilista que pudiéramos imaginar.

Sin duda el cine que vemos actualmente es heredero de toda su historia y por eso no es de extrañar que sigan existiendo películas sensacionalistas, amarillistas, exageradas y simplistas, lo más preocupante es que dichas películas son las que actualmente tienen más éxito, son las que más se ven en México y en casi todo el mundo y son las que generan mayores ganancias a la industria cinematográfica.

Existen espectadores que están tan acostumbrados al cine más burdo y comercial que si no ven escenas de acción, violencia o sexo terminan por aburrirse, esto es un indicador que nos muestra el tipo de cine que impera en la actualidad, por lo tanto, algunos efectos son muy palpables y lo más difícil es no encontrarse con ellos. Pero, ¿podrán ser también estas películas las que más influyan en la formación de los sujetos?, ¿que efectos están teniendo en los espectadores? Precisamente dichos efectos se abordarán en el siguiente tema el cual habla sobre la importancia de la iconopedagogía cinematográfica en el contexto actual.

2.3 La importancia de la iconopedagogía cinematográfica en el contexto actual y el militarismo hollywoodense

Como se revisó en el tema anterior, el cine es uno de los mass-media, esto es, un vehículo susceptible de llegar a vastas masas y de ser absorbido por ellas, y cuando se sabe que las imágenes cinematográficas tienen una incidencia formativa, se debe (entre otras cosas) a que llega a un número importante de personas condicionando su comportamiento³⁴ de forma importante. De manera

³³Rossellini. Op. cit., pp. 118-119.

³⁴ El cine influye de modo determinante, en efecto sobre el comportamiento; es decir posee una gran incidencia educativa, y empleo este objetivo en su significado etimológico de conducir, inducir, por cuanto se vale de la imagen, que tiene en sí un gran poder clarificador, pero que puede también hipnotizar. *Ibíd.*, p. 148.

masiva puede favorecerse la formación, pero también masivamente puede llegar a propiciarse la alienación de los sujetos, y como se ha mencionado con anterioridad: el cine es un arma de doble filo.

La importancia de la iconopedagogía cinematográfica en la actualidad y en nuestro contexto cobra sentido cuando el cine hollywoodense, hoy como desde hace ya varios años, está presente en la mayoría de las salas de cine de nuestro país y además como es sabido, con la venta y renta de DVDs tanto originales como piratas, la transmisión de películas en televisión y la obtención de las mismas por la Internet mediante diversos dispositivos, aumenta todavía más el número de personas que ven cine comercial, la razón de esto se debe a que:

La industria del entretenimiento constituye el segundo producto que más se exporta en Estados Unidos —superado sólo por la industria de la aviación militar— y se considera que una película de éxito es vista por unos diez millones de personas en las salas, más los millones que la ven por cable o que constituyen los mercados extranjeros.³⁵

Si se tiene en cuenta que el cine es el segundo producto que más exporta Estados Unidos al mundo, obligadamente éste arriba a México debido al TLC, el cual entró en vigor desde Enero de 1995. Entonces debería de preocupar el saber quiénes están detrás de la producción y distribución de dichas películas para así poder comprender mucho mejor el tipo de cine que se está viendo en nuestro país. Si se pregunta acerca de los encargados de esta industria se tiene que: *“... la industria del cine está controlada por un número muy limitado de corporaciones que ejercen un enorme poder en todas las facetas del proceso de hacer películas: la producción, la distribución y la exhibición en Estados Unidos y en el exterior.”*³⁶

Pero, ¿quiénes conforman este pequeño y selecto número de corporaciones que influyen tanto en la forma como en los fines que deben tener las películas? Ya en el capítulo primero había hablado sobre la gran importación de películas hollywoodenses a nuestro país y la preocupación por los efectos que éstas podrían tener en la formación de los espectadores. Sin embargo, el propósito de la iconopedagogía cinematográfica no es satanizar a las películas comerciales, pues sería muy inocente pensar que con el solo hecho de mirarlas, el espectador quedaría ideologizado o alienado al instante, como cuando se miraba directamente a los ojos de Medusa en la mitología griega y éstos petrificaban inmediatamente al desafortunado observador. El hecho de analizar todo tipo de filmes (cualesquiera que éstos sean) puede llegar a ser iconopedagógico, pero para eso es necesario conocer lo mejor que se pueda a las películas que se pretenden analizar. En este caso cabe señalar que hay un aspecto importante a destacar en las películas hollywoodenses, pues David L. Robb en su obra habla de los nexos que ha tenido y sigue teniendo el cine estadounidense con la milicia:

³⁵Robb, David. L. **Operación Hollywood, la censura del Pentágono**, Ed. Océano, España, 2006. p. 24.

³⁶Ídem.

Basándose en documentos del Pentágono y en entrevistas con numerosos directores, productores de cine y oficiales del ejército, su autor David L. Robb, revela cómo numerosas películas y series televisivas de éxito internacional han sido modeladas, expurgadas y censuradas por el Pentágono.³⁷

Esto abre una nueva forma de interpretar variadas películas estadounidenses, bajo la idea de encontrar contenido de propaganda militar y pretensiones de ideologización hacia los espectadores, al igual que cierta censura. Aunque cabe señalar que la efectividad y eficiencia de estas pretensiones de ideologización son cuestionables, pues como se revisará más adelante con Giroux, los espectadores no son tan pasivos ni acrílicos como algunos consideran.

Muchas veces se ha escuchado decir la frase coloquial: “Estados Unidos se cree la policía del mundo” y esta idea no carece de sentido si se toma en cuenta que en muchas películas EU siempre protege al mundo de los nazis, comunistas, terroristas, extraterrestres, catástrofes nucleares y naturales, seres maléficos e infernales, etc. Al cine se le utiliza: “... como instrumento de adoctrinación cultural o política, haciendo que la gente se equivoque tomando una realidad cinematográfica falsa como si fuera la realidad de la vida en el mundo.”³⁸

En el cine, la mayoría de las veces, EU aparece por lo regular protegiendo al planeta y se consagra como el país más poderoso, para demostrarlo realiza toda una exhibición de su poderío, tanto tecnológico como militar, el cual utiliza sin pensarlo en cualquier parte del mundo, sin importarle la violación de los tratados internacionales para eliminar a quién se ponga en su camino, con la justificación de protegerse a sí mismo o al mundo entero. Este tipo de actitud estadounidense no se limita al cine y como ejemplo basta la invasión armada a Irak en 2003 y el caso omiso que hizo ante la ONU para llevar a cabo dicha invasión. Esta ideología bélica se encuentra inmersa en numerosas películas y éstas son muestra clara de su forma de actuar en la realidad, todo esto cobra un sentido cuando se sabe que:

Al otro lado de la cámara —siguiendo la puerta trasera del Pentágono— existe un mundo desconocido para el gran público, donde oficiales del ejército y productores de cine regatean la libertad de expresión que protege la Primera Enmienda. Allí numerosos directores se doblegan bajo la presión de almirantes y generales, las películas se transforman en propaganda y la libertad de expresión queda reducida a un bien cada vez más escaso.³⁹

Estados Unidos realiza propaganda militar e ideológica en sus películas desde hace ya muchos años, pero no es el primer país que lo ha hecho, Alemania e Italia ya le habían dado tal uso a las películas antes y durante la Segunda Guerra Mundial Musolini y Hitler ya habían utilizado al cine como forma de ideologización patriótica y militar, por ejemplo, Hitler al referirse al uso del cine mencionaba: “*La mayoría del pueblo se halla en una disposición, en un estado de*

³⁷ Sinopsis tomada del libro de Robb, David. L.

³⁸ Falzon, Christopher. *La filosofía va al cine*, Ed. Tecnos. España. 2005. p 133.

³⁹ Robb. Op. Cit.

ánimo tales, tan femeninos, que sus opiniones y sus actos vienen determinados más por el efecto producido en sus sentidos que por la reflexión.”⁴⁰



Cartel de 1934 en Alemania donde se hace promoción de la película *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl.

Aparte de encontrar ideas misóginas en esta frase, también se muestra que Hitler ya hacía uso de los medios masivos, tales como publicaciones escritas, radio y cine, con ayuda de ellos logró seducir, manipular e ideologizar a la mayoría de los alemanes. ¿Cómo logró tal efecto?:

En su libro “Mi lucha”, Hitler parte del supuesto de que la guerra de 1914-1918 fue ganada por los adversarios de Alemania gracias a su capacidad propagandística. Y dijo “cuanto menor sea su rigor científico, cuanto más se concentre en los sentidos de la muchedumbre, mayor será su éxito” y añade: “la facultad de asimilación de las grandes masas es mínima, pequeño su intelecto y considerable su falta de memoria. Todo consiste en repetir un solo mensaje varias veces y de manera continua para que se quede grabado en sus mentes”.⁴¹

⁴⁰ Rossellini. Op. cit., *Ibid.*, p.152.

⁴¹ *Ídem.*



Adolfo Hitler Junto a la directora Leni Riefenstahl autora de *El triunfo de la voluntad* y un fotograma de la misma película. Durante el filme existe una gran repetición de las esvásticas nazis, de la imagen de Hitler y del característico saludo hacia su persona.

Además de de otros medios masivos, Hitler no subestimaba las posibilidades del cine para utilizarlo como propaganda militar, logró conquistar y persuadir a los alemanes a través de su orgullo y sus sentidos y no tanto así por el uso de su razón. De esta manera, la mayoría de los alemanes obedecieron con voluntad propia y sin necesidad de forzarlos por medio de sus órdenes. A final de cuentas sí fue un triunfo de la voluntad, pero de la voluntad de Hitler. Resulta interesante saber que:

Hitler llevó a cabo su conquista de poder, en pleno régimen democrático, el Führer a los cuarenta y ocho días de hacerse con el poder el 11 de Mayo de 1933, ordena quemar 25 mil libros ante la universidad de Berlín” Cuál es el significado de esta operación. Pues significa que el conocimiento, la cultura constituyen un gran obstáculo para la instauración de una dictadura. Y cabe añadir que una autentica democracia sólo es concebible cuando existe conocimiento, que es promoción de la escala humana.⁴²

Utilizando estas técnicas propagandísticas, Hitler logró convencer a casi todo el pueblo Alemán (quien presumía ser la nación más culta de aquel entonces) de que su patria estaba constituida por una raza superior a las demás y esto lo logró utilizando sus dotes de orador persuasivo, así como al cine entre otros medios. Con este hecho se puede dar cuenta de las posibilidades catastróficas que puede acarrear el uso de las películas para tales fines, y mucho más si los espectadores se encuentran sin preparación para discernir los mensajes que éstas pueden transmitir. Pese a la consideración de que Alemania era el país más culto de entonces, Hitler aprovechó la ignorancia y vanidad del pueblo alemán para lograr convertirse en dictador. “Mussolini, por su parte decía: ‘el cine es el arma más

⁴² Ibíd., p. 153.

*poderosa, aludía evidentemente a la eficacia hipnótico propagandística de esta técnica de comunicación.*⁴³

Dichos personajes se dieron cuenta del obstáculo que se presentaba cuando la población se encontraba debidamente instruida, por eso Hitler hizo quemar varios libros como lo menciona Rossellini, porque un pueblo que se encuentra educado constituye un problema para los poderosos. Pero siendo más críticos, no basta con estar educados y el ejemplo nos lo otorga la “educada” y “cultura” Alemania nazi; en cambio, si se tiene un pueblo con *formación* puede significar un obstáculo mucho más grande que el que ofrece el sólo estar “educado”. Preocuparse por ser culto no basta, hay que procurar formarse.

¿Qué efecto tendrán entonces los mensajes que se han enviado desde hace mucho tiempo en las películas estadounidenses?, porque prácticamente en cada película se menciona de manera implícita que Estados Unidos es el país más poderoso, el mejor organizado, el que vigila y protege la seguridad del mundo y que además, quien pretenda atentar contra su seguridad nunca podrá hacerle frente a su poderío. Las películas bélicas estadounidenses comparándolas con las de los otros países, tienen una impresionante producción en cuanto a efectos especiales e incluso utilizan armamento y vehículos reales del ejército. Quizás esto se deba a que:

Desde hace mucho tiempo, Hollywood ha venido contando con la colaboración del ejército estadounidense en la producción de sus películas. Los ejemplos son variados y van desde el acceso a archivos cinematográficos, hasta el uso de auténticos buques de guerra.⁴⁴

Pero ¿qué es lo que ganarán tanto la milicia estadounidense como la industria cinematográfica?, tal vez la pregunta sea muy obvia y fácil de contestar: *“Para los militares, el beneficio radica en la posibilidad de moldear su propia imagen pública a través del vehículo de cultura popular más influyente de nuestros tiempos: el cine.”*⁴⁵

Seguramente esta respuesta se sabía de antemano, porque es bastante claro que el ejército encuentra en el cine el medio perfecto para hacerse propaganda. Ya Rossellini decía que el cine era el Caballo de Troya de la sociedad de consumo, y hasta hace poco más de cincuenta años el cine también se ha convertido en el caballo de Troya de la ideología militarista de Estados Unidos porque: *“... el secreto mejor guardado de Hollywood es una colaboración encubierta, de más de cincuenta años, entre la meca del cine y el ejército.”*⁴⁶

⁴³ Ibíd., p. 148.

⁴⁴ Robb. Op. cit., p. 13.

⁴⁵ Ídem.

⁴⁶ Ídem.

Entonces ¿cuál es el beneficio que obtienen los directores, lo productores, escritores, guionistas, etcétera, al aliarse desde hace ya varias décadas con el ejército?, seguramente la respuesta sea que: *“Estas oficinas militares de enlace con la industria cinematográfica trabajan para manipular la opinión pública y para recompensar a aquellos guionistas y directores que acceden a sus demandas”*⁴⁷

Estos apoyos que obtienen los productores por parte de la milicia les aseguran la venta y éxito de las películas en las salas de cine tanto de su país como las de casi todo el mundo, porque por lo regular las películas con mucho presupuesto, efectos especiales, violencia y acción logran redituar ganancias millonarias, además como mencionaba Rossellini:

Cualquiera que tenga una idea del cine, por pequeña que sea, sabe que la aventura de producir un film sólo es posible cuando el presupuesto mínimo está cubierto (bajo cualquiera de estas dos fórmulas: preventa, coproducción, adelanto sobre taquilla, etc.) el cine entonces busca refugio en la repetición de fórmulas que conocieron ya éxito comercial; explota las modas. ¿Y cuánto tiempo son válidas esas fórmulas? Sabemos por experiencia que tanto en el cine como en cualquier otro campo la moda dura “el tiempo de un suspiro.”⁴⁸

Ahora cabría preguntarse si las películas estadounidenses que han mostrado una acentuada inclinación militarista ¿son reflejo de la cultura estadounidense marcadamente bélica? o ¿la cultura estadounidense se ha hecho profundamente bélica por la participación del Pentágono en el cine? Existe el dicho popular que dice: “el pez es el último en darse cuenta que está dentro del agua”. Siguiendo esta idea, entonces la mayoría de los estadounidenses posiblemente no se han dado cuenta de esta intromisión del ejército en el cine, quizás porque ser “patriota” está tan arraigado en la cultura popular que lo ven tan cotidiano o posiblemente también se deba a que:

A diferencia de los férreos regímenes dictatoriales, como el de Corea del Norte, los cuales tratan de controlar toda la información que circula por sus sociedades, el ejército estadounidense no puede aspirar a objetivos tan autoritarios..., los censores militares rechazan de plano cualquier insinuación que establezca un vínculo entre su trabajo y la propaganda o la censura. Ambas son consideradas como antiamericanas.⁴⁹

Se sabe que Estados Unidos es el país más bélico de todo el mundo, superando por mucho a Corea del Norte y otros países que cuentan con una marcada dictadura militar que condiciona totalmente la vida de sus habitantes y lo muestran sin recelo al mundo. Aun así, el gobierno estadounidense ha sido muy cuidadoso en no mostrarse tan dictatorial (o al menos eso cree) como aquellas naciones. Por lo tanto, es la discreción que ha guardado el ejército con respecto a su intervención en la industria fílmica la que ha propiciado que tales actos hayan pasado inadvertidos por tanto tiempo, al menos para la mayoría de sus habitantes

⁴⁷ Ibíd., p. 14.

⁴⁸ Rossellini. Op. cit., 120-121.

⁴⁹ Robb, Op. cit., p. 14.

y otros espectadores extranjeros. Las artes castrenses se promocionan y tienen propaganda asegurada en la mayoría de las películas hollywoodenses, aunque: *“Según ellos, su trabajo sólo consiste en proporcionar a los cineastas el acceso a valiosos recursos militares a cambio de poder intervenir en sus películas”*⁵⁰

Es decir, que únicamente apoyan al cine por la ilusión de poder aparecer en la pantalla grande. Un argumento verdaderamente risible. No quisiera ahondar más por el momento sobre este tema, ya que el objetivo de la tesis no es hacer un estudio detallado sobre el cine estadounidense y su cultura militarista, estos elementos que he querido mencionar sirven para contextualizar y comprender un poco más el cine que más influencia tiene en nuestro país y gran parte del mundo debido a su gran éxito y consumo comercial. Ahora se sabe qué tipo de cine se está viendo con mayor regularidad en nuestro país y cómo puede ser utilizado éste como vehículo de ideologización y adoctrinamiento, esto claramente sobrepasa la idea que se tiene del cine como un simple y llano entretenimiento.

Como lo he mencionado de sobra, el cine hollywoodense es el que más se ve en México y debido a sus alcances tiene la posibilidad de moldear e influir los pensamientos y los actos de sus millones de espectadores, porque es un hecho que la mayoría de los espectadores no está consciente de los efectos que el cine les origina: *“Por lo demás, como han señalado los estudiosos del cine, los públicos median con las películas en lugar de limitarse a habitar en sus estructuras de significado.”*⁵¹

Gran parte del público no se detiene a reflexionar cuáles son los significados que guardan las películas, ni mucho menos en que pueden repercutir en su formación. Pero, ¿será posible que los espectadores en definitiva no puedan advertir tales efectos del cine? Me niego a creer que todos los espectadores puedan ser tan pasivos y como Giroux señala: *“Una aproximación crítica a los medios de comunicación requiere comprender que ni las películas son monolíticas ni su público está constituido por una panda de inocentones pasivos.”*⁵²

No todas las películas son iguales y existen espectadores de cine que son lo suficientemente críticos para no creerse todo lo que se les muestra en ellas, y aunque tal vez no todos puedan alcanzar a percibir los intentos de ideologización que se encuentran inmersos en las películas que ven frecuentemente, por lo menos sí tienen criterio para diferenciar qué es real y qué no lo es, y no “tragarse” el discurso que se pretende que interioricen. Desde una perspectiva crítica existe un público que guarda cierta resistencia respecto a los ideales de dominación como lo aseveró Giroux.

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ Giroux, Henry A. *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*, Paidós, México, 2003, p. 25.

⁵² Ibíd., pp. 24-25.

Sin embargo, ¿basta con no ser pasivos?, ¿sería posible que además de no creer todo lo que en las películas aparece como real, también podamos ver más allá de lo que se muestra en las ellas? Considero que sí es posible y la iconopedagogía cinematográfica puede en gran medida ayudar en estos dos aspectos y muchos otros como menciona Rossellini: *“Nunca ha bastado con ver una película: y ahora, más que nunca, necesitamos no sólo <<ver>> sino <<ver a través>> de lo que vemos en la pantalla”*⁵³ Pero ¿que significa ver a través de las películas?, en palabras del mismo autor:

Ver a través de las películas significa, en este sentido, desarrollar la capacidad crítica para abordar el hecho de cómo contribuyen lo ideológico y lo afectivo a ofrecer modos particulares de ver al mundo con perspectivas que afectan a los individuos y a los grupos.⁵⁴

Si el cine entre tantos fines es ocupado para tan oscuros propósitos, es necesario poner atención a los elementos afectivos que ligan emocionalmente a los grupos de personas a ciertas películas, pues, como se revisó anteriormente, este factor facilita la ideologización. Si se toma en cuenta el otro extremo del cine para que ya no sea el Caballo de Troya de la sociedad de consumo y de la ideología hegemónica, sino que más bien pudiera convertirse en el Caballo de Troya de la pedagogía, entonces el cine propiciaría la autorreflexión y comprensión crítica de los hechos culturales y sociales, de manera similar se tiene que:

Las películas asumen un rol educativo principal al conformar las vidas de muchos estudiantes y bell hocks no se equivoca al afirmar que la importancia pedagógica de dichas películas, tanto en términos de lo que enseñan como el papel que desempeñan como objetos de análisis pedagógico, no puede ser subestimado.⁵⁵

Como se ha revisado, el cine también tiene la cualidad de poder reunir a variados grupos de personas para mostrarles diversos aspectos de la vida y de las sociedades humanas, lo que propicia un acercamiento educativo y didáctico para conocer la cultura. Pero, más que las ventajas didácticas también tiene la posibilidad de acercar a diversos públicos a dialogar y discutir múltiples temáticas. Como lo señala la autora:

Sólo hace más o menos una década que he empezado a darme cuenta de que los estudiantes aprendían más acerca de la raza, el sexo y la clase en las películas que en la literatura teórica que yo les instaba a leer. Las películas no sólo proporcionan narrativas para discursos específicos de raza, sexo y clase, sino que también brindan una experiencia compartida, un punto de partida común desde el que los distintos públicos pueden dialogar acerca de esos problemas tan connotados.⁵⁶

⁵³ Rossellini, Op. cit., p. 22.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Giroux. Op. cit., p. 22. **Giroux al mencionar “bell hocks” se refiere al pseudónimo utilizado por Gloria Jean Watkins, la cual siempre firma con dicho mote en sus escritos.**

⁵⁶ Gloria Jean Watkins “bell hocks”. *Reel to Real: Race, Sex, and Class in the movies*, Ed. Routledge, 1996, p. 2.

El cine puede funcionar como una especie de radiografía de la cultura contemporánea, ya que cada película es producto de la sociedad que la crea. En las películas se puede encontrar una síntesis de los elementos que conforman la idiosincrasia de la cultura de diversos países y elementos inadvertidos de nuestra misma sociedad. Por lo tanto, el cine puede dar lugar a un espacio de interlocución entre los sujetos para aprender, comprender y analizar en grupo diversos hechos y acontecimientos de la cultura propia y ajena. Estas posibilidades aumentan al tomar en cuenta que el cine:

Como espacio de traducción, también tiende puentes entre los discursos públicos y los privados, desempeña un importante papel al remitir las ideas y valores particulares a la conversación pública, y ofrece un espacio pedagógico para tratar la visión que la sociedad tiene de sí misma y del mundo público del poder, los acontecimientos, la política y las instituciones.⁵⁷

Cuando las películas son aprovechadas en este sentido se coadyuva a que los espectadores sean cada vez más críticos, reflexivos y transformadores de su realidad, porque al volverse más conscientes de lo que ocurre a su alrededor, tienen más posibilidades de comprometerse a mejorarse a sí mismos y a su entorno, es decir, estarán preocupándose por su formación porque:

La importancia de las películas como forma de pedagogía pública también plantea cuestiones acerca de la fuerza educativa de una cultura más amplia, y el reconocimiento de hacer que el conocimiento cobre sentido con el fin de convertirlo en crítico y transformador es un requisito para comprender, abordar e imputar las maneras de aprender que conforman las identidades de los alumnos fuera de la escuela.⁵⁸

Es por eso que el alumno cuando sepa interpretar películas dentro de la escuela o dentro de algún cineclub, podrá ser crítico de cualquier otra película que vea fuera de la misma. Se piensa en muchas ocasiones que únicamente las películas que se ven en el interior del aula son las que tienen que ser comprendidas o analizadas para abordar un tema que sólo servirá para comprender un contenido escolar de manera didáctica, sin preocuparse de que los alumnos puedan analizar filmes dentro y fuera de la escuela ya no con propósitos didácticos sino pedagógicos. Cualquier tipo de contenido que se presente en las películas puede adquirir un sentido diferente si el conocimiento que se presenta es analizado críticamente, incluso si las películas nunca tuvieron la finalidad de ser analizadas ya que: *“El filme no está interesado en que reflexionemos..., su éxito como vehículo ideológico se basa en que no reflexionemos.”*⁵⁹

Existe también la problemática de que los filmes que se ven dentro de la escuela a diferencia de los que se proyectan en las salas de cine o que se ven en el hogar

⁵⁷ Giroux, Op. cit., p. 23.

⁵⁸ Ibíd., p. 22.

⁵⁹ Deleyto, Celestino. *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de hollywood*, Ed. Paidós, México, 2003, p. 98.

y en otros sitios, no son precisamente con fines de entretenimiento, mas sí educacionales. Esto puede sugerir a algunas personas que las películas sólo se pueden disfrutar fuera de la escuela y no dentro de ella. ¿No podría ser posible que también las películas se disfrutaran dentro de la escuela, vinculando el goce estético con el pedagógico? Al respecto Deleyto Celestino menciona: “Como señala Margaret Miles, permitir que los estudiantes creen que las películas son asunto de entretenimiento, o sugerir que el placer del entretenimiento es idéntico al <<placer adquirido del análisis>>, constituiría un error ético y pedagógico.”⁶⁰

En este comentario existe la idea de que el disfrute de las películas como entretenimiento se encuentra por decirlo así, “peleado” con la idea del placer de análisis, es decir, implícitamente dice que hay dos placeres diferentes, el que produce el entretenimiento de ver una película y el que se produce al realizar un análisis de una película. El señalar que sería tanto ética como pedagógicamente un error confundir o fusionar estos dos placeres, sugiere que una película no se puede disfrutar de las dos formas a la vez. Pienso que una película guarda las dos posibilidades y no de forma aislada una de la otra, sino que pueden operar de una manera vinculada. Sería muy difícil, a mi parecer, analizar una película que no se disfrute al verla, una película pone en juego muchas emociones que al final hacen que el espectador la disfrute o cree afinidad hacia ella, es precisamente donde se encuentra lo artístico y sublime del cine, por esta razón existen películas preferidas para mucha gente.

Considero que el análisis de un filme para poder gozarlo estéticamente, primero tiene que empezar por el disfrute y el placer de ver una película que guste y que incluso pueda originar cierta afectividad hacia ella. Pero si se revisa otra postura, es posible darse cuenta que el cine encierra la posibilidad de fusionar el goce estético con el de análisis fílmico, Giroux al analizar a James Snead señala:

Snead no está negando que los estudiantes realicen inversiones afectivas importantes en las películas; lo que pretende es que los educadores comprendan que estas inversiones a menudo contribuyen a conectar a la gente con el poder a través de mecanismos de identificación y de afecto que efectivamente socavan las energías del ejercicio crítico.⁶¹

No hay que olvidar que en algunas ocasiones el goce y la diversión en el cine son los que precisamente utiliza el poder hegemónico y el mercado para adoctrinar ideológicamente a los sujetos o para convertirlos en consumidores respectivamente. El hecho no es negar que los estudiantes disfruten y creen afinidad hacia las películas, como si esto fuera un obstáculo para el análisis de las mismas, sino que sería mucho mejor que además de crear cierta afectividad hacia algunas películas, no perdieran la conciencia de que también se puede uno perder en ellas y enajenarse con sus contenidos si no se está preparado para tal posibilidad. “El comentario de Snead sugiere que los estudiantes deben pensar

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 22.

⁶¹ *Ídem.*

seriamente en cómo las películas no sólo tienen sentido para sus vidas sino que también movilizan sus deseos de modo muy intenso."⁶²

En cuanto que el cine cobra sentido en las vidas y los deseos de los espectadores, sin olvidar la idea de Hitler de repetir un mensaje en una película varias veces y durante mucho tiempo, entonces, podría ser posible que de tantas películas que se han proyectado y en donde se repite que Estados Unidos siempre es un país victorioso y el más fuerte del mundo, ¿ya se habrá quedado en la memoria de los espectadores que los estadounidenses son siempre superiores y nadie puede contra ellos? Seguramente si en Irak durante décadas se hubiera permitido proyectar todas las películas bélicas estadounidenses, el pueblo iraquí se habría rendido de inmediato ante la primera declaración de guerra. Hay que tomar en cuenta que no en todos los países han penetrado las películas de Hollywood con la misma fuerza que en nuestro país, pues varios países europeos tienen políticas que protegen al cine nacional. Pero, de todas formas:

En Europa por cada película europea que ven los ciudadanos del continente, ven casi cuatro provenientes de Estados Unidos. De momento la tendencia parece imparable pese a los frecuentes esfuerzos por parte de las industrias cinematográficas y gobiernos de los distintos países por proteger sus productos, y pese a la política de programación de los últimos años de prestigiosos festivales como el de Cannes, orientada a defender a ultranza el cine de autor.⁶³

Si en Europa existe un intento por parte de sus gobiernos para que se vea el cine nacional que trasciende incluso al ámbito legislativo y aun así predomina el cine estadounidense; en nuestro país que no se realiza ninguna acción para impedir que se vea tanto cine hollywoodense, entonces por cada película mexicana que se ve, se han de ver veinte estadounidenses o más.

Sin duda, las agresivas estrategias comerciales de las grandes compañías de Hollywood, su control cada vez más asfixiante de los canales de distribución y exhibición, así como su impresionante maquinaria publicitaria tienen mucho que ver con la perpetuación e incluso intensificación de esta hegemonía, sin que nadie parezca hacer nada para impedirlo.⁶⁴

La hegemonía hollywoodense no se limita a los países latinoamericanos en vías de desarrollo sino también a otras latitudes, Europa es la muestra de que hasta en los países más desarrollados el dominio estadounidense se hace sentir y tiene repercusiones importantes en su institución y distribución cinematográficas. En Estados Unidos a la inversa ocurre un problema distinto, ya que la escasez de películas extranjeras en sus salas de cine provoca que se realicen aún más películas nacionales y que de cierta forma llenen ese hueco cinematográfico:

El aumento de popularidad del llamado cine independiente estadounidense, se debe, por una parte, al declive de las películas de habla no inglesa en Estados Unidos. No

⁶² *Ibíd.*, p. 22.

⁶³ *Ídem.*

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 16.

solamente el cine comercial Hollywoodense ha ganado terreno sobre el cine autóctono en Europa, sino que también el cine independiente de aquel país ha pasado a ocupar parte del espacio antes ocupado por el “cine de arte” europeo.⁶⁵

La falta de presencia y variabilidad del cine extranjero ha propiciado el auge del cine estadounidense por varias razones. Como se ha visto a lo largo del capítulo, este no es el único factor que ha favorecido el éxito del cine estadounidense en casi todo el mundo. Los efectos principales que acarrea este hecho no se limita únicamente al terreno comercial y de consumo, el efecto principal y que considero más peligroso es el provocado por la ideologización, en donde el cine, como es sabido, participa como vehículo o mejor dicho, como caballo de Troya si se cita a Rossellini.

¿Qué se puede hacer ante esta realidad? Aunque la globalización parece imposible de frenar y el neoliberalismo ha propiciado en gran medida el éxito del cine hollywoodense en todo el mundo, en nuestro país de manera local sí es posible que se reduzcan los efectos de la ideologización que se encuentran inmersas en varias películas que el comercio exterior (específicamente estadounidense) ha traído a nuestro país, dichos efectos se pueden reducir con la concientización y la reflexión crítica que puede generar la práctica de la iconopedagogía cinematográfica, con ella no sólo se puede analizar películas hollywoodenses, sino también de distintas épocas, de diversas partes del mundo, incluidas las nacionales, siempre con el fin de realizar un análisis pedagógico de las mismas para evitar tanto los intentos exteriores e interiores de ideologización principalmente neoliberal, pues:

Lo que transmiten las películas, más allá de las intenciones de sus diversos autores, sí importa, sí tiene trascendencia y sí afecta al espectador una vez que ha salido de la sala cinematográfica (o una vez que ha apagado el aparato de televisión o pulsado la tecla stop de su reproductor de video o DVD).⁶⁶

El siguiente capítulo pretende generar las herramientas necesarias para estar preparados ante los embates de los discursos ocultos y disimulados que consciente o inconscientemente son puestos por sus realizadores y que se encuentran inmersos en infinidad de películas. La iconopedagogía cinematográfica pretende realizar esta tarea mediante la puesta en práctica de la hermenéutica.

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ *Ibíd.*, p 17.



LAS POSIBILIDADES HERMENÉUTICAS DE LA ICONOPEDAGOGÍA CINEMATOGRAFICA

3.1 La caverna platónica y las sombras en el cine

“Imagina unos hombres en una habitación subterránea en forma de caverna con una gran abertura del lado de la luz. Se encuentran en ella desde su niñez, sujetos por cadenas que les inmovilizan las piernas y el cuello, de tal manera que no pueden ni cambiar de sitio ni volver la cabeza, y no ven más que lo que está delante de ellos. La luz les viene de un fuego encendido a una cierta distancia detrás de ellos sobre una eminencia del terreno.”

Platón.

Sin duda alguna, al leer la caverna de Platón se pueden suscitar variadas alegorías y diversas representaciones, en el terreno pedagógico e incluso filosófico, resulta una excelente metáfora para cuestionarse sobre la realidad, realizar reflexiones acerca de lo verdadero y lo falso, sobre el mundo de las apariencias y cómo influyen éstas en la formación, etcétera. Se presta para la realización de preguntas acerca de la manera en que vemos a nuestro mundo, a nuestro entorno y a nosotros mismos, por lo cual tiene elementos altamente formativos que propician que el sujeto se vuelva más crítico de su realidad.

Existen varios modos de interpretar la historia de la caverna. En primer lugar, puede leerse como una invitación a pensar, en vez de confiar en la forma como se aparecen las cosas. Dicho de otro modo, es una invitación para comenzar a reflexionar filosóficamente, tenemos que ser críticos.¹

Así, como la alegoría de la caverna de Platón, el cine puede ofrecer una invitación a pensar y mediante su análisis también es posible desarrollar una postura crítica ante el mundo. Pero, de igual manera el cine puede propiciar que los sujetos conciban la realidad de manera distorsionada, como los hombres de la caverna que creen que las sombras son la única realidad existente.

¹ Falzon, Christopher. *La filosofía va al cine*, Ed. Tecnós, España, 2005, p. 31.

Una sala de cine se puede comparar con la caverna y las sombras proyectadas en la pared podrían ser todas las películas que el sujeto ha visto desde su infancia hasta la actualidad, sin embargo, si entramos en ese tipo de analogías, los espectadores e incluso nosotros mismos seríamos los hombres encadenados desde niños y que además, de cierta forma, estamos obligados mirar siempre hacia un mismo lugar, es decir, hacia las mismas películas de siempre.

En este caso, el tipo de cine al que quizás no precisamente fuimos obligados mas sí condicionados a mirar desde pequeños, en su mayoría es el cine de todas las casas productoras de Hollywood ya mencionadas, y en menor medida el cine comercial mexicano y en mucho menor grado el cine de diferentes países restantes. Obviamente esto no ocurre por casualidad, sino que responde a propósitos muy bien definidos, aunque si regresamos a la analogía entre el cine y la caverna quizás se objete que:

Efectivamente, el cine supera, si en algo lo hace, a la caverna como lugar de ilusión. Lo que está siendo proyectado en la pantalla del cine no son meras sombras, sino imágenes sofisticadas y altamente realistas. La historia del cine es en sí misma una de las más sofisticadas representaciones de la realidad.²

En un sentido literal y hasta objetivo, es verdad que las sombras que se proyectan en la pared de la caverna, nunca podrían superar a las nítidas y “realistas” imágenes que se proyectan hoy día en cualquier sala de cine. Dicha analogía adquiere concordancia si se toma en cuenta el sentido que le quería dar Platón al mito de caverna, en el aspecto de que las sombras no son más que simples representaciones de la realidad, es por ello que: *“Como sucede en el <<espectáculo de sombras>> de Platón también en el cine nos sentamos en la oscuridad, traspasados por las meras imágenes extraídas de la realidad. La misma estructura del cine es algo parecido a la de la caverna.”*³

Entonces, en lo que son similares las sombras de la caverna a cualquier imagen de película, editada incluso con la mejor tecnología de la actualidad y sobre el mejor celuloide es, que ambas no dejan de ser representaciones y extractos subjetivos de la realidad. Es por eso que las películas y las sombras de la alegoría de la caverna en esencia son lo mismo, y hasta me atrevería a decir que incluso las imágenes que se proyectan en el cine, la mayoría de las veces, están más manipuladas que las sombras que nos mencionaba Platón y no sólo en el sentido de distorsión de la realidad, sino que también en cuanto al contenido ideológico que ellas guardan. Además, si se toma en cuenta que:

Lo que hace que esta imagen sea tan importante es que nos sugiere que nosotros podríamos ser como estos prisioneros, que todo lo que normalmente tomamos como

² Ibíd., p. 32.

³ Ibíd., p. 31.

realidad podría de hecho no ser más que sombras, una mera apariencia y que el mundo real podría ser algo bastante diferente.⁴

Una vez aclarada la equivalencia de los ejemplos y tomando en cuenta que en dicha comparación los espectadores de las películas son similares a los hombres encadenados de la caverna y que lo que tomamos como real podría estar distorsionado, cabría preguntarse ¿quiénes han “encadenado” a los espectadores de las salas de cine? Y de igual manera ¿cómo, por qué, para qué, y para quién han sido encadenados y obligados a mirar una ilusión vestida de realidad?

Con todo esto queda claro que el cine se presta para ser un vehículo de manipulación, dicha manipulación puede darse de varias formas, desde los trucos de cámara y los efectos especiales hechos a computadora, hasta la adecuación de imágenes, que estructuradas con un guión, imitan y proponen una realidad social que puede existir o no, para poder matizarla de acuerdo a los intereses económicos, ideológicos y políticos de ciertos grupos hegemónicos.

En el mito de la caverna, además de que se procura que los sujetos únicamente miren hacia un solo lado, hay otro elemento importante de analizar, es el hecho de que dichos hombres se encuentran encadenados desde su infancia, y esas cadenas obviamente no pueden representar otra cosa que la esclavitud, al respecto Christopher Falzón nos dice:

La caverna nos recuerda otras formas de esclavitud y su superación en un contexto social más amplio. Un modo importante de cómo puede controlarse o manipular a la gente es llenando sus cabezas con imágenes engañosas o falsas sobre el mundo y esta es una forma mucho más efectiva de manipulación social que una coacción directa, porque aquí estamos haciendo voluntariamente lo que otras personas quieren que hagamos.⁵

La esclavitud entonces se puede presentar de diversas maneras y tal condición puede ser incubada a través de las imágenes cinematográficas. Dicha esclavitud se vuelve más peligrosa cuando se hace llegar mediante la manipulación, y es mucho más peligrosa que la esclavitud tradicional, porque como dice el autor, realizamos volitivamente lo que personas ajenas a nosotros quieren que realicemos.

En el capítulo anterior mencioné que el cine desde hace ya mucho tiempo ha sido utilizado como medio de ideologización, de adoctrinamiento y ha servido también como propaganda militar y política. Tal es el caso del uso que le dio principalmente Hitler y posteriormente Mussolini al cine nazi y fascista respectivamente, todo esto previo a la Segunda Guerra Mundial e incluso durante la misma, con ayuda importante de este medio obtuvieron los eficaces resultados militares y políticos que conocemos.

⁴ Ibíd., p. 30.

⁵ Ibíd., p. 33.

Igualmente, se mencionó con detalle que incluso Estados Unidos ha utilizado desde hace ya varias décadas al cine como medio propagandístico al servicio de la milicia. Por su parte, en nuestro país me he referido a algunos casos de censura política y religiosa, propiciando la exhibición de filmes comerciales que no hacen acusación de la realidad ni de las problemáticas sociales. El sólo hecho de que en toda empresa comercial y en cualquier gobierno existan intereses políticos, económicos e ideológicos, hacen del cine, uno de los vehículos más eficaces para la consecución de todo tipo de propósitos, debido al enorme público al que llegan las películas.

Tomando en cuenta todo lo anterior entonces, ¿qué es lo que queda por hacer? Si sabemos que a través del cine no sólo se puede manipular a la gente, sino que incluso se puede hasta esclavizar la mente, la voluntad y las ideas de la misma, a sabiendas de esto la pedagogía tiene que actuar en consecuencia.

Si consideramos que: *“Platón representa a los prisioneros tomando como realidad las sombras de las marionetas que otros manejan...”*⁶ entonces resulta obligado intentar saber quiénes son los que están moviendo los hilos de dichas marionetas, es decir, que hay que preguntarse ¿quiénes están detrás de las películas?, ¿quiénes las manipulan? y ¿qué fines tienen para hacerlo?

Tal vez no sea difícil contestar a éstas preguntas, y en algunas ocasiones hasta resulta obvio saber quiénes se encuentran detrás de las producciones, con sólo saber que muchas de ellas responden a los fines políticos, económicos, ideológicos y militares ya mencionados, con esto basta para darnos una idea. La respuesta siempre será que detrás de todo esto se encuentran las personas y grupos que detentan el poder económico y político.

La tarea difícil seguramente estaría en que los espectadores pudieran ser más críticos con todo tipo de imágenes y en especial con las cinematográficas que se ven comúnmente, y esta tarea se hace más difícil todavía si no se les forma para ello, si en las escuelas no se pretende que los alumnos sean críticos para hacerle frente al mundo de imágenes manipuladas en el que viven rodeados. De la misma manera en la que se forman los lectores, es necesario que exista una formación que propicie el análisis de los medios de comunicación y de los discursos que en ellos se manejan. Se debe poner especial atención a todo tipo de imágenes para lograr así una iconopedagogía atenta a todo tipo de simbolismos, pues, es indudable que nos hemos acostumbrado a vivir en un mundo atiborrado de imágenes artificiales sin siquiera darnos cuenta de que estamos rodeados por ellas. Las sombras de la caverna platónica las podemos encontrar en los gigantescos e imponentes anuncios espectaculares que inundan las ciudades, en los anuncios publicitarios de los negocios, en la televisión, en la Internet, en los periódicos y revistas cada vez más amarillistas, y obviamente también en el cine. Para este último en especial es necesaria la iconopedagogía cinematográfica.

⁶ Ibíd., p. 32.

Se podría pensar que se están satanizando a todos los medios de comunicación y en especial al cine, al pensar que toda película oculta algo obscuro y guarda en ella propósitos maquiavélicos. Hay películas que pueden hacerse sin ninguna intención más que la de ganar dinero y sin ninguna pretensión política o que buscan expresarse artísticamente, ajenas a cualquier propósito de dominación. No obstante, aunque esto así fuera, en todo gobierno siempre hay censores que hacen que ciertas películas se retrasen o adelanten cuando es debido, para ser proyectadas en el momento preciso. Incluso también pueden intervenir para que no tengan la difusión adecuada, ya que puede afectar a diversos intereses. Por eso a muchas producciones cinematográficas de cine independiente se les restringe de tal forma que se les mantiene en círculos reducidos debido a la censura.

Vivimos en un mundo que nos ha acostumbrado a vivir así y nos hemos acoplado a él porque paradójicamente, nosotros mismos lo formamos y esa creación humana también nos ha formado en consecuencia. Se podría decir que nos encontramos en el mundo de las imágenes, o como se mencionó antes en la idea heideggeriana: en la época de la imagen del mundo. Sin embargo, lo preocupante no es que vivamos en un mundo rodeado de imágenes artificiales, sino que acostumbrados e influidos por ellas, muchos sujetos se alienan cada vez más al renunciar a su identidad cultural, al adoptar e interiorizar el discurso neoconservador y clasista, al volverse esclavos de la moda y, por ende, tornarse más consumistas. Todo esto convierte a los individuos en una masa despreocupada de las problemáticas sociales, logrando así que no se comprometan con su medio ambiente, con su entorno cultural, y que tampoco se preocupen por su formación olvidándose de sí mismos. En gran medida el cine ha sido cómplice de todo esto.

Otro problema que hay que tomar en cuenta es que no basta adquirir conciencia de la realidad, ya que también existen personas que teniendo conciencia de ella prefieren no mirarla. Para tales sujetos la caverna y las cadenas no significan una prisión, sino más bien consisten en un autoengaño y un cómodo refugio antirrealidad, pues saben con antelación que lo que están viendo no es real, pero quieren continuar pensando que sí lo es, pues: *“Se puede pensar el cine mismo desde el punto de vista de la caverna, como un refugio de la realidad, un lugar donde podemos dirigirnos para escapar del mundo exterior, para perdernos en el engaño, ilusión y fantasía.”*⁷

De hecho, prácticamente todas las personas van al cine a sabiendas de que lo que pasa en la pantalla es de cierta forma una ficción, aunque muchas de las ocasiones se basen en hechos reales, incluso los documentales más veraces han pasado por una edición y recortes de escenas en la postproducción, ya sea por la voluntad del director o por requerimientos ajenos a él, por lo que en este sentido no se muestra toda la realidad filmada (si acaso ésta pudiera ser captada por la cámara. El problema radica cuando las personas empiezan a creer que en

⁷ Ídem.

realidad el mundo es como lo pinta Hollywood o Disney con sus películas *happy end*, y que no importa qué tan cruda sea la vida, pues el mundo siempre se verá mejor a través de la pantalla y, por lo tanto, no necesita verse de otra manera.

El cine aunque tenga la capacidad de transportarnos a lugares lejanos, a mundos extraordinarios, a escenarios fantásticos, a momentos memorables de la historia, a realidades alternas, etcétera, no significa que por ello tengamos que perdernos también en la ilusión y la ideología al que pretenden llevarnos las grandes industrias transnacionales, los grandes monopolios empresariales y los grupos políticos poderosos del Estado. Por eso no se debe olvidar la alegoría de las imágenes de la caverna que Platón menciona, pues:

La imagen de la caverna recuerda a un cinematógrafo: ocurre como si las únicas cosas que el hombre pudiera ver o con las que pudiera estar familiarizado fueran las sombras proyectadas en una pantalla que toman por la única realidad. Con esta maravillosa imaginación Platón induce a pensar en la irrealidad del mundo visible y alude a una realidad de la que éste es un mero reflejo.⁸

Posiblemente pensar en la irrealidad del mundo y de las imágenes que se ven en él, incluyendo a las imágenes cinematográficas por supuesto, consistiría el primer paso del proceso de cambio de mentalidad, es decir, en tener conciencia de que no todo lo que se mira es totalmente verdadero o totalmente falso; en poseer la capacidad de discernir sobre lo visible. Platón consideraba que:

Sí se pusiera en libertad a esos hombres y se los llevara en dirección a la luz, encontrarían muy dificultoso el acomodarse a ella, pero lo estima posible y lo cree el cometido de la educación. Su deseo es convertirla en el instrumento mediante el cuál las mentes de los hombres se dirijan hacia las formas externas.⁹

Si seguimos el ideal platónico de utilizar a la educación, y en el caso de la pedagogía a la formación, como un instrumento para la liberación de los sujetos, para que éstos se cuestionen acerca de lo que hay en las imágenes proyectadas y detrás de ellas, la tarea aunque difícil no es imposible. La dificultad reside en propiciar que las personas puedan llegar a la luz (entendiendo a la luz como la realidad), pues no se puede lograr un cambio tan repentino de mentalidad, ni tampoco llegar tan rápido a una gran cantidad de gente.

Otro problema también sería que ninguna persona está exenta de cierta ideología, yo más bien diría que *“el que esté libre de ideología que tire la primera piedra”*, por lo tanto es un hecho que todas las recomendaciones o intentos de concientización que puedan existir al respecto serán producto de una ideología en particular, y no necesariamente dichas posturas tienen que concordar entre sí.

⁸ Platón. *Diálogos*, Ed. Porrúa, México, 2005. p. 9. Tomado de la nota introductoria de C. M. B (en la portada del libro aparece la leyenda “Introducción de C.M.B.”, pero no se especifica el nombre completo del autor).

⁹ Ídem.

Teniendo en cuenta este problema es necesario actuar éticamente, porque no existe una realidad o verdad absolutas, por eso es importante que siempre persista la diversidad de ideas para contribuir a la creación del conocimiento. Por lo tanto, es menester tratar de lograr un punto medio entre una visión particular de la realidad y la concepción de las demás personas. Este punto medio se podría lograr utilizando la hermenéutica, y dentro de las corrientes de la hermenéutica que podrían ayudar a este respecto, podría ser la hermenéutica analógica, ya que ésta:

Intenta evitar el univocismo de los científicismos y los positivismos, al igual que el equivocismo que se nota en muchos de los propugnadores de la posmodernidad. Dará un equilibrio y una mediación, por la proporcionalidad que la misma analogía implica. Se ubica entre la univocidad y la equivocidad, aunque en ella predomina esta última, la diferencia. Brinda un conjunto de posibilidades interpretativas más amplio y más completo que el modelo ricoeuriano. Sigue su misma tradición, pero intenta llevarla más allá.¹⁰

Resulta muy alentador saber que la hermenéutica analógica con dichas características pueda lograr prácticamente el tan anhelado justo medio interpretativo o por lo menos lo más cercano a él. Pero, antes de utilizar cualquier tipo de hermenéutica cabría preguntarse: ¿existen las posibilidades y razones suficientes para poder conjuntar el cine con la hermenéutica?, ¿es viable hacer un ejercicio hermenéutico con el cine?, ¿qué tiene que ver la pedagogía con la hermenéutica y el cine? En el siguiente apartado trataré de responder a estas incógnitas.

3.2 Las pertinencias hermenéuticas del cine

En la bibliografía que llevo investigada sobre la hermenéutica, por lo regular se habla sobre su historia, acerca de las diferentes corrientes, tendencias y cambios que esta disciplina ha sufrido en los últimos tiempos, igualmente se escribe sobre las diferentes posturas que la hermenéutica tiene desde diferentes autores. Sin considerar que la hermenéutica consiste en un manual para realizar interpretaciones, me gustaría haber encontrado un libro que se titulara “Hermenéutica aplicada”, para así poder ver diversos ejemplos de cómo se analizan e interpretan diversos textos a la luz de ésta como: canciones, discursos, debates, y hasta películas. Es por eso que me sigue siendo una inquietud realizar un trabajo hermenéutico debido a la escasez o nulidad de publicaciones de este tipo de ejercicios. Claro está que querer pensar a la hermenéutica como un método universal de interpretación tanto de textos, fenómenos sociales o hasta el mismo ser es algo que en la historia de la misma ha ocurrido más de una vez, desde la hermenéutica exegética de la Edad Media y el protestantismo hasta Scheleiermacher o Dilthey por citar los más representativos.

¹⁰ Gutiérrez Robles, Alejandro (compilador). *La hermenéutica analógica: hacia un nuevo orden de racionalidad*, Ed. Plaza y Valdéz, México, 2000, pp. 13-14.

A continuación intentaré discutir sobre si es posible hacer un ejercicio hermenéutico del cine, ya que una vez esclarecida esta posibilidad será más fácil saber cuáles son los límites y los alcances para un ejercicio de estas dimensiones, pues, antes de querer emprender alguna empresa, es necesario la mayoría de las ocasiones saber cuáles serán los límites y los alcances de ésta.

Para saber si es posible realizar un trabajo de interpretación hermenéutica y tratar de descubrir lo que se esconde detrás de las sombras de la caverna platónica y que hoy llamamos cine, resulta obligado discutir si el cine es un lenguaje, representa un tipo de lenguaje, o si tiene alguna relación con éste. Es preciso esclarecer este aspecto, ya que si tomamos la premisa de Felix Duque en la que dice:

La hermenéutica es el arte de la interpretación, y ésta se halla ligada íntimamente al lenguaje, el cual era una “cosa” por demás rara: en rigor, no era “cosa”, sino lo que le sacaba los colores a las cosas, pero siempre en comunidad, en convivencia de los hombres en diálogo.”¹¹

La relación entre hermenéutica y lenguaje es ineludible, además el decir que el lenguaje le “saca” los colores a los objetos tiene que ver con la diferenciación que se hace de los objetos, dicha diferenciación la hacían (y la siguen haciendo) los hombres en comunidad, en una especie de común acuerdo y sin necesidad de formalidades.

Pero, ¿El cine podrá cumplir con esos elementos?, ¿podrá un filme en cierta forma sacarle colores a los objetos como lo hace el lenguaje? Además, ¿también será posible que en el cine se maneje un diálogo entre los hombres? Es obvio que existe un diálogo entre los actores dentro del filme, pero éste se encuentra predeterminado en un guión, me refiero a un dialogo entre el director y el espectador, una posibilidad de comunicación reciproca y mas cercana. Debido a la misma historia de la hermenéutica comúnmente se le concibe como una disciplina encargada de interpretar únicamente textos escritos, pero si tomamos en cuenta que: *“La hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son por ello, textos hiperfrásticos, es decir, mayores que la frase. Es donde más se requiere el arte de la interpretación.”*¹²

Entonces, si se compara el cine como un texto que va más allá de la palabra hablada y escrita, entonces es un texto con un lenguaje al que es necesario interpretar debido a su complejidad y porque puede decirnos mucho más que un simple texto, por lo tanto, ¿será posible decir que el cine pueda ser un tipo de lenguaje? Quizás la idea que tiene del cine Jean Mitry pueda servir como respuesta:

¹¹ Duque, Felix. *La humana piel de la palabra*, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1994, p. 31.

¹² Beuchot Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*, Ed. Itaca-UNAM, México. 2000. p. 17.

Tal vez se objete que el filme es una escritura más que un lenguaje, por no tener la imagen fílmica ninguna equivalencia fonética, o por deber referirse entonces a una palabra. En efecto la imagen de una silla muestra al objeto, pero no lo nombra. Solicita la palabra "silla" que la define. Pero esto supondría dar al lenguaje un sentido muy estrecho, reduciéndolo únicamente a la palabra. Es evidente que si por lenguaje se entiende el único medio que permite los intercambios de la conversación, el cine no podría ser un lenguaje, uno se expresa con imágenes, pero no se intercambian ideas por su mediación.¹³

Sobre esta idea acerca de la naturaleza del cine Mitry es claro y preciso al decir que el filme puede mostrar la imagen de un objeto, una cosa, pero sin poderla nombrar, además, si se toma en cuenta el elemento del diálogo, el cual es indispensable para que exista el lenguaje, entonces desde esta postura, en el cine no puede haber ningún diálogo entre quien realiza la película y quien la observa. Además el autor dice que no se intercambian ideas por su mediación y aunque si podemos expresarnos con imágenes en contraparte no hay un diálogo como tal y en consecuencia el cine no es un lenguaje.

Pero si el cine no es un tipo de lenguaje, entonces qué es ¿sólo es una rara invención humana más o menos reciente? Limitémonos por ahora a examinar la idea de que el cine no puede ser tratado como un lenguaje. El mismo Mitry es tajante respecto a esta posibilidad ya que menciona: *"El filme por esencia, no es, no puede ser ni convertirse en un lenguaje... La clave del problema esta ahí. Todo se limita a esto, afirmar que el cine es un discurso pero que no podría ser un lenguaje, por que sus formas dialécticas no se modelan sobre lo "verbal"."*¹⁴

Mitry argumenta que el cine no puede ser considerado como un lenguaje, por que sus mismas formas dialécticas no tienen que ver con lo verbal, entonces es mejor llamarlo discurso y por lógica se entiende que el cine no es un lenguaje, mas sí un discurso. Pero, aun así en los discursos se comunican ideas, sean éstas falsas o verdaderas, aunque por lo regular no hay intercambio de ideas entre los oyentes y el disertador. En el cine ocurre algo muy similar, aunque en contadas ocasiones el director puede dialogar con los espectadores. Sin embargo, existe otra posibilidad en la que el cine puede ser considerado como un lenguaje, incluso poder llamarlo un nuevo lenguaje (claro está que era nuevo en sus comienzos). Dentro de la posibilidad de que el cine pueda ser un lenguaje Aumont dice:

No me canso de decirlo: las palabras en nuestra sociedad contemporánea ya no encierran su verdad. Los prejuicios, la moral, las contingencias, las taras fisiológicas han quitado a las palabras pronunciadas su verdadera significación. Habría que callar durante bastante tiempo para olvidar las antiguas palabras gastadas, envejecidas, entre las que incluso las más hermosas han perdido su imagen y, dejando entrar en uno mismo el flujo enorme de las fuerzas y el conocimiento modernos, encontrar un nuevo lenguaje. El cine ha nacido de esta necesidad.¹⁵

¹³ Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*, Ed. Siglo XXI, 1984, p. 69.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁵ Aumont J. et al. *Estética del cine: espacio fílmico, narración y lenguaje*, Ediciones Paidós, España-Argentina-México, 1987. p. 160.

Este autor no hace una insinuación tímida de que el cine es un lenguaje, sino que de manera literal dice que es un nuevo lenguaje, el cual da la posibilidad de decir las palabras de otra forma, ya no de la forma en que se habían hecho viejas y gastadas, obviamente en los tiempos cuando el cine no era sonoro se tenía la posibilidad de que con sólo mirar la historia que se representaba en el filme casi todos la podían entender.

Aumont además toca un punto muy interesante, pues, cuando dice que incluso las palabras más hermosas han perdido su imagen, no sólo hace referencia al desgaste, desuso o distorsión en el que han caído muchas palabras, sino que también menciona de manera implícita la relación estrecha que siempre ha existido entre las imágenes y las palabras.

El mismo cine incluso cuando otrora fue silente, no dejaba de comunicar ideas, sin importar que le faltara la palabra escrita o audible, con sólo ver las imágenes en movimiento los espectadores podían entender la película e interpretarla y explicarla con las palabras de su idioma particular:

El carácter esencial de este nuevo lenguaje es su universalidad; permite evitar el obstáculo de la diversidad de lenguas nacionales. Es un gran medio de conversar entre los pueblos, esta “música de la luz” no necesita traducción, se comprende por todos y permite encontrar una especie de estado “natural” del lenguaje, anterior a lo arbitrario de las lenguas.¹⁶

Resulta notoria la ventaja que tenía este “nuevo lenguaje” respecto a los que le han precedido, ya que daba la posibilidad casi soñada de un idioma universal, y el cine en este aspecto no tenía comparación alguna pues “... *el lenguaje parece un mal vehículo: por eso soñamos con la posibilidad de la telepatía, con la comunicación mente a mente, sin pasar por engorro hermenéutico intermediario.*”¹⁷

Es así como en sus comienzos el cine ofrecía esa posibilidad, el cine “mudo” tenía un tipo de connotaciones diferentes a las del cine actual, ya que como no hablaban, en compensación eran más expresivos y sus actuaciones eran más acentuadas, como lo vemos en las películas de inicios del siglo XX. Este otro autor no se preocupa por reproducir la forma tradicional de comunicarse, como se hace en el diálogo común que menciona Mitry, en el cual tiene que haber un intercambio de ideas para que se cumpla la función del lenguaje. El cine en este caso no presenta la forma tradicional de comunicarse, pues como afirma Aumont, el mismo cine constituye un lenguaje nuevo y, por lo tanto, una nueva forma de comunicación.

Confrontando estas dos posturas, no encuentro problemas para la pertinencia hermenéutica del análisis del cine, ya que si tomamos la primera postura donde Jean Mitry asevera que el cine no es ni puede ser un lenguaje, pero sí puede ser

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Ibíd., p.21.

considerado como discurso, y un discurso también puede ser analizado hermenéuticamente, debido a que dentro del discurso existen ideas que pretenden comunicarse y la hermenéutica puede analizar lo que hay detrás de esas ideas, ya sean escritas, habladas o actuadas.

Incluso si nos remontamos a los antecedentes de la hermenéutica, en la mitología griega, Hermes únicamente llevaba los mensajes de los dioses para que los humanos conocieran sus designios, pero no existía un intercambio de ideas de los humanos hacia los dioses. Hermes servía como un intermediario entre la voluntad de los dioses y los hombres a través de los mensajes que los primeros le proporcionaban, y no a la inversa. Por lo tanto, no es necesario que haya un diálogo en el sentido estricto de la palabra como lo exige Mitry.

Sin embargo, si se parte de la postura de Aumont en la que se menciona que el cine desde sus inicios respondió a la necesidad del hombre de contar con un nuevo lenguaje para comunicarse, entonces el cine sí es lenguaje y, por lo tanto, también entra en el campo de la hermenéutica para analizarlo.

Incluso si el cine no fuera un lenguaje ni un discurso, tomando en cuenta que la hermenéutica es el arte de interpretar textos, que van más allá de simples textos escritos como lo afirma Félix Duque, entonces a la hermenéutica se le abren un mundo de posibilidades, las cuales no sólo se reducen a analizar simples o complicados textos escritos. Distintos fenómenos históricos, políticos, económicos, sociales, culturales y pedagógicos pueden ser analizados con la ayuda de la hermenéutica.

Es por eso que el mismo cine como fenómeno histórico, social, político, económico, etcétera, no es susceptible de ser excluido por la hermenéutica para realizar un ejercicio interpretativo a la luz de la misma. Todo lo que la cultura humana ha construido en este mundo puede verse como un extenso texto que no ha dejado de escribirse. En este sentido, no existe mayor problema, más que el de la compleja tarea de hacer una interpretación hermenéutica del cine.

En repetidas ocasiones también se afirma que el cine es una representación de la realidad social, Schultz menciona que: *“La realidad social es la suma total de objetos y sucesos dentro del mundo social cultural, tal como los experimenta el pensamiento del sentido común de los hombres que viven su existencia cotidiana entre sus semejantes, con quienes lo vinculan múltiples relaciones de interacción”*¹⁸

El cine muy a menudo es fiel representante de esas interacciones, objetos y sucesos de la cultura y la sociedad humana que adquiere forma de realidad bajo la mirada del director y lo manifiesta a través del lenguaje cinematográfico. Por eso es necesaria la hermenéutica, para analizar tanto lo que dice el autor como lo que no dice, igualmente para analizar lo que se muestra de manera evidente así como

¹⁸ Schultz, Alfred. *El problema de la realidad social*, Ed. Amorrortu, Argentina, 1974. pp. 71-85.

lo que no se menciona de forma explícita. Mediante un filme el director muestra consciente o inconscientemente lo que es la realidad para él, incluso si se trata de una película de ficción.

Muchas veces aunque los autores no quieran hablar acerca de su época, sobre sus ideologías o de la realidad social, económica y política de su contexto, de manera implícita y hasta oculta lo plasman en sus obras. Y ocurre también lo contrario, pues en otras ocasiones sí quieren plasmar todo lo mencionado y buscan diversas formas de manifestarlo, incluso de manera explícita y literal. Mediante la hermenéutica y a través del cine, es posible analizar muchos elementos que no saltan a la luz, porque como es sabido, la luz siempre produce sombras y mientras más brillante sea la luz, más oscura será la sombra que ésta produce. Con ayuda de la Hermenéutica sin duda podremos analizar luces y sombras por igual, por ello es una herramienta poderosa tanto para la pedagogía como para la Iconopedagogía cinematográfica.

3.3 Hermenéutica y lenguaje cinematográfico

En el apartado anterior se revisaron algunos elementos necesarios para que el cine pueda ser revisado a la luz de la hermenéutica, y quedó claro que el elemento primordial para que se pueda realizar dicha tarea se halla principalmente en el lenguaje, debido a que la hermenéutica se encuentra íntimamente relacionada a él, pues, sirve como mediación del ser para manifestarse, Félix Duque dice que:

Más aéreo y ligero (como Hermes, el de pies alados) que el pensamiento mismo —al cabo, localizado figuradamente en la cabeza, en el interior— y más omnipresente que la mismísima realidad externa (a la que sustituye con creces), el lenguaje parece ser justamente el intermediario entre lo interior (la “mente” si queremos) y el exterior.¹⁹

Hermes además de ser mensajero entre los dioses y los humanos, como Dios también del límite, es intermediario entre el interior y el exterior, entre el pensamiento y su salida a través del lenguaje. Igualmente entraba y salía del Hades una vez que llevaba a las almas. Por eso es necesario entender la relación entre hermenéutica y lenguaje, y necesariamente entre lenguaje y cine, pues como se revisó, el cine es un lenguaje, algunos otros lo consideran simplemente como un discurso, pero, indistintamente en las dos tareas hace su aparición Hermes. Esto ha sido así, desde la mitología hasta la actualidad, incluso Aristóteles ya señalaba la conexión entre lenguaje y hermenéutica, porque:

La mediación o interpretación a que siempre hace referencia al concepto es de carácter lingüístico semántico. Ἑρμηνεία, en Aristóteles hace mención al enunciado, a la forma de expresarnos (*elocutio*), al lenguaje mismo. Aristóteles establece un nexo indisoluble entre hermenéutica y lenguaje (Ἑρμηνεία y διαλεκτοσ). Es la forma como expresamos, como

¹⁹ Duque, Félix. Op. cit., p. 19.

hacemos comprensible lo que tenemos en el pensamiento, en el sentido de decir o expresar.²⁰

Es indudable que el lenguaje posee un carácter esencial tanto para la hermenéutica como para el cine y por consiguiente para la existencia humana, es un factor intrínseco en el que ineludiblemente el ser habita y se sirve de él para poder expresarse (como lo llegó a mencionar Heidegger), y el cine es una excelente forma de expresión en la que convergen distintos lenguajes y tendencias artísticas. Por eso se analizaron algunas posturas para problematizar el vínculo existente entre ambos campos para vislumbrar los alcances de esta tarea. Aunque las posturas no respondieron de la misma manera a la pregunta de si el cine era o no un lenguaje, sirvieron para enriquecer la idea de que el cine puede ser tanto un discurso como un lenguaje de tipo cuasi-universal. El semiólogo Yuri Lotman se había planteado la pregunta de manera distinta.

¿Es el cine un lenguaje? Planteemos la pregunta de otra manera: ¿Es el cine un sistema de comunicación? Indudablemente, si el director, el guionista, los actores hacen un film porque quieren transmitir algo. Su fin es una carta, un mensaje dirigido a los espectadores. Mas, para comprender ese mensaje, hay que conocer el lenguaje en el que está escrito.²¹

En este punto de la investigación y tomando en cuenta el apartado anterior, es indudable que se puede hacer un análisis hermenéutico de los mensajes que se pretenden transmitir con las películas, pero antes es necesario conocer el lenguaje con que está escrita esa *carta*. Parecería que a simple vista no se requiere conocer gran cosa acerca del cine para comprenderlo. Quizás por el hecho de no darse a la tarea de hacer un análisis fílmico de manera profunda, no se ha visto necesario indagar sobre el lenguaje cinematográfico o la estructura de éste. De igual manera existen diversos elementos a los que por lo regular no se pone la debida atención, debido a que se observa al cine de una manera superficial. Si en toda película se quiere *comunicar algo*, entonces probablemente habría que poner énfasis en el mensaje que se pretende dar a los espectadores, ya que como dice Lotman, el director, el guionista y los actores tienen como fin enviar un mensaje:

De acuerdo con el Peri hermeneias de Aristóteles del que según parece derivó el neologismo “hermenéutico”. A diferencia de la lógica, que se ocupa de la verdad objetiva, su objeto era el análisis del sentido del enunciado, independientemente de su verdad o falsedad.²²

Posiblemente al analizar una película no se debería de poner especial atención en la verdad o falsedad que muestra la trama, porque como señala el director Carlos Saura y algunos otros autores, toda película es una ficción, en ese aspecto tal vez no baste concentrarse únicamente en la veracidad del filme, sino en los distintos sentidos que éste pudiera tener. Pero para poder encontrar los diversos sentidos que encierra una película, es importante no sólo analizar la historia que se narra

²⁰ Bayon Recas, Javier. *Hacia una hermenéutica crítica*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 45-46.

²¹ Lotman M., Yuri. *Estética y semiótica del cine*, Ed. Gustavo Gili, España, 1989, pp. 9 -10.

²² Recas. Op. cit., p. 55.

en ella, sino también conocer un poco más cómo se estructura la misma, pues se ha aprendido a ver el cine de manera superficial y su lenguaje no se agota en la historia que narra la película. Hay que tomar en cuenta que:

El lenguaje es algo que se aprende. El dominio de una lengua, incluida la propia, es siempre resultado de un aprendizaje. Pero a esos millones que asisten al cine, el primer arte de masas, ¿quién les ha enseñado a comprender el lenguaje cinematográfico, ¿acaso el cine no se entiende porque sí?²³

La manera de ver el cine se encuentra influenciada entre otras cosas, por la manera en que se enseña a verlo y en cómo se forma a los sujetos para ver el cine. La práctica y la finalidad que tiene ver una película en casi cualquier sitio no son precisamente para hacer un análisis crítico ni mucho menos pedagógico. Si el cine es observado de una manera analítica y crítica, suele ocurrir en reducidos círculos, por lo regular académicos, que contrastan enormemente con el grueso de la población que prefiere ver el cine únicamente como espectáculo. Se podría decir que por los *usos y costumbres* de los espectadores el objetivo de ver una película simplemente es entretenerse. Por eso, al cine se le ve de manera superficial, sin poner atención a sus aspectos estructurales, teóricos o formativos, esto se debe en gran medida a que en sus inicios funcionó como un espectáculo de luces y sombras en las ferias populares y no se ha podido arrancar del todo ese estigma. Esta manera de ver al cine *inocente y desinteresada* puede constituir un peligro si no se toman en cuenta sus implicaciones en la formación de los sujetos.

La respuesta a la pregunta que realiza Lotman respecto a que si el cine se comprende porque sí, sería no, porque constituiría ver al cine de manera simple y reduccionista, pues, esta idea supone que es tan sencillo y fácil de entender, que en consecuencia no valdría la pena indagar en sus formas; pero sin duda, en la constitución de las mismas se puede encontrar el trasfondo que explica el por qué nos agrada tanto el cine y qué condiciona nuestro gusto por él.

Lauro Zavala²⁴ en la ponencia titulada *Teorías de cine* que dio en el diplomado *Miradas sobre el cine*, mencionó que un error que cometían las ciencias sociales y humanas al momento de analizar y teorizar al cine radica en el hecho de que se centran demasiado en el contenido (muchas veces ideológico) de los filmes y no tanto en las dimensiones estéticas y estructurales del cine. Tal crítica a mi parecer resulta acertada, porque para realizar una mejor investigación sobre los efectos que producen los filmes en los espectadores, también se deberían de analizar los elementos estéticos e incluso los elementos técnicos de las películas, pues, quizás, lo que más implicaciones tiene sobre los espectadores no es tanto el contenido de tal o cual filme, sino la forma en que éste se les presenta.

²³ Lotman. Op. cit., p.10.

²⁴ Reconocido Teórico mexicano del cine y presidente de SEPANCINE.

Algo importante que es necesario tener en cuenta es que los filmes no vienen acompañados por un manual que indique cómo verlos (y quizás ni debería de haberlo). Lo mismo ocurre cuando se empieza a leer un libro, en algunas ocasiones se puede llegar a entender lo que se dice en él sin necesidad de conocer nada acerca de su autor ni a qué género literario pertenece, o si se encuentra dividido y constituido por párrafos, oraciones, títulos, portada, contraportada, epílogo, etcétera, y aun así puede lograrse cierto entendimiento sin considerar tales elementos. De igual manera es posible entender una película de manera literal, sin tener en cuenta a su director, la estructura y los componentes propios que forman su narrativa. Pero, si se ha de realizar un análisis más profundo y serio de un filme en particular, es necesario conocer (además del género cinematográfico, contexto del filme y su realizador) por lo menos algunos de sus elementos estructurales más importantes, para comprender mejor la forma en la que opera y está integrado. A continuación se describirán algunos elementos del filme que describen Francesco Casetti y Federico Di Chio, en su libro *Cómo analizar un film*: “Tenemos, pues en total cinco tipos de significantes: imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música. Que constituyen la base misma del edificio del film. En resumen, cinco tipos de ladrillos con los que se edifica la casa.”²⁵

Esta categorización se concentra en los elementos significantes del filme, y como ya se pudo haber advertido, estos cinco tipos de significantes son de dos tipos: *visuales y sonoros*, obviamente una película se compone de más elementos pero, por lo pronto, me concentraré en analizar estos tipos de significantes, sin restar importancia a los significantes sonoros, prestaré mayor énfasis a los significantes visuales, porque como señala el mismo Lotman: “Mas por muy importantes que sean, los elementos no figurativos del film (la palabra y la música) desempeñan un papel subordinado. En el cine, con todo el sintetismo de sus elementos, predomina el lenguaje figurativo de la fotografía.”²⁶

Hoy día es prácticamente imposible pensar ver una película que no esté acompañada de una banda sonora, de música, de voces, onomatopeyas, ruidos o de efectos de sonido, los cuales indudablemente pueden llegar a acentuar aún más las sensaciones de horror, tensión, alegría, tristeza, etcétera, que quizás no se lograrían mostrar tan sólo con imágenes; pero, de todas formas, como bien explica Lotman, los sonidos están subordinados a las imágenes. Es sabido que en los inicios del cine la función que tenía la música de piano o la de alguna banda musical era la de acompañar a las imágenes cinematográficas, cosa que no ocurría al contrario. Sobre la importancia de la música Morín nos dice:

Nuestros sueños, como si un último pudor realista se lo impidiera, no van acompañados de música. La música por el contrario reina en el universo del cine.... La música se ha impuesto en el filme, al mismo tiempo que el cine se desligaba del cinematógrafo. Sin esperar la banda sonora, bajo la presión de una misteriosa urgencia, los pianos y las orquestas acompañaron a las películas mudas.²⁷

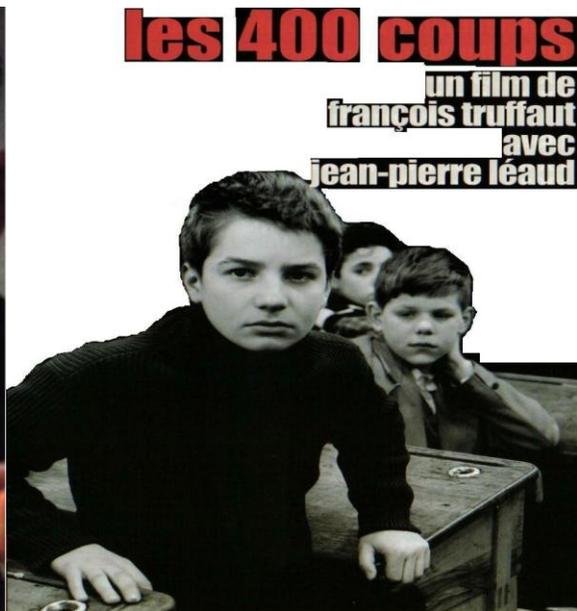
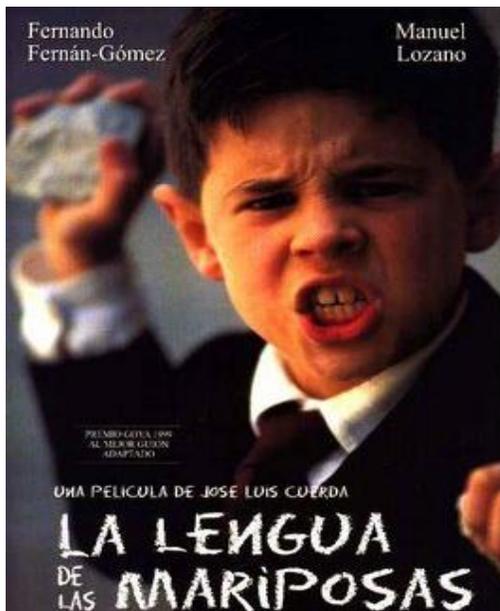
²⁵ Casetti, Francesco y Di Chio Federico. *Cómo analizar un film*, Ed. Paidós, México, 1990. pp. 67.

²⁶ Lotman, Op. cit., pp.56-57.

²⁷ Morin. Op. cit., p. 76.

Es tan indispensable la música en el cine que es casi imposible ver una película sin ésta. Incluso antes de que el cine fuera sonoro, la música ya acompañaba al cine como lo señala Morin. Sin embargo, (sin restarle importancia a los significantes sonoros), en el cine las imágenes siguen siendo los significantes más importantes, a pesar que desde hace varias décadas el cine comenzó a ser sonoro. Una vez aclarado el porque de la relevancia de las imágenes, continuemos con la explicación de estos dos grupos de significantes advertidos en la categorización anterior:

Ante todo, definamos dos grandes tipos de significantes: los *significantes visuales* y los *significantes sonoros*. Los primeros se refieren, evidentemente, a todo aquello relativo a la vista, y que por ello se basa en un juego de luces y sombras; a su vez pueden dividirse en dos categorías, las imágenes en movimiento y los signos escritos (relacionados no sólo con la “visión” en sentido estricto, sino también con “lectura”). Los segundos se refieren a todo lo relativo al oído, y que por ello se basa en un juego de ondas acústicas: se subdividen a su vez en tres categorías, respectivamente las voces, los ruidos y la música.²⁸



Los signos escritos también pertenecen a los significantes visuales y al igual que la imagen icónica otorgan una importante significación a los filmes.

Resulta demasiado obvio y sencillo de comprender que los significantes visuales son todos aquellos que el espectador capta por medio de la vista; pero, estos significantes no sólo se distinguen a simple vista en cuanto a reconocimiento de figuras, sino que también es posible leerlos, por lo que el sentido y significado que le otorgan al filme es mucho más complejo y además la experiencia estética también se ve enriquecida si van acompañadas de significantes sonoros. Es importante señalar que además de la subdivisión de los significantes sonoros existen también dentro de los significantes visuales tres elementos a analizar, el primero de ellos es el *índice*:

²⁸ Casetti. Op. cit., p. 66-67.

El *índice* es un signo que testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo nexo de implicación, sin llegar a describirlo. Un indicio, como la típica colilla de cigarro en el cenicero, nos dice que en la habitación ha estado alguien, pero en general no nos dicen nada sobre como es esa persona.²⁹



Lavabo viejo y desgastado que acentúa el aspecto derruido y descuidado de una antigua casa abandonada en la película *El club de la pelea*. El cepillo y la pasta de dientes así como la llave abierta, indican la presencia de gente en ella sin necesidad de mostrarla.

Este tipo de recursos es muy utilizado para indicar que algún personaje ha estado presente en un escenario en particular o que un acontecimiento ha ocurrido y existen vestigios del mismo, como manchas y huellas de sangre encontradas en un callejón indican que ha ocurrido un crimen, o el desorden de muebles y demás objetos dentro de una habitación indican que ha ocurrido una pelea, etcétera. Por su parte:

El *ícono* es un signo que reproduce, por así decirlo, los contornos del objeto. En este caso, en consecuencia, no se dice nada sobre la existencia del objeto, pero se dice algo sobre su cualidad. Un cuadro o una fotografía de estudio, de hecho, comunican formas exteriores, apariencias, ricas en datos cualitativos, pero no implican la existencia real del objeto. Las imágenes son inmediatamente íconos.³⁰

Estos signos son los que guardan una estrecha relación con los personajes y están tan arraigados a sus cualidades que con sólo el ver tales *íconos*, nos remitimos inmediatamente ellos. Un ejemplo muy claro de estos índices son los

²⁹ *Ibíd.*, p. 67.

³⁰ *Ibíd.*, p. 68.

fetiches de personajes de películas de terror, como la máscara de hockey de Jason en *Viernes 13*, la garra afilada de Freddy Krueger en *Pesadilla en la calle del infierno*, o en películas de cine negro como la máscara de Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes*. Sin estar presentes tales personajes los íconos señalan sus cualidades más importantes.



Mascara de Hannibal Lecter.

Máscara de Jason.

Garra de Freddy Krueger.

El *símbolo* es un objeto convencional, y por ello se basa en una correspondencia codificada, en una ley. En este caso, no se dice nada de la existencia, ni tampoco de la cualidad del objeto: simplemente se lo designa sobre la base de una forma. La palabra misma es, para entendernos, un signo arbitrario: diciendo simplemente “árbol”, no predico nada acerca de la existencia efectiva de un árbol en concreto.³¹



Foto memorable del triunfo del ejercito soviético en Reichstag, Berlín y que ha sido utilizada en diversos filmes documentales y como propaganda política.

³¹ Ídem.



Sacerdote crucificado en la película *Cuentos de Hadas para dormir cocodrilos*. Tanto la cruz como la figura del clérigo funcionan como símbolos claros de una religión en específico.

Al decirse que el símbolo es un objeto convencional quiere decir que es un signo que puede ser reconocido por un amplio número de personas, dentro de una región o cultura determinada. Por ejemplo, en algunas películas ha sido utilizada la suástica que simboliza el régimen nazi; el emblema que contiene la cruz de un martillo y una hoz que simboliza al régimen comunista; una paloma blanca simboliza la paz, etcétera. Estos símbolos pueden ser reconocidos en casi todos los países del mundo, pero obviamente existen símbolos que son reconocidos por algunas personas o en ciertas áreas geográficas reducidas.

Cabe señalar que estos tipos de signos visuales que aparecen en el cine no existen de manera independiente y autónoma de los demás signos, en ocasiones tienen más de una función dentro de un filme, un índice puede funcionar como un ícono o viceversa, o el ícono puede también tener función de símbolo como la máscara de Hannibal Lecter simboliza al mismo asesino, o en una imagen de una ciudad devastada como Berlín pueden encontrarse banderas con símbolos soviéticos que en ese caso funcionarían como índices de la presencia de la URSS en aquél lugar y a la vez cómo símbolo de su victoria, etcétera, esto ocurre así pues *“... cada tipo <<puro>> se contamina con los demás: existen símbolos con rasgos icónicos (los emblemas), íconos con rasgos indexicales (las fotografías instantáneas, etc.)”*³²

³² *Ibíd.*, p. 70.



Quentin Tarantino con los personajes principales del filme *Bastardos sin gloria*. En esta película los emblemas nazis además operan como símbolos, también funcionan como signos indexicales, pues nos indican que la película se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial.

Si utilizamos los elementos que se proponen en la semiología, entonces todos los signos anteriores que se mencionan entrarían en la categorización de signos convencionales, Lotman explica de manera precisa y clara:

Los signos se dividen en dos grupos: los signos convencionales y los signos figurativos. Son convencionales aquellos en los que la figuración y el contenido no están ligados por una motivación interna (**es decir arbitraria**). Hemos convenido que el verde significaría vía libre y el rojo paso prohibido. Aunque muy bien pudimos convenir lo contrario. El signo figurativo o *icónico*, de forma implícita, recoge la imagen única, natural del significado. El caso más difundido es el significado. Es imposible pensar que el dibujo de una mesa pueda llegar a interpretarse como una silla. El signo icónico es más inteligible.³³

Algunos ejemplos de signos convencionales que son producto del conocimiento y a veces incluso del consentimiento de un numeroso grupo de personas, son los emblemas de las banderas de las fotografías anteriores y las máscaras de Hannibal Lecter y de Jason respectivamente, Lotman es muy claro en señalar tales diferencias entre signos, pues éstos sin necesidad de convención se sabe de inmediato su significado. Incluso los personajes en una película funcionan como signos figurativos en sí mismos, pues, sin necesidad de saber sus nombres o su identidad inmediatamente se reconoce que son niños, adultos, etcétera, por eso Lotman señala que son inmediatamente inteligibles sin necesidad de que exista un convencionalismo de por medio.

³³ Lotman. Op. cit., pp. 10-11. Las negritas son mías.



Sin tomar en cuenta a los personajes cinematográficos de Totó de *Cinema Paradiso* y a Chaplin con el niño de la película *El chico*, sólo se verá en ellos signos figurativos, no así la imagen del policía el cual sería un signo convencional. De igual forma, en el momento en que éstos personajes son captados por la cámara y proyectadas como imágenes cinematográficas, pasan a ser automáticamente íconos o símbolos, porque le están otorgando al espectador información inteligible que es decodificada simbólicamente ya que:

Cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado, es portadora de información. Este significado puede tener un carácter doble. Por una parte, las imágenes de la pantalla reproducen los objetos del mundo real. Los objetos se convierten en las significaciones de las imágenes que son reproducidas en la pantalla.³⁴

Además de intentar reproducir o representar personas u objetos reales, las imágenes dentro de la película funcionan como signos que portan una información determinada, ya sea como signos figurativos, convencionales, icónicos, simbólicos o indexicales, los cuales serán los ladrillos con los que se construye esencialmente un filme.

Considero que estas categorizaciones y clasificación de signos que operan dentro una película son suficientes para poder reconocerlas y utilizarlas en la realización de un análisis cinematográfico. Al observarse dentro de un filme también se podrá reconocer qué función tienen dentro del mismo y el saber diferenciarlos constituye una herramienta muy útil para los distintos tipos de análisis que se pretendan hacer, inclusive, se puede poner atención en la frecuencia con que se aparecen ciertos símbolos o íconos en un filme y tratar de entrever la intención que tiene la cinta por dicha repetición de signos.

³⁴ *Ibíd.*, p. 45.

Es evidente que existen muchos más elementos que se utilizan en el cine y que podría citar en la tesis; sin embargo, no es el objetivo de ésta dar a conocer todos los elementos que estructuran al filme o formar cineastas, mas sí críticos lectores de cine. Conocer estos elementos que le dan estructura al filme ayuda a formar una mirada mucho más completa de los filmes, pues el interpretar películas se aprende con la práctica y un conocimiento más detallado de sus elementos permite obtener mejores análisis cinematográficos.

Una vez conocidos los tipos de signos con los que se encuentra construida la película es importante señalar otro aspecto importante, la forma en la que se acomodan dichos íconos y símbolos en la película, no me refiero a la historia que cuenta la película, sino la manera en la que se estructura y se cuenta la misma, es decir, la *narrativa* de la película. La forma en la que se narra la historia de una película es variable, pues depende entre otras cosas del país del que proviene, del género cinematográfico, del estilo particular del autor, de la temática misma de la película, etcétera; pero, el cine hollywoodense por ejemplo, tiene estructuras narrativas muy similares y de una película a otra no varía mucho la manera en que se cuenta la historia (aunque hay que reconocer que se encuentran algunas excepciones), incluso el cine de diversos países está influenciado por la narrativa de las películas de Hollywood. Víctor Benet divide por momentos los puntos principales en que se relatan las historias en este tipo de filmes, para hacer un análisis cinematográfico es importante distinguir esos momentos:

Tenemos por lo tanto una serie de fases que podemos segmentar de acuerdo con la estructura narrativa: 1) arranque, 2) exposición (que incluye caracterización de los personajes principales, planteamiento de su deseo y del conflicto principal), 3) desarrollo de la trama a través de conflictos secundarios, 4) resolución del conflicto principal y 5) final.³⁵

Con esta segmentación es posible analizar los distintos momentos de ciertas películas y resulta de mucha ayuda cuando se analiza un film por partes y para poner énfasis en los momentos del desarrollo de la trama que resulten relevantes. De igual forma con el conocimiento de estas fases ya no se realizará un análisis de manera aleatoria ni azarosa.

Es indudable que todos los momentos de la estructura narrativa son importantes, pero existen dos momentos en la narrativa que son imprescindibles de analizar si se quiere entender de manera sintetizada el probable mensaje que se quiere dar a entender en un filme: *el inicio y el final*. Benet señala con precisión el porque de la importancia de estos dos momentos para el análisis del film:

En la mayoría de los filmes narrativos hay una serie de momentos esenciales sobre los que podemos centrar nuestra atención. En primer lugar, es bastante útil observar con cuidado la *construcción del final*. Un viejo axioma de los estudiosos de la narrativa dice

³⁵ Benet, Vicente. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Ed. Paidós, España, 2004, pp. 283-284.

que hay que empezar a analizar un relato precisamente desde allí. Comprender el final nos señala la resolución del conflicto principal y los encargados de conducirlo hacia su cierre. Esta reflexión la podemos proyectar posteriormente sobre el arranque del filme. El contraste entre estos dos momentos culminantes nos aclarará el proceso que ha conducido desde el planteamiento inicial de los conflictos y del itinerario de los personajes hasta su resolución.³⁶

Esta sugerencia de comenzar a ver las películas desde el final, es una forma poco común de analizarlas, pero, cobra relevancia cuando en la mayoría de ellas la culminación es donde se puede ver de mejor manera quién o quiénes llevan a término la consecución del deseo principal o la resolución del conflicto central. Aunque cabe destacar que hay películas que comienzan desde el final y el final a su vez es el comienzo, como la película francesa *Irreversible*.



Precisamente, en dicha película existe esta poco convencional estructura narrativa, pues, además de comenzar desde “el final”, la escena que sigue a la otra es anterior cronológicamente a la que se presenta primero y así sucesivamente. Posiblemente esta sugerencia de ver una película desde el final no funcionaría con esta película, pero sí puede ser aplicable a las películas que tienen una estructura narrativa casi constante, como es el caso de la mayoría de las películas hollywoodenses o la película de la cual realizaré el análisis hermenéutico.

Es necesario decir también que existen diversos planos (shots) que son esenciales en todo filme como el gran plano (big shot), medio plano (médium shot), etcétera; pero hay un plano en especial en el que hay que poner especial atención: el primer plano o (close up), ya que por sí mismo, resulta difícil no poner atención a las imágenes que muestra, pues es a este plano al que se recurre

³⁶ *Ibíd.*, p. 183.



Alex aterrorizado al ser obligado a ver imágenes violentas en la película *La naranja mecánica*. “El Xochi” sonriendo al dar su testimonio en la película *Los ladrones viejos*.

muchas veces para resaltar en los personajes estados anímicos muy variados que van desde una felicidad extrema hasta una tristeza o desesperación exagerada. El primer plano también provoca en los espectadores cierta identificación con los personajes al igual que los puede afectar emocionalmente, Deleuze menciona:

La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro... Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film. En cuanto al rostro mismo, no se dirá que el primer plano lo trata, que lo somete a un tratamiento cualquiera: no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección.³⁷

Ahora que se cuenta con ciertos elementos teóricos y técnicos para poder analizar un film de una manera menos coloquial y sin basarse en juicios de valor morales o pasionales, se puede decir que ya es posible comenzar a realizar una hermenéusis fílmica, pero este análisis no consiste en hacer una descripción detallada y tecnicista, Benet señala al respecto:

Si la reflexión sobre las formas, el estilo y la narratividad del filme es importante, no menos resulta pensar estos aspectos en relación con el marco cultural del que son consecuencia, sobre todo si pretendemos llegar a una interpretación que vaya más allá de la mera descripción.³⁸

³⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós Comunicación, España-Argentina-México, pp. 132-133.

³⁸ *Ibíd.*, p. 290.

Si la interpretación cinematográfica se agota sólo en hacer explícitos los elementos técnicos o artísticos de los filmes, ciertamente se estaría realizando una descripción meramente técnica, la cual tendría por misión únicamente explicar los elementos con los que está construida una película, de manera muy similar a los ejemplos que acabo de utilizar para explicar la función de los signos. Por lo tanto no se estaría hablando de un análisis, sino más bien una simple explicación descriptiva. La interpretación que voy a realizar a continuación la cual es de tipo hermenéutica escapa a tales descripciones, y en el sentido que dice Benet, escapa a esta tendencia descriptiva pues se busca ahondar más en los marcos de las significaciones culturales que en los elementos técnicos, aunque no por eso prescindiré de ellos, pues, en algunos momentos requeridos de la interpretación serán utilizados. Tal es el caso de la película *En busca de la felicidad*, de la que a continuación intentaré hacer un análisis hermenéutico, no sin antes explicar algunas necesarias consideraciones previas.

3.4 Consideraciones hermenéuticas

Gracias al apartado anterior en este momento resulta irrelevante preguntarse si se puede hacer una interpretación hermenéutica de alguna película; sin embargo, no basta sólo con saber que se puede hacer tal ejercicio, sino que es necesario realizarlo. Para poder realizar este análisis hermenéutico es importante tener en cuenta algunas consideraciones previas, que en esencia tienen como propósito indicar ciertas advertencias: **la primera consideración** consiste en no pensar a la hermenéutica como si fuera ésta un *método* constituido por un determinado número de pasos sistematizados, los cuáles deben seguirse de manera estructurada, consecutiva y fiel para obtener como producto una interpretación hermenéutica. Luis Garagalza señala al respecto:

No ha de ser, pues, entendida la hermenéutica como una reflexión sobre el método, ni tampoco como la propuesta de un método concreto de interpretación “adecuado” o “correcto”; lo que pretende es precisamente lo contrario: poner en cuestión con una radicalidad probablemente no alcanzada por ninguna otra filosofía de nuestro siglo, la primacía que el pensamiento moderno había concedido al método y al conocimiento metódico así como reivindicar la validez, legitimidad e incluso prioridad de la experiencia de sentido que acontece fuera de sus estrechos límites.³⁹

Esta manera de concebir a la hermenéutica no tiene sus orígenes en la hermenéutica contemporánea de Gadamer, se puede encontrar esta connotación ya desde los comienzos de las *ciencias del espíritu* que Dilthey⁴⁰ planteaba y que

³⁹ Garagalza, Luis. *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo, sociedad*, Ed. Anthropos, España, 2002, p. 25.

⁴⁰ Dilthey propuso que la tarea de conocer manifiesta la existencia de dos objetos acreedores de dos formas de tratamiento: la vida y la historia exigen *comprensión*, mientras que la realidad natural pide explicación. Esta dualidad metodológica fundamenta la división epistemológica de “ciencias de la naturaleza” y “ciencias del espíritu”. Lizarazo Arias, Diego. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, Siglo XXI Editores, México, 2004, p. 28.

sin lugar a dudas funda. Por lo tanto, la hermenéutica contemporánea retomando dicha tradición, surge prácticamente como una contrarreacción a la importancia que la ciencia positiva le había otorgado al método y precisamente pone en cuestión esa racionalidad. La hermenéutica contemporánea y por lo que he podido constatar en sus derivaciones, no tiene la intención de constituirse como un método universal, ni tampoco tiene como tarea la de buscar un método acertado y definitivo de interpretación. Quizás en la hermenéutica schleiermacheriana existen ciertos visos de una pretendida universalización de la hermenéutica como modelo epistemológico de todas las ciencias, pero no trascendió tal idea. El mirar a la hermenéutica sin concebirla como un método rígido también ha sido planteada por Michel Foucault cuando marca la diferencia que tiene la hermenéutica con la *semiótica*, Lizarazo señala al respecto:

Foucault se ha imaginado las cosas en términos de una lucha insalvable, donde la semiótica representa una concepción positivista que asegura acceder a la significación sustancialmente contenida en los signos. Por su confianza en los códigos y los sistemas, la semiótica supone que la significación se produce de manera precisa y resulta entonces accesible y mensurable. La medición del peso del significado y de los procedimientos de su producción constituyen así el universo semiótico.⁴¹

Esta crítica foucaultiana hacía la semiótica, además de marcar una distinción, señala que la hermenéutica no tiene como propósito poder acceder al significado de tal o cual obra de una manera prácticamente científica. En palabras del mismo Foucault es posible encontrar la razón principal de esta aseveración que se encuentra marcadamente influenciada por Nietzsche, en este sentido Foucault explica claramente:

Me parece necesario comprender algo que muchos contemporáneos nos dicen, esto es, que la hermenéutica es una semiología, pero son dos feroces enemigos. La semiología tiende a creer una existencia absoluta de símbolos: abandona la violencia, lo inacabado, la infinitud de las interpretaciones. Por el contrario, la hermenéutica se desenvuelve por sí misma, no entra en los dominios de los lenguajes que deben implicarse mutuamente, en esa región intermediaria entre locura y puro lenguaje. Es aquí donde reconocemos a Nietzsche.⁴²

La semiótica como la describe Foucault, no sólo aparece como algo distinto de la hermenéutica, sino que de manera tajante menciona que irremediablemente son dos feroces enemigos. En este sentido, la semiología se convertiría en la contraparte científica de la hermenéutica, por el hecho de creer que se puede

⁴¹ *Ibíd.*, p. 22.

⁴² Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx, Theatrum Philosophicum*, Ediciones Libertario, Brasil, 1997, pp. 26-27.

acceder de manera directa (y hasta en cierto sentido “automática”) al sentido que encierran los símbolos. Foucault explica la raíz de esta “*inocencia científica*” que persiste en la semiótica y aunque difícilmente se pueda creer, paradójicamente tiene un origen religioso:

La idea de que la interpretación precede al símbolo, implica que el símbolo no se puede considerar ya como un ser simple y benévolo, como ocurría en el siglo XVI, donde el hecho de que todas las cosas se parecían probaba simplemente la benevolencia de Dios, y no se separaban más que por un velo transparente el símbolo del significado. Por el contrario, desde el siglo XII a partir de Freud, Marx y Nietzsche, según pienso, el símbolo se va a convertir en algo un poco más malévolo; quiero decir que el símbolo tiene una cierta ambigüedad un poco turbia entre bondad y malevolencia. En esta medida el símbolo no se ofrece ya como tal. Los símbolos son interpretaciones que tratan de justificarse, y no a la inversa.⁴³

La razón de la semiología de pensar que es lineal y mecánicamente sencillo acceder al significado de los símbolos mediante el uso del método correcto, no hace otra cosa de reivindicar la idea religiosa de que Dios benévolamente ha cubierto a los símbolos con un manto transparente para que los hombres pudieran develar su significado de manera natural, pues como menciona Foucault, el signo se ofrece como tal. En este orden de ideas, el análisis que se realiza desde la semiología más bien podría constituir una especie de exégesis científica, por el origen religioso de esta creencia positivista. Es por eso que en la hermenéutica es posible encontrar una gran ventaja, pues, no es afán de ésta tratar de encontrar el significado universal, medible y cuantificable en cada interpretación, cosa que sí pretende realizar la semiótica en sus análisis. Respecto a esta diferencia Lizarazo menciona:

La hermenéutica, en cambio, desconfía de la presencia de significado. Los signos ponen en el horizonte, más bien, el juego de las interpretaciones. Los signos encarnan la lucha irreductible por imponer los sentidos, en una dinámica de tachaduras, enmiendas y superposiciones donde las interpretaciones convulsionan sobre el fondo de la historia de nuestra cultura.⁴⁴

Muchas veces la interpretación hermenéutica no requiere poner una atención acentuada en los signos, sino en las circunstancias culturales, sociales e históricas que dan significación a los signos. Los signos entran en una lucha por imponer la significación en cuanto que el dominio de una cultura a otra se da en un marco de simbolismos, como las cruces cristianas que impusieron los colonizadores a los habitantes originarios las tierras que conquistaban. Unos símbolos triunfan sobre otros condicionando y determinando incluso el sentido y significado que los sujetos le dan a sus pensamientos, al igual que a su concepción de mundo y vida y, por ende, a su formación. Pero, tales signos no surgen espontáneamente, son un producto cultural y por sí solos no pueden imponerse a nadie, tienen que provenir

⁴³ *Ibíd.*, 24-25.

⁴⁴ Lizarazo. Op. cit. *Iconos, figuraciones, sueños...*, p. 22.

de una fuerza opresora detrás de ellos, la hermenéutica toma en cuenta tales aspectos, pero no de una manera metódica, científica, mecánica o técnica.

La segunda consideración consiste en saber qué elementos se abordarán en la interpretación, pues, la hermenéutica es un campo muy extenso y accidentado de transitar debido a la cantidad de corrientes y de teóricos que la abordan, Diego Lizarazo se encontró con esta problemática y plantea:

Una tarea ardua es, sin duda, la de aproximarse aunque sea panorámicamente, a las cuestiones que las diversas tradiciones hermenéuticas plantean en torno a la problemática de la significación. Un atajo y un recurso de sensatez nos permiten conjurar parte de la perplejidad que esta tarea produce y parte de la inestabilidad argumentativa que entraña: delimitar el campo de referencias teóricas a algunos de los pasajes más conspicuos de la hermenéutica y concentrarse en los argumentos que podrán resultar más reveladores para el abordaje de la de la esfera icónica.⁴⁵

Teniendo en cuenta ese *recurso de sensatez*, en el que se reconoce que la hermenéutica es muy amplia, y abordar cada uno de sus aspectos y corrientes es casi imposible, voy a tratar de enfocarme a ella en su sentido más amplio y en los aspectos que mejor guíen el análisis iconopedagógico de las imágenes cinematográficas. Dentro de esos elementos que son prácticamente imprescindibles en el vasto universo hermenéutico, a mi parecer, existen dos que considero indispensables: el *círculo hermenéutico* (o círculo del comprender) y la *subtilitas* (cuya traducción más cercana al español sería *sutileza*). Acerca del origen de tal círculo Félix Duque explica:

Esto es lo que los antiguos escolásticos llamaban, con fórmula chocante: totum in toto et in qualibet parte, el todo está en todo y en cada parte. Pero a la inversa, el todo tampoco nos es conocido sino en y a través de sus manifestaciones: de modo que el todo es más y menos que cada una de sus partes. A esta circularidad periférica se denomina en hermenéutica círculo del comprender y habrá que ver no tanto como escapar del círculo, sino cómo ingresar adecuadamente en él.⁴⁶

El círculo hermenéutico como bien lo apunta Duque, no constituye un obstáculo o una traba para poder interpretar, si se sabe adentrarse en él, mediante este círculo se puede llegar a comprender mejor una obra cinematográfica, si se toma en cuenta que ésta es una parte de una totalidad y viceversa, se debe tratar de comprender esa totalidad (el contexto social, político, histórico, etcétera) para comprender la obra.

Igualmente se puede ver esta propuesta desde otro nivel, la película misma puede considerarse como una totalidad y si no se posee una certeza segura de lo que quiso manifestar el autor o lo que quiere decir la obra como tal, puede bastar con analizar una o algunas partes de la misma. Pero también ocurre al contrario, si no se puede comprender un fragmento de la obra, también habría que verla en su

⁴⁵ Lizarazo, Op. cit., p. 23.

⁴⁶ Duque, Félix. *La humana piel de la palabra*, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1994, pp. 44-45.

totalidad. Y ¿por qué se le conoce como círculo hermenéutico o círculo del comprender?, quizás hasta resulte más que obvia tal morfología, Duque menciona que “*Schleiermacher lo concede, nos hallamos ante un razonamiento circular. El Todo existe, íntegramente, en el brillo individual: y por ese brillo se le conoce. Pero el Individuo, a su vez, sólo es tal porque en él se refleja el Todo, para luego reconocerlo como ejemplificado en el Individuo*”.⁴⁷

El todo puede de cierta manera manifestarse en la individualidad, ya que ésta es representante de sus partes, y lo individual (como parte del todo) manifiesta en sí mismo algo de la totalidad a la que pertenece, por eso es una relación circular. Gadamer antes que Duque, y en el mismo sentido, ya había hablado de esa circularidad, pero en cuanto a su procedencia Gadamer lo ubica incluso antes de la escolástica:

La regla hermenéutica de que el todo debe entenderse desde lo individual, y lo individual desde el todo, procede de la retórica antigua y ha pasado, a través de la hermenéutica moderna, del arte de hablar al arte de comprender. En ambos casos nos encontramos con una relación circular. La anticipación del sentido, que involucra el todo, se hace comprensión explícita cuando las partes que se definen desde el todo definen a su vez ese todo.⁴⁸

A pesar de que los antecedentes históricos de este círculo no concuerdan entre Gadamer y Duque, sí coinciden en cuanto a su forma de operar, pues, ambos señalan que el todo se entiende desde lo individual y en dirección contraria ocurre lo mismo. En dicha circularidad no se podría asegurar que existe una sola dirección para realizar la comprensión, aunque pareciera que debido a ir del todo a la parte y de nuevo al todo, el círculo giraría en un solo sentido, pero el mismo Gadamer menciona que se puede rectificar esa dirección si el texto lo requiere y lo ejemplifica con el aprendizaje de otras lenguas:

Conocemos este fenómeno por el aprendizaje de lenguas extranjeras. Constatamos ahí que es preciso “construir” una frase antes de tratar de comprender las distintas partes de la frase en su significado lingüístico. Pero este mismo proceso de construcción está ya regido por una expectativa de sentido que deriva del contexto anterior. Ciertamente que esta expectativa debe rectificarse si el texto lo requiere.⁴⁹

Esta cualidad circular permite invertir estos sentidos del todo a lo individual y lo individual al todo, dependiendo de lo que se va a analizar y a voluntad del hermeneuta. ¿Pero cómo se puede comprender el todo en sus partes si no se ha tenido un referente del todo y viceversa? Duque explica: “*En este juego especular, es necesario haber tenido un <<antes>> (¡pero un <<antes>> que no es temporal!) un conocimiento previo del todo, para luego reconocerlo ejemplificado en el individuo.*”⁵⁰ En efecto, no se podría reconocer algo del todo en una de sus partes

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 49.

⁴⁸ Gadamer, Hans, George. **Verdad y Método II**, Ediciones Sígueme, España, 2002, p. 63.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 62.

⁵⁰ Duque. *Op. cit.* p., 49

si nunca se ha tenido referente de ese todo, y de la misma manera, no se podría reconocer al todo sin algún conocimiento previo de sus partes. En gran medida esta relación circular depende de qué es lo que vamos a considerar como totalidad.

Esta relación circular ocurre también en el cine, por ejemplo, no se podría saber mucho acerca del género de terror si no se ha visto por lo menos alguna película que lo represente. Por otro lado, si se observa una película y se toma como la parte de un todo (considerando al todo en este caso como la cultura de su país) entonces con esa película se pueden comprender algunos aspectos de la realidad social, política económica, etcétera, que son propias de su cultura, al igual que sus contradicciones y afirmaciones, porque en el brillo individual de la película existe una imagen de la totalidad a la que pertenece, pues constituye una parte de la misma y, por ende, es un ejemplo representativo. De igual manera si se toma el todo, y se analiza la sociedad, la economía, la política, etcétera, del país de procedencia del filme (como cuando se contextualiza), también se pueden comprender mejor tanto la trama de la película como los condicionantes que dieron lugar a la realización la película. En ambos casos es necesario tener referentes tanto del todo como de sus partes para no realizar interpretaciones aventuradas.

Aunque en algunas ocasiones es mejor tener los ojos frescos para evitar ciertos prejuicios acerca de la película que se va a analizar; sin embargo, también cabe decir que en el caso de las películas que provienen de una cultura lejana a la que no se está familiarizado, se necesitaría tener cierta contextualización, pues éstas presentan signos convencionales que son propios de sus marcos referenciales culturales y pueden presentarse como ajenos a los espectadores de otras culturas, porque presentan elementos que no se comprenden del todo si no se tiene una



Nansal, la niña nómada de las estepas de Mongolia de la película *La cueva del perro amarillo*.

contextualización previa, como en el caso del filme *La cueva del perro amarillo* o muchas otras películas más que se encuentran fuera de nuestra periferia simbólica. Se puede haber advertido ya que el círculo hermenéutico otorga especial importancia a la concepción previa del objeto a interpretar, y de manera similar necesita una contextualización antes de comenzar a efectuar la interpretación. La razón principal de este hecho se debe a que la hermenéutica no está buscando la tan anhelada neutralidad objetiva que la ciencia positiva requiere en sus explicaciones, como lo que ocurre en la sociología o la antropología, en donde se considera altamente nocivo dejarse influenciar por las preconcepciones, debido a que éstas pueden distorsionar el juicio que se pueda tener sobre su objeto de estudio. Duque explica esta imposibilidad de neutralidad en la interpretación e incluso se puede plantear que esa neutralidad puede ser adversaria de la hermenéutica:

En efecto, el lector-interprete de una obra ha de comenzar la lectura, no *tanquam tabulam rasam*, sino guiado por una serie de prejuicios, de esbozos de lo que ha de ser la obra en su conjunto. Sólo así puede penetrar en ella. Estos prejuicios se irán modificando según avanza la interpretación. Y sólo al final se tendrá una fusión plena de lo proyectado en la obra con lo extraído de ella. El adversario es el espíritu metódico-científico del propio filólogo (o del historiador), que exige miremos una obra con absoluta limpieza de prejuicios: hay que atenerse al texto, al documento, para sacar de él lo que una época dice de sí misma.⁵¹

Es imposible lograr la supuesta neutralidad al momento de analizar una obra cinematográfica, porque en efecto, los sujetos pedagógicos que en este caso se convierten en hermeneutas, nunca se acercan a interpretar nada con la mente en blanco, y este hecho no es un obstáculo, sino una ventaja. Esta crítica hacia la pretensión de la neutralidad científica hecha por Heidegger y que retoma Duque, además de mencionar la imposibilidad de neutralidad, también señala que si existiera ésta, haría muy difícil el ingreso al círculo hermenéutico y, por ende, a la comprensión de la obra misma. En el mismo sentido Ángel Prior señala que:

El intérprete no se acerca a su objeto como una tabula rasa, como un observador idealmente neutral capaz de un acceso directo a lo “dado”. Sino que más bien lleva consigo un cierto horizonte de expectativas —de creencias y de prácticas, de conceptos y de normas— que pertenecen a su propio mundo de la vida. Y mira a ese objeto desde las perspectivas abiertas por ese horizonte.⁵²

Estas expectativas antepuestas podrían constituir uno de los límites de la interpretación, pero también, se debe abandonar la idea de poder acceder a una interpretación transparente y directa. Esto también constituye una ventaja, pues si no existieran interpretaciones orientadas desde cierta postura, el camino hacia la interpretación se tornaría más difícil y, en cierta medida, también ingenuo, pues no se tiene un referente aunque sea mínimo, por lo que se propicia que haya una gama muy estrecha de interpretaciones, lo que atentaría contra la complejidad y

⁵¹ *Ibíd.*, p. 50.

⁵² Prior Olmos, Ángel. *Nuevos métodos en ciencias humanas*, Ed. Anthropos, México, 2002, p. 84.

multiplicidad de éstas. Los *prejuicios*⁵³ son la entrada misma al círculo hermenéutico, pero estos prejuicios se tienen que modificar gradualmente. Propiamente no representan un obstáculo, pero sí se interpondrán en la interpretación si no son modificados o enriquecidos durante la misma.

La *preconcepción (concebir previo)*, aunque de alguna manera inicia o motiva la interpretación hermenéutica, no debe ser guiada totalmente por ésta, y aunque tampoco se puede prescindir de ella, debe ser modificada en la medida que avanza la interpretación. Prácticamente se podría decir que tales prejuicios anticipan la interpretación y la entrada al círculo hermenéutico, al respecto Heidegger explica que:

El cumplimiento de las condiciones fundamentales de un posible interpretar radica, antes bien, en no empezar por desconocer las condiciones esenciales para llevarlo a cabo. Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él del modo justo. Este círculo no debe rebajarse al nivel de un *circulus vitiosus*, ni siquiera uno tolerado. En él se alberga una positiva posibilidad de conocer en la forma mas original, aunque una posibilidad que sólo es empuñada de un modo genuino cuando la interpretación ha comprendido que su primera, constante y última función es evitar que las ocurrencias y los conceptos populares le impongan en ningún caso el “tener”, el “ver” y el “concebir” “previos”, para desenvolver éstos partiendo de las cosas mismas.⁵⁴

Por lo tanto, una forma de entrar al círculo hermenéutico adecuadamente, consistiría en no dejar que ideas y juicios que sean producto de pensamientos que carezcan de profundidad o de impresiones rápidas se apoderen del concebir previo y mucho menos de la interpretación en el círculo hermenéutico. Esto podría lograrse mediante distintos movimientos de dicho círculo y a voluntad del hermeneuta, por ejemplo: procurando tener información previa sobre la obra que se analizará puede evitar en gran medida concepciones aventuradas y sin fundamento, o bien, si se observa alguna película sin previa contextualización, se tendrán que poner a prueba las interpretaciones o conjeturas que se hayan desarrollado en la observación *in situ* del filme, con un ejercicio hermenéutico posterior en un segundo o tercer análisis de la obra cinematográfica en cuestión.

De igual importancia que el círculo hermenéutico hay que revisar lo que respecta a la relevancia de la *subtilitas*,⁵⁵ pues considero que es un factor imprescindible para el análisis hermenéutico, porque durante su desarrollo y evolución histórica ya se planteaba un elemento que escapaba y que incluso superaba al rigor metódico del positivismo, aunque cabe decir que en un principio no funcionaba así debido a que: “*En la vieja tradición de la hermenéutica, el problema hermenéutico se dividía como sigue: se distinguía una subtilitas intelligendi, la comprensión, de una*

⁵³ Lo llama Heidegger: “concebir previo”. Pero podríamos verter muy bien “precepto”: la estructura en la que se engarzan los conceptos. El “precepto” abre el presente, y nos abre al presente (es lo que, con formulación más corriente, pero más provocativa, llamara Gadamer prejuicios. *Ibíd.*, p. 52.

⁵⁴ Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*, F.C.E., México, 2005, pp. 171-172.

⁵⁵ Según Gadamer el término *subtilitas* muestra cierta finura de espíritu que rebasa los procedimientos puramente metodológicos. Es decir que exige cierta agudeza y perspicacia. *Ibíd.*, p. 24.

*subtilitas explicandi, la interpretación y durante el pietismo se añadió como tercer componente la subtilitas applicandi, la aplicación”*⁵⁶

Esta era la forma en que se realizaba y dividía el acto hermenéutico, constituía prácticamente un método, el cual se tomó como tal hasta muy entrado el romanticismo.⁵⁷ Esta forma de utilizar la hermenéutica comprendía aún la tarea de la exégesis de textos sagrados y jurídicos que fundamentaban la aplicación de actos religiosos altruistas y benefactores propios del pietismo. Obviamente esta manera sistemática y técnica de operar de la hermenéutica no será manejada en esta tesis, aunque todavía en la hermenéutica contemporánea sobrevive algo de esa forma añeja de hermenéusis; sin embargo, ahora se encuentra de una manera más simplificada e implícita en el quehacer hermenéutico, Gadamer señala esta persistencia:

Al problema hermenéutico se le confiere un significado sistemático en el momento en que el romanticismo reconoce la unidad interna de *intelligere* y *explicare*. La interpretación no es un acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita de la comprensión.⁵⁸

Se podría decir que las antiguas dos primeras fases de la hermenéutica (*subtilitas intelligendi* y *subtilitas explicandi*) se complementan en la hermenéutica contemporánea⁵⁹ en una misma con el hecho de que en el comprender ya existe algo de interpretación y viceversa. La tradición romántica reconoció que no son dos distintas cosas al momento de aplicarlas. Gadamer continúa explicando la transformación:

Sin embargo, nuestras consideraciones nos refuerzan a admitir que en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete. En este sentido nos vemos obligados a dar un paso más allá de la hermenéutica romántica, considerando como un proceso unitario no sólo el de comprensión e interpretación, sino también el de la aplicación.⁶⁰

En el sentido de que en el comprender se realiza ya algo de interpretación y al efectuar estos dos actos recíprocos ya se está logrando de cierta forma una aplicación. Esta consideración hecha por Gadamer como representante de la

⁵⁶ Gadamer. Op. cit., **Verdad y método I...**, p. 378.

⁵⁷ Es posible plantear que hasta el siglo XVIII la hermenéutica es considerada más una disciplina auxiliar de carácter técnico que una disciplina filosófica o humanista reflexiva y teórica. La hermenéutica se planteaba como un corpus técnico útil para la adecuada interpretación de textos jurídicos, religiosos o literarios al que Schleiermacher otorga un nuevo estatuto, en el que se extiende como una reflexión que abarca la totalidad de las ciencias. Lizarazo. Op. cit., **Iconos, figuraciones, sueños...**, p. 24.

⁵⁸ Gadamer, Op. cit., p. 378.

⁵⁹ La clave de la Hermenéutica contemporánea está en considerar el entender —el entendimiento de algo o de alguien— como un interpretar, es decir, como una interpretación. La hermenéutica plantea que todo entendimiento de algo es ya interpretación, de modo que la interpretación se eleva a categoría universal del humano conocer. Ortiz-Osés, Andrés. **Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica**, Ed. Anthropos, España, 2003.

⁶⁰ *ibíd.*, p. 379.

hermenéutica contemporánea contempla la importancia de la triple función que tenía la metódica hermenéutica religiosa, pero, además, toma ventaja de la hermenéutica romántica al darse cuenta que estos tres momentos que constituían al acto hermenéutico no están tan distanciados uno del otro y en esencia confiere la relevancia que tiene el momento de la aplicación. Dicho reconocimiento de esta triada hermenéutica no es para nada un regreso a la forma primigenia de interpretar y el mismo Gadamer explica que: “*No es que con esto volvamos a la distinción tradicional de las tres habilidades de que hablaba el pietismo, sino que pensamos por el contrario que la aplicación es un momento del proceso hermenéutico tan esencial e integral como la comprensión y la interpretación*”⁶¹.

La aplicación resulta tan importante pues la hermenéutica en muchas ocasiones se ve como un quehacer marcadamente teórico sin ninguna aplicación práctica. Tal idea está profundamente influenciada por el pragmatismo, pero como se ha revisado, en el comprender y en el interpretar ya se está ejerciendo ya una aplicación. El ejercicio hermenéutico, por lo tanto, no se queda en meras intenciones de llegar a buen término, por decirlo de alguna manera, porque como se verá más adelante, el acto hermenéutico no culmina nunca, es decir, no puede haber una interpretación definitiva y mucho menos unívoca sobre alguna obra en particular, sin embargo, por tal razón no se encuentra exenta de alguna practicidad.

Este último señalamiento da lugar a la **tercera consideración**, en donde hay que preguntarse si una vez lograda la tan anhelada interpretación: ¿existe una interpretación válida y definitiva?, o si ¿todas las interpretaciones son permisibles e igualmente válidas? Algo que Umberto Eco expresa en el libro *Los límites de la interpretación* puede constituir la respuesta a la primera cuestión:

Un texto flota (digámoslo así) en el vacío de un espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles. Por consiguiente ningún texto puede ser interpretado según la utopía de un sentido autorizado definido, original y final. El lenguaje dice siempre algo más que su inaccesible sentido literal, que se pierde ya en cuanto se inicia la emisión textual.⁶²

Cualquier tipo de lenguaje y expresión emanados del ser humano por el mismo hecho de su procedencia, implica que no se puede acceder a su total explicación y a su exacto sentido, esto se debe a que el ser humano no es un sujeto predecible y controlable del todo, como quisiera el ideal cientificista. Por ello, en la interpretación se necesitan dos cosas, la primera es no caer en el equívoco infinito y la otra, tratar de extraer del texto (en este caso texto cinematográfico), mucho más de lo que se ha plasmado sobre el celuloide, aunque de antemano se sabe que no se llegará a la interpretación definitiva y verdadera, por eso Eco señala que sería una utopía lograrlo, lo más que se puede hacer es interpretarlo. En el mismo tenor Lizarazo (siguiendo a Vattimo) expone que:

⁶¹ Ídem.

⁶² Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*, Ed. Lumen, México, 1990, p. 10

En esta dirección la interpretación renuncia a los objetivos definitivos, a los resultados incontrastables: el resultado de una interpretación será siempre una etapa provisional en un itinerario que no se cerrará jamás. La interpretación tiene siempre un carácter hipotético y adivinatorio, donde la certeza se halla excluida, o donde se trata de una *certeza hermenéutica* (es decir, provisional, precaria, aproximativa).⁶³

Con estas ideas se responde a la primera pregunta, no existe una interpretación definitiva y única, pues ésta siempre se encontrará abierta. Pero, quizás se piense a primera vista que debido a que la hermenéutica no otorga una certeza concreta y que a lo más que puede llegar a hacer es una aproximación incesante de la “*verdad*”, entonces sea por este hecho una pseudometodología o un modelo teórico carente de sentido. Si esta fuera la crítica, debe considerarse que en la hermenéutica no se puede hablar de que exista “*la correcta interpretación*”, porque hablar de ella insinúa fuertemente que existe una manera exclusiva y metódica de comprender, cosa que entra en contradicción con la primera consideración. En cambio estar atentos al *malentendido*⁶⁴ y no a la correcta interpretación no reduce la importancia de la hermenéutica, aunque se reconozca que no se puede llegar a una interpretación universal, por eso se dice que no se termina nunca de interpretar.

Para tratar de responder a la segunda pregunta voy a retomar la propuesta que ha elaborado con profundidad el filósofo mexicano Mauricio Beuchot el cual es el fundador de la *hermenéutica analógica*, una corriente hermenéutica que busca evitar caer en extremismos interpretativos, específicamente entre univocismo y equivocismo. Aunque de cierta manera Paul Ricoeur⁶⁵ ya había insinuado esta forma de concebir al acto interpretativo cuando propuso una especie de alianza conveniente entre la hermenéutica y la semiótica. Conforme a la propuesta de esta corriente hermenéutica Beuchot señala su forma de operar:

Lo primero que dará una hermenéutica analógica será una acendrada conciencia de que no se puede alcanzar una interpretación perfectamente univoca de un texto. Pero no por ello nos hemos de lanzar, desesperadamente, a una interpretación equivocista, totalmente ambigua, vaga, subjetiva, relativista. Se buscará una interpretación analógica, intermedia

⁶³ *Ibíd.*, p.25.

⁶⁴ Ante el texto, ante el habla, debemos reconocernos desde el “malentendido” y no desde la “correcta interpretación” como suponía ingenuamente la hermenéutica antigua. El malentendido como punto de partida impulsa al intérprete a profundizar y precisar su interpretación. Enemigo formidable se constituye en su mejor aliado porque lo previene permanentemente y lo mantiene en alerta de la comprensión genuina. *Ídem.*

⁶⁵ A diferencia de la postura de Foucault, Ricoeur se plantea las cosas de otra manera. No tiene en mente una concepción tan formalista y positiva de la semiótica, ni una noción tan nihilista de la hermenéutica. Piensa que bien puede darse un diálogo entre los dos ámbitos: la semiótica ofrecerá una visión que aborda el problema del sentido desde un andamiaje teóricamente estructurado para explicar la lógica de los signos, y la hermenéutica buscará la apertura del sentido, su conexión con el mundo. Así la semiótica será un modelo explicativo de las relaciones sistemáticas internas a los lenguajes y los textos, y la hermenéutica una perspectiva comprensiva que procura entender el complejísimo ámbito de las relaciones entre lenguaje y la experiencia, el símbolo y la vida. *Ibíd.*, pp. 22-23.

entre la univocidad y la equivocidad, aunque más inclinada a esta última porque en la analogía, aunque conjunta la identidad y la diferencia, predomina la diferencia.⁶⁶

Esta cualidad de la hermenéutica analógica de reconocer que no es posible que exista una interpretación única y totalmente válida, no se restringe a esta corriente interpretativa, pues como ya se reviso con Lizarazo, Vattimo marcaba ya esta imposibilidad. Sin embargo, la aportación relevante que hace Beuchot es la de buscar una especie de estado intermedio, un justo medio entre una interpretación objetiva y una subjetiva, por eso señala que éste modelo hermenéutico busca una especie de mediación entre la univocidad y la equivocidad.

Otro aspecto importante a rescatar de esta propuesta es que a pesar de intentar lograr esta fusión entre univocismo y equivocismo, en la hermenéutica analógica siempre persistirá y dominará la equivocidad, pues en cualquier analogía aunque se busque la igualdad, siempre estará presente la diferencia. Entonces se responde a la segunda pregunta, no se puede decir que todas las interpretaciones son igualmente válidas, por eso se trata de lograr una mediación entre éstas, pero aun así se reconoce que pese a tal mediación siempre predominará el equivocismo interpretativo. Por tal motivo, en la hermenéutica analógica confluyen la diferencia, la subjetividad y la ambigüedad de las interpretaciones, con la búsqueda de una interpretación objetiva. Beuchot señala otro aspecto importante de este modelo hermenéutico:

Será, pues, una interpretación que evite los extremos, los simplismos; será diferenciada, matizada, que cobre conciencia de los énfasis que pone, que resalta. Cuestión de énfasis, de matices, se dirá; pero son de lo más importante y decisivo en la interpretación. Por ello, una interpretación analógica será atenta a los detalles, a los aspectos menores.⁶⁷

La hermenéutica analógica además de tratar de evitar caer en extremos interpretativos entre el univocismo y el equivocismo, también pone una acentuada importancia a los detalles. Una de las razones por las que no existe una interpretación única se halla precisamente en esos detalles, ya que por muy ínfimos que parezcan, pueden volcar por completo la interpretación de la obra que se analiza. Asimismo, es posible que por su gran número de detalles, una interpretación por más minuciosa que sea, dejará siempre de lado infinidad de ellos en el análisis fílmico. Inclusive en el mismo concepto de *analogía* se puede encontrar esta afinidad por los detalles, Foucault especifica lo siguiente:

La analogía, viejo concepto familiar ya a la ciencia griega y al pensamiento medieval, pero cuyo uso ha llegado a ser probablemente diferente. Su poder es inmenso, pues las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas; basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones. Así aligerada, puede ofrecer a partir de un mismo punto, un número infinito de parentescos.⁶⁸

⁶⁶ Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, Universidad Autónoma de Puebla, 1989, p.56.

⁶⁷ Ídem.

⁶⁸ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, 1991. p. 30.

En la analogía basta con entrever la más leve semejanza para empezar a unir las ligaduras entre éstas; sin embargo, para lograrlo es necesario tener cierta sutileza (subtilitas) para encontrar hasta el más pequeño detalle que puede pasar desapercibido y que dé cuenta de los parecidos posibles. Una sola persona no puede encontrar todos los detalles (ni siquiera un ejército completo), por lo que es preciso que haya más de un hermeneuta y aun así no se terminaría nunca de encontrarlos. Un claro ejemplo de esto se encuentra en el análisis cinematográfico, porque un solo hermeneuta no es suficiente para dar cuenta de los diversos matices que pueden aparecer en una película.

Una obra cinematográfica (hasta la más simple) está llena de detalles que se encuentran presentes tanto fuera de la película como dentro de ella, tales como: contextos culturales, corrientes ideológicas, situaciones políticas, económicas, históricas, geográficas, lo que se dice en los diálogos, quién los dice y cómo se dicen; la existencia de tendencias narrativas, signos indexicales, signos icónicos, símbolos, signos figurativos, signos convencionales y un extenso etcétera que no puede ser tomado a la ligera.

Es importante analizar al cine desde un modelo hermenéutico que reconozca la importancia de tales detalles, debido a que en este arte abundan. Pero, aún más importante que los detalles, considero como fundamental la capacidad de *diálogo* y la hermenéutica apunta hacia esta posibilidad dialógica, ya que por el solo hecho de buscar una mediación, un punto en donde converjan diversas interpretaciones sobre una misma obra, insinúa ya la existencia de diálogo. Beuchot al respecto menciona que:

Aquí se ve la pertinencia del diálogo para la hermenéutica, como insistía Gadamer, pero también para una hermenéutica analógica. En efecto, usualmente accedemos a la objetividad por medio de la intersubjetividad, esto es, mediante el diálogo. Presentamos nuestra interpretación a la crítica de los que conforman nuestra comunidad interpretativa o nuestra tradición hermenéutica, y es en ese diálogo vivo en el que se puede decidir si nuestra interpretación es válida o no, y cuál lo es.⁶⁹

En una relación de dialogicidad no puede existir la imposición, porque el diálogo se encuentra más cercano a la apertura de sentido y al reconocimiento de la diferencia; pero como menciona Beuchot, no puede haber un total equivocismo aunque éste predomine en la analogía. El hecho de que la hermenéutica analógica esté más inclinada hacia el equivocismo, hace entrever dos aspectos: por un lado, aunque se reconozca cierta toma de postura antipositivista al señalar que no hay interpretaciones definitivas, por otro lado, también está presente el reconocimiento de la imposibilidad de que exista una interpretación universal, lo que da lugar a la preeminencia del equivocismo. Sin embargo, tampoco puede permitirse una multiplicidad de interpretaciones que tiendan hacia el infinito, aunque haya posibilidad de hacerlo, de allí la importancia del diálogo en la hermenéutica,

⁶⁹ Beuchot. Op. cit., p. 58.

porque únicamente mediante él se puede lograr el arribo de un acuerdo, tal y como señaló Gadamer a propósito del quehacer hermenéutico:

“La posibilidad de que el otro tenga razón es el alma de la hermenéutica”, como dijo Gadamer en 1989, con ocasión de una mesa redonda en Heidelberg. No pretende corregir los malentendidos, ni acabar con ellos en nombre de la Razón uniformizadora, disolvente de las diferencias, sino convertirlos en manifestaciones de una inalienable alteridad. Lo que la hermenéutica busca es el entendimiento de y en las diferencias.⁷⁰

Cuando se reconoce que el otro puede tener razón, no se está hablando de *la Razón*, esta idea gadameriana no va en ese sentido, pues, más bien lo que propone es que pueda haber una apertura de sentido en las interpretaciones. La posibilidad de que el otro pueda tener razón también implica el hecho de que el hermeneuta pueda estar equivocado, pero no lo sabrá hasta que entable un diálogo con el otro hermeneuta y puedan lograr un común acuerdo, una analogía en la diferencia. Por eso Gadamer menciona que el hermeneuta vive de esa diferencia e inclusive la alienta, porque sabe que en las diferencias se encuentra presente la posibilidad del diálogo y sólo se puede enriquecer la interpretación cuando también se toma en cuenta la postura del otro o los otros, pues cuando el sujeto se acerca al otro y entabla un diálogo con él, triunfa la analogía y logra vencer al univocismo que la Razón busca imponer.

Pero, ¿qué pasaría si durante un diálogo entre dos posturas hermenéuticas surge un dilema o una discrepancia acerca de la interpretación sobre un mismo texto? (en este caso una película). La hermenéutica analógica tiene que contemplar tal situación, ya que por experiencia se sabe que cuando existe un diálogo entre una o más personas a cerca de un mismo tema, por lo regular siempre brotan diferencias. Beuchot al respecto dice:

Esto se da sobre todo cuando se nos presenta el dilema de elegir entre interpretaciones rivales (entre varias, pero, paradigmáticamente, entre dos de ellas). Sobre todo si son bien pensadas, es difícil de elegir entre ellas alguna que sea la mejor. Lo más analógico sería encontrar alguna interpretación intermedia que de cuenta de las bondades de cada una de estas rivales que contienden⁷¹.

Si surge alguna diferencia o varias de ellas al realizar una interpretación como cuando se hace en grupo, debe tratarse de ser lo más analógicos posibles. El ser analógicos significa buscar entre las interpretaciones antagónicas alguna que pueda mediar entre ambas y que encuentre dentro de las diferencias las semejanzas que pudiera haber entre ellas. Quizás lo mejor en estos casos sería tratar de encontrar una interpretación superior a las contendientes, pero ¿cómo se puede lograr eso? Beuchot responde:

Con sutileza se tiene que encontrar una interpretación más rica que haga justicia a las dos. Hay que encontrar, a partir de ellas, una nueva interpretación que las sintetice y que permita salir del impasse que constituyen ellas dos solas. Esto de ninguna manera

⁷⁰ Duque. Op. cit., p. 62.

⁷¹ Beuchot. Op. cit., pp. 59-60.

significa eclecticismo o irenismo simplista, sino buscar una postura moderada, intermedia, pero congruente, consistente, que pueda defenderse frente a las otras dos.⁷²

De nuevo aparece la *sutileza*⁷³, que como ya se revisó, presenta actualmente la vieja triada hermenéutica (*intelligendi*, *applicandi* y *explicandi*) en un mismo acto interpretativo, pero además Beuchot añade que en ella también se requiere cierta perspicacia y sagacidad por parte del hermeneuta para encontrar algún sentido escondido que los demás no habían podido encontrar. Es por eso que en este modelo interpretativo se necesita de un conjunto de hermeneutas para que puedan realizar una interpretación mucho más completa y compleja de lo que lograría uno solo. Si en dado caso hubiera algún dilema interpretativo entre interpretaciones contrarias, se deben tratar de superar esas interpretaciones contrapuestas con una interpretación mediadora que presente mayor sutileza interpretativa. Esta mediación como menciona Beuchot no supone un irenismo (salida fácil) como respuesta al dilema, sino que es una medida para superar a éste con una mejor interpretación que presente mayor sutileza (*subtilitas*). La sutileza entonces también será uno de los elementos principales de toda hermenéutica para evitar hacer interpretaciones aventuradas.

Como **cuarta consideración**, antes de realizar un análisis hermenéutico, es necesario saber qué es lo que se va a interpretar de la obra en cuestión. No se puede interpretar al azar o sin rumbo, se necesita contemplar por donde se dirigirá la hermenéusis. En toda obra que se pretenda analizar y con cualquier modelo hermenéutico que se utilice, se debe saber si se va a interpretar lo que quiso decir el autor con su obra, lo que quiere decir la obra independientemente del autor o lo que quiere decir el intérprete (el hermeneuta) con las dos anteriores. Umberto Eco ha distinguido muy bien las diferentes intencionalidades que existen en los análisis hermenéuticos: “*En el ámbito de los estudios hermenéuticos se articula una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la intentio auctoris, interpretación como búsqueda de la intentio operis e interpretación como imposición de la intentio lectoris*”.⁷⁴

Aunque desde el principio habla de una tricotomía articulada, se refiere principalmente a la delimitación (más no separación) de lo que se podría querer indagar al realizar una interpretación, no se puede interpretar a la deriva o sin un sentido. Se tiene que preguntar a qué fin se quiere llegar con la interpretación, cuál será el objetivo o racionalidad de la misma. En el caso de la *intentio auctoris* se buscaría encontrar la intención del autor al momento de desarrollar su obra; en la *intentio operis* se busca la intención de la obra como tal, independientemente de las intenciones del autor; y el caso de la *intentio lectoris* la interpretación ira

⁷² Ídem.

⁷³ La sutileza era vista como un transponer el sentido superficial y tener acceso al sentido profundo, e incluso al oculto; o como encontrar varios sentidos cuando parecía haber sólo uno. Principalmente encontrar un sentido intermedio entre dos opuestos, a veces en conflicto; podríamos decir: superar la univocidad, evitar el equivocismo y lograr la analogía. Beuchot, Mauricio, Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación. Ed. Ítaca. 2005, p. 18.

⁷⁴ Eco. Op. cit., p. 29.

dirigida hacia alguna de las dos anteriores. Pero tal interpretación no puede dejar de lado al contexto del mismo interprete o sus marcos de referencia, incluyendo también las distintas intencionalidades que el interprete pretenda lograr con su interpretación. En cuanto a esto Eco indica que:

Se puede adoptar un punto de vista hermenéutico, aun admitiendo que la finalidad de la interpretación es buscar lo que el autor quería realmente decir, o lo que el Ser dice a través del lenguaje, sin admitir, por lo demás, que la palabra del Ser sea definible según las pulsiones del destinatario.⁷⁵

Es decir, que independientemente si se quiere interpretar el sentido original del autor en el caso de la *intentio auctoris* o el sentido de la obra en la *intentio operis*, la interpretación que se realizará de éstas ira ya trastocada por las propias pulsiones y motivaciones del destinatario, que en este sentido es el interprete o el hermeneuta. Por eso mismo la *intentio lectoris* es tan importante como las dos anteriores y es en ella donde cabra la prudencia (phronesis) de la interpretación.

Antes de comenzar con el análisis hermenéutico de la película, como **última consideración** es necesario delimitar a qué corriente hermenéutica se va a recurrir. Es posible basarse en distintos autores de la hermenéutica, pero para el análisis de dicha película echaré mano de algunos elementos de la *hermenéutica icónico-simbólica*, la cual propiamente es una transformación de la hermenéutica analógica que el mismo Beuchot postula y que se origina a partir del reconocimiento del icono y del símbolo como encarnación misma de la analogía. Beuchot explica:

El símbolo-icono es, pues, el signo análogo por excelencia; es el cumplimiento de la analogicidad; es la realización de la analogía. Ahora bien, la analogía es limítrofe entre la semejanza y la diferencia, entre la univocidad y la equivocidad, aunque participa más de esa última. Tiene, por ello, más diferencias que semejanzas. Pero las toca a ambas en el límite de una y otra, ve hacia ambas partes.⁷⁶

Es por eso que en la imagen, el icono y el símbolo, son analógicos *per se*, pues habitan entre los límites de la semejanza, la diferencia y la similitud, pero nunca en la exactitud. Las imágenes, los íconos no son la realidad, aunque pertenecen a ella, pero sólo como representación de la misma, esto mismo ocurre con las imágenes cinematográficas. La realidad es muy grande y compleja para poder realizar una copia fiel de ella, por eso Beuchot dice que se encuentra más del lado de la equivocidad que de la univocidad y por eso se presta para la hermenéutica analógica, pues el ícono-símbolo es ya de por sí una analogía. Aunque este autor por momentos haga distinción entre icono y símbolo, en los dos encuentra la misma propiedad analógica, por eso menciona que:

El ícono es el símbolo, o el símbolo es el ícono (o, si se prefiere, el ícono es simbólico y el símbolo es icónico). Comparten la propiedad de conducir, llevar, transportar a otra cosa

⁷⁵ Ibíd., p. 30.

⁷⁶ Beuchot. Op. cit. *Hermenéutica lenguaje e inconsciente...*, p. 190.

importante: llevan al todo, al resto. Y es que Peirce atribuye al ícono una propiedad extraña: es el único signo que, viendo un fragmento, nos conduce al todo, nos da la totalidad. Nosotros diríamos que, más bien, es el signo que, en los fragmentos, nos hace ver el todo, que exhibe la totalidad en los pedazos, incluso en uno solo.⁷⁷

Esta rara propiedad que tienen el ícono y el símbolo de poder trasladar gran parte de la totalidad que se representa en una pequeña porción, es prácticamente la misma cualidad del círculo hermenéutico de conocer el todo en sus partes y las partes en el todo, por lo que aquí se encuentra otra ventaja importante del análisis de los íconos y símbolos. Por todo lo anterior, se justifica que propiamente se esté hablando de una hermenéutica icónico-simbólica más que de una analógica, el mismo Beuchot reconoce que:

Por eso es necesario pasar de una hermenéutica analógica a una icónico-simbólica, que nos abra a la captación del sentido de los símbolos, y que también pueda cerrar de alguna manera y en alguna medida el ámbito de su significación. Como una luz que se prende y brilla en la oscuridad. Una hermenéutica del símbolo ha de ser, por necesidad, analógica e icónica.⁷⁸

A pesar de que la hermenéutica icónico-simbólica sea una transformación de la hermenéutica analógica, conserva la intención tanto de abrir las posibilidades interpretativas como la de no dejar que se dispersen indefinidamente, pues precisamente el símbolo y el ícono son representaciones aproximativas y hasta en cierto sentido, mediaciones entre la autenticidad y la artificialidad. Es muy importante para la iconopedagogía cinematográfica recurrir a esta variante hermenéutica, porque precisamente ésta tiene como propósito el análisis de los íconos y símbolos presentes en todo tipo de imágenes, en cómo, por qué y para qué dichas imágenes intentan reproducir la realidad o las ensoñaciones de los sujetos que las realizan. No hay que olvidar que la formación de los sujetos al igual que el lenguaje contenido en una película, se da en un marco de simbolismos, de allí la importancia que tiene este modelo hermenéutico pues:

Es, en cierto sentido, una hermenéutica simbólica. O tal vez sea más correcto decir que es una hermenéutica simbolista, simbolizante, porque deja un buen espacio a la búsqueda de una entraña simbólica que tienen los lenguajes (sean hablados, escritos, actuados y aun de cosas o de acontecimientos).⁷⁹

Tal es la pertinencia de recurrir a la hermenéutica icónico-simbólica, porque mediante ella es posible hacer un análisis de diversos lenguajes y curiosamente los lenguajes mencionados por Beuchot (hablados, escritos, actuados y de acontecimientos) confluyen dentro del lenguaje cinematográfico. Donde haya simbolismos que indagar también allí estará la hermenéutica, para ayudar a comprenderlos, interpretarlos e incluso (sin afán practicista) a darles un uso pedagógico.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 191.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 195.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 193.

3.5 Análisis pedagógico-hermenéutico del filme *En busca de la felicidad*



“Alguien había dicho poco antes: ¡hágase la luz cinematográfica! y Hollywood, con más sentido de negocio que de arte, se apresuró a poblar todas las pantallas del universo con esos extraños fantasmas, que tenían apariencia de vida. Creo un mundo deliciosamente absurdo, con máscaras de gestos ensayados y reglados, y fábulas calculadas para mentalidades de doce años.”

Calki.

La interpretación pedagógica que haré a continuación no pretende ser un simple análisis fílmico de carácter descriptivo, pues se trata de una interpretación basada principalmente en la hermenéutica icónico-simbólica, puntualizada en el apartado anterior; no obstante, también es posible encontrar en dicha interpretación elementos de otras posturas hermenéuticas y en consecuencia no constituye un análisis veloz ni mucho menos superficial. De igual forma para realizar una interpretación lo más completa posible se utilizarán algunos términos tanto hermenéuticos como cinematográficos explicados anteriormente y se tratará de llegar a una comprensión profunda del filme que vaya más allá del sentido literal, aunque éste en algunos momentos de la misma sea imperioso, por lo que cabe recordar que: *“Hay una lucha entre lectura literal y la simbólica que es ociosa, pues ambas perspectivas son necesarias. Mas los símbolos son de difícil interpretación y se resisten a una interpretación apresurada y superficial.”*⁸⁰

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 195.

Aunque todo análisis hermenéutico de ninguna manera es lineal ni tampoco debe responder a un protocolo dictaminado por pasos a seguir en un determinado orden sintagmático, para comenzar con este análisis hermenéutico hay que tener en cuenta la importancia del *contexto*,⁸¹ pues, conociendo bien el contexto tanto del surgimiento de la obra como el de su realización se tendrá lograda gran parte de la interpretación, sin importar que la vertiente interpretativa se oriente hacia la *intentio auctoris* o la *intentio operis*. Cabe recordar que esta necesidad de conocer el contexto de la obra está subordinada también al círculo hermenéutico, pues el concebir previo como mencionó Heidegger: no puede dejársele suplantar por nociones vulgares y sin fundamento. A pesar de que nadie puede interpretar algo sin cierta carga ideológica y sin alguna preconcepción, Heidegger menciona que los prejuicios también son la entrada al círculo hermenéutico; sin embargo, hay que recordar que estos prejuicios se deben ir modificando mientras se interpreta.

Con base en las consideraciones hermenéuticas anteriores, así como de algunos elementos técnicos explicados de antemano y dejando claro que no se realizará una lectura literal de la película, ni se realizaran interpretaciones con fundamentos apresurados, es momento de iniciar con el análisis hermenéutico de la película con una reseña a manera de sinopsis para ir decantando la interpretación:

En busca de la felicidad (The pursuit of happyness) es una película de género dramático que fue realizada en Estados Unidos en el año de 2006 y fue exhibida en México en 2007. Se encuentra basada en una historia real, concretamente inspirada en un periodo importante de la vida de Christopher Gardner. Fue producida por Columbia Pictures, dirigida por el italiano Gabriele Muccino y le valió la nominación al Oscar como mejor actor a Will Smith en Los Globos de Oro y en la Septuagésimo novena Entrega de los Premios de la Academia.



⁸¹ El punto de vista es, pues, la textualidad que hay que decodificar y contextualizar. Y el objetivo o finalidad del acto interpretativo es la comprensión, la cual tiene como intermediario o medio principal la contextualización. Propiamente el acto de interpretar es el de contextualizar, o por lo menos es una parte y aspecto muy importante de ese acto, pues la comprensión es el resultado inmediato y hasta simultáneo de la contextualización. Beuchot. Op. cit. *Tratado de Hermenéutica analógica...*, p. 19.

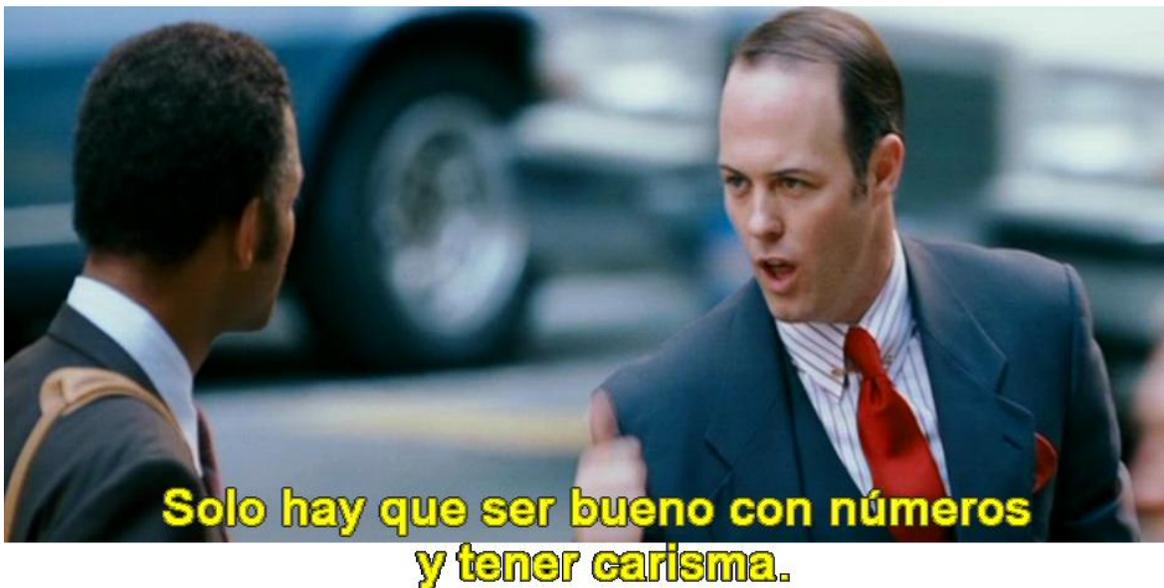
Esta cinta muestra un momento crucial de la vida de Christopher Gardner, una persona que habita en la ciudad de San Francisco California en un periodo de crisis económica a principios de la década de 1980 con su esposa Linda y su hijo de cinco años Chris. Christopher Gardner se gana la vida vendiendo escáneres médicos y a pesar que invirtió en ellos toda su fortuna, no ha podido venderlos con



éxito, por lo que su esposa se ve forzada a trabajar en una lavandería para sobrellevar la situación económica. Un día que Gardner estaba intentando vender sus escáneres cerca del distrito financiero de San Francisco, queda deslumbrado



por el costoso auto de un corredor de bolsa y persuadido al escuchar por parte de éste que para ingresar a dicho puesto de trabajo no es necesario haber ido a la universidad ni ser un genio, sino que sólo hay que ser bueno con los números



y tener carisma, se siente capaz de obtener el mismo empleo y decide tomar la oportunidad de ser postulante para trabajar como corredor de bolsa en la empresa financiera Dean Witter Reynolds. Sin embargo, no recibirá retribución económica alguna durante los largos meses que tiene lugar la capacitación y la selección de personal, además de que únicamente habrá vacante para un solo puesto. Este hecho, aunado a las dificultades económicas, propicia que Gardner y su esposa tengan múltiples y reiteradas peleas maritales, las cuales culminan en la ruptura



del matrimonio, por lo que Linda desesperada y harta por los problemas económicos decide abandonar a su familia. Después del abandono de su esposa todo comienza a ir cuesta abajo pues debido a la crisis financiera del país y a su



**¿Por qué están aquí nuestras cosas?
¿Papá?**

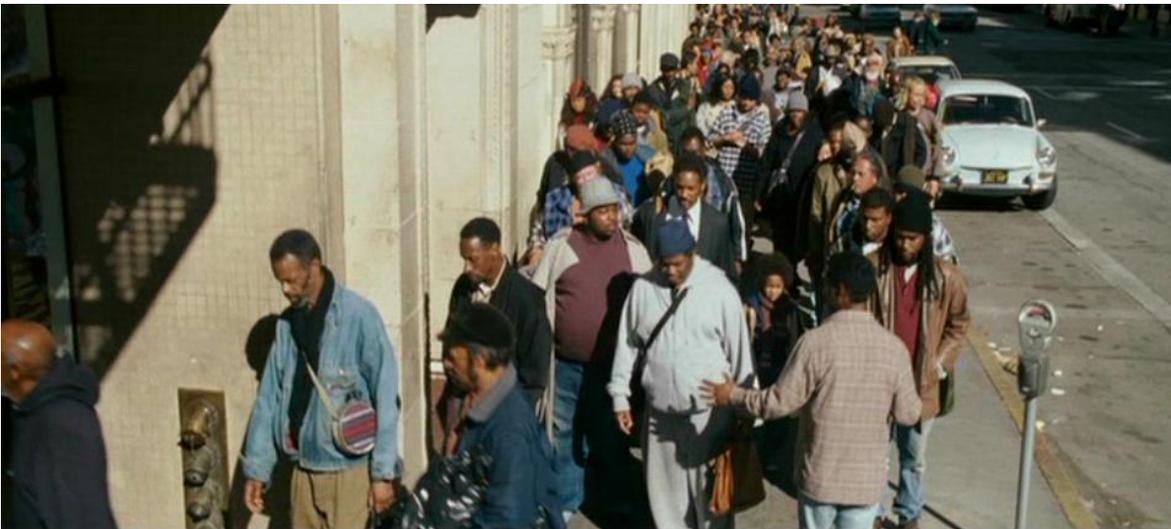
precaria situación económica, Chris es echado con todo y su hijo del departamento que rentaba, por lo que tiene que vivir unos días en un motel barato del que después también será lanzado por falta de pago.



Esta situación ocasiona que se convierta en indigente por lo que se vio forzado a pasar la noche con su hijo en paraderos de autobuses, dentro de vagones del



metro por las noches cuando éstos se quedaban solos, y hasta en un cuartos de baño en situaciones más extremas. Totalmente desamparado y afectado por su bancarrota, decide buscar para él y su hijo un mejor lugar para dormir, por lo que se ve en la necesidad de hacer largas filas junto decenas de menesterosos para conseguir llegar antes de las cinco de la tarde para



así poder tener la posibilidad de alcanzar comida y una cama para descansar. Por si esto fuera poco, llegó a verse obligado a vender incluso hasta su propia sangre para obtener dinero y reparar un escáner que un vagabundo afectado de sus facultades mentales le había estropeado.



Finalmente, después de meses de tortuosa espera y con todas las posibilidades en su contra, debido a su gran perseverancia, carisma, tenacidad e ingenio, logra aprobar el examen demostrando así sus aptitudes y es aceptado como el único



corredor de bolsa de entre las decenas de postulantes al puesto. Este hecho lo hace conmovirse hasta las lágrimas pues para conseguirlo tuvo que realizar tantos sacrificios y superar tantas dificultades y amargas experiencias con su hijo a costas sin haber recibido ayuda de nadie.



Haber conseguido el empleo de corredor de bolsa permite darle un giro completo a su vida y con el paso de los años logra fundar su propia empresa convirtiéndose en un importante hombre de negocios y posteriormente en multimillonario.

¿Qué es lo que se puede interpretar de esta conmovedora película? Y ¿qué efectos puede tener en la formación de sus espectadores? Para responder a estas interrogantes sin caer en sentimentalismos ni en interpretaciones viscerales, es importante tener en cuenta que:

Lo más importante en la fase previa de un análisis es ver bien la película. Esto quiere decir, verla varias veces y, en la medida de lo posible, intentar distanciarse de los mecanismos que buscan nuestra identificación o apelan a nuestras emociones para fijarse en ella como construcción.⁸²

Las interpretaciones hermenéuticas pueden ser fruto de impresiones aventuradas, que en muchas ocasiones son el producto de los efectos emotivos que produce el filme en los espectadores y el hermeneuta como espectador que es, puede verse influenciado por tales impresiones, inclusive puede experimentar alguna identificación con los personajes, y más con una película lacrimógena como lo es ésta.

La desdramatización de –personajes y situaciones– nos evita identificarnos emocionalmente y facilita por lo tanto, una actitud más analítica en nosotros. Una lectura o visión del film más libre (como fue nuestro caso la segunda vez que lo vimos) es posible que provoque una relación más serena y coherente.⁸³

Es por eso que se debe tratar de ver la película más de una vez, pues esta práctica además de propiciar un distanciamiento emotivo, también permite

⁸² Benet. Op. cit., p. 283.

⁸³ García Espinoza, Julio. *Una imagen recorre el mundo*, Filmoteca de la UNAM, México, 1982, p. 153.

encontrar detalles importantes que no se vieron en una primera vista. Sin embargo, considero que en cierta medida no es necesario dejar de lado totalmente la sensibilidad en el análisis de un filme, porque también es importante poner atención a ciertos momentos emotivos, pues, es posible que precisamente en esos momentos de acentuado sentimentalismo, se estén pretendiendo emitir diversos mensajes simbólicos, y al estar en un estado de susceptibilidad emocional se pueden reforzar tales mensajes, propiciando así la mejor asimilación de un determinado discurso. La única forma de encontrar esos momentos de susceptibilidad es sintiéndose conmovido, por eso se debe tratar de encontrar también un justo medio entre emotividad y distanciamiento emocional.

Teniendo en cuenta estos condicionamientos y haciendo caso de las consideraciones de Umberto Eco en donde las interpretaciones hermenéuticas pueden ser guiadas desde la *intentio lectoris* en dos posibilidades interpretativas: *intentio auctoris* e *intentio operis*. En este caso me centraré en interpretar el filme desde una *intentio operis* (aunque como menciona Eco: es casi imposible no articular esta triada), porque el análisis de la película me resulta más relevante pedagógicamente hablando, debido a las implicaciones formativas que ésta puede tener en los espectadores y que en este caso se convierten en sujetos pedagógicos. Considero que se puede lograr una aportación pedagógica mucho más importante de la que se pudiera conseguir analizando las intenciones que tuvo el director al dirigir la película. No obstante, por un lado, reconozco que la dirección de la película está muy bien lograda desde el punto de vista narrativo y técnico; pero, por otro lado, pienso que las intenciones que tuvo el director para realizar la cinta resultan fáciles de intuir y no responden precisamente a un sentimiento artístico⁸⁴ o a una preocupación por el efecto que iba a tener la película en la formación de los espectadores. Claro está que las películas no se hacen con pretensiones pedagógicas y no se puede exigir tampoco que se hagan también desde una perspectiva humanista; pero, eso no significa que no tengan un enorme potencial formativo, y pese a que puedan ser formativas por sí mismas, es importante y necesario pedagogizarlas, este ejercicio hermenéutico e iconopedagógico busca tal finalidad. En este sentido:

Es necesario buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite; es necesario buscar en el texto lo que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones y arbitrios.⁸⁵

Sin olvidar tampoco la importancia que tienen los prejuicios en el círculo hermenéutico, esta preconcepción que tengo al pensar que la película responde a

⁸⁴ El arte está llamado a desvelar la verdad en forma de configuración artística sensible y a representar la conciliación de los contrastes antedichos, de modo que lleva su fin último en sí, en esta representación y desvelamiento. Pues otros fines como adoctrinar, purificar, perfeccionar, adquirir dinero, procurarse fama y honores, no atañen a la obra de arte como tal y no determinan el concepto de la misma. López Quintas, Alfonso. *La experiencia estética y su poder formativo*, Publicaciones Universidad de Deusto, España, 2004, p. 55.

⁸⁵ Eco. Op. cit., p.29.

intereses monetarios mucho más que artísticos por parte de sus realizadores, debe mostrar mayor fundamento durante la interpretación, pues como se ha señalado con Heidegger, los prejuicios aunque son prácticamente la entrada al círculo hermenéutico, no deben mantenerse como simples apreciaciones aventuradas. Por esta razón y por la importancia que tiene la contextualización y la contextualización en los análisis fílmicos, comenzaré indagando un poco el contexto de la realización de la película.

Se podría pensar que la realización de la película estuvo marcada totalmente por la voluntad creadora del director, sin embargo, esta cinta no puede considerarse como un *filme de autor*, principalmente por el hecho de que el director Gabriele



Muccino fue contratado por el productor Mark Clayman, el cual, en palabras suyas, mencionó que quedó fascinado y profundamente conmovido por la fascinante e inspiradora historia de Christopher Gardner:

El productor ejecutivo Mark Clayman, fue una de las muchas personas que vieron la historia de Chris Gardner en el programa "20/20". Y así lo recuerda: "Mi mujer y yo no somos fervientes seguidores de '20/20' pero, por casualidad, vimos el corte que trataba de cómo Chris se enfrenta a unos obstáculos increíbles, en los que la indigencia es la característica principal. Había una escena en la que regresaba al cuarto de baño de una estación BART con su hijo y explicaba cómo lo bañaba en el lavabo de los servicios. Como por esa época nosotros teníamos un hijo de un año, la historia nos conmovió hasta el punto de hacernos llorar. No me pareció la típica historia del pobre que consigue hacer fortuna, sino un conmovedor relato sobre un padre y un hijo. Me dirigí a mi mujer y le dije:

“Tengo que conseguir los derechos de esta historia y podría ser un papel ideal para Will Smith”.⁸⁶

Por este motivo se constata que la idea de mostrar la historia de Gardner en una película no fue precisamente del director Italiano, sino de dicho productor, que sin perder oportunidad se apresuró a comprar los derechos de la historia. El director Gabriele Muccino en este caso es un empleado del productor Mark Clayman quien le pago por dirigir la historia que a él le había gustado; pero, no tanto por el momento emotivo en el que dice que se encontraba al ver la dramática y fascinante historia de Gardner, sino porque como productor que es, vio en ella la oportunidad de un éxito de taquilla, así que comprarla traería importantes ingresos financieros. Muchos estadounidenses se habían conmovido por tal historia vista en la televisión, de allí la urgencia de conseguir los derechos de la misma antes que nadie y a como diera lugar para convertirla en película, por lo que, en este sentido, hay que tener en cuenta el hecho de que:

Todo filme está condicionado por el estado de la institución cinematográfica. Es decir, se encuentra emplazado ante determinaciones legales, económicas, sociales e incluso tendencias estilísticas que marcan su aparición. Su conocimiento es necesario para poder orientar el trabajo de análisis.⁸⁷

Hay un suceso en la realización del filme que pone de manifiesto la importancia del *star system* en el cine estadounidense y especialmente en las películas hollywoodenses, pues, el productor ejecutivo pensó inmediatamente en Will Smith como protagonista de la cinta. Sin embargo, la película no sólo giró en torno a la estrella de cine en el papel protagónico, porque además, la contratación del director italiano para rodar el filme, en realidad no fue idea del productor, sino que también Will Smith influyó enormemente en esta decisión:

Aunque muchos directores mostraron interés por encargarse de *En busca de la felicidad*, después de leer el guión de Conrad, fueron Smith y Lassiter quienes instaron a Gabriele Muccino, a pesar de que nunca había dirigido una película en lengua inglesa. Una de las películas de Muccino, *El último beso*, había ganado el Premio del Público en Sundance cuando se estrenó en dicho festival en 2002, y su continuación, *Ricordati di me*, con Monica Bellucci, recibió grandes elogios de los críticos de cine de todo el mundo. “Había visto las dos últimas películas italianas de Gabriele y me llamó mucho la atención la intrincada naturaleza de las emociones que era capaz de comprender e ilustrar cinematográficamente”, afirma Smith.⁸⁸

El hecho de que una película esté enormemente influenciada no sólo por las actuaciones, sino por las decisiones de una estrella de Hollywood y que en algunas ocasiones tengan mayor peso que las decisiones del mismo director o el productor, no es tan poco común ni tan reciente como se puede llegar a pensar, Edgar Morin desde hace varios años en su libro *Las estrellas del cine* explicaba que:

⁸⁶ <http://www.labutaca.net/films/49/enbuscadela felicidad1.htm>.

⁸⁷ Benet. Op. cit., p. 290.

⁸⁸ <http://www.labutaca.net/films/49/enbuscadela felicidad2.htm>.

Una estrella puede transformar un guión aceptado inicialmente, una estrella incluso puede imponer un tema, llega incluso un momento en que la estrella elige a sus compañeros, a su realizador o a su guionista, etc. Desde los films determinados por el artista hasta aquellos films en que el artista no determina más que el éxito, la estrella desempeña un papel esencial, por lo menos en el campo capitalista del mundo cinematográfico. Inclusive puede salvar un productor en quiebra.⁸⁹

Conociendo estas razones que Morin expone, entonces ya no parece una coincidencia que el productor de la película permitiera que el protagonista de la cinta eligiera a su director, como tampoco lo es que en la historia original el verdadero Chris Gardner lidiara contra la pobreza con un bebe de brazos y no con un niño de cinco años como ocurre en la película y que casualmente también es hijo de Will Smith: “<<El chico me robó todas las escenas en las que salimos juntos>>, comenta entre risas. <<No lo agradezco. Menos mal que es mi hijo, porque si fuera el hijo de otro, tendría que haberle sacado de la película>>.”⁹⁰

En busca de la felicidad no escapa a estas situaciones que se dan frecuentemente en el cine a causa del *star system*, pues, numerosas películas recurren a actores muy famosos con la única intención de obtener de ellos ganancias multimillonarias y Will Smith es prácticamente una promesa de éxito de taquilla debido a su trayectoria. Perfectamente lo dice Morin, los títulos de las películas o los realizadores se ven empequeñecidos por las luminarias y prácticamente giran en torno a ellas:

Sobre una porción inmensa del globo, en un inmenso sector de la producción cinematográfica, los films gravitan alrededor de un tipo solar de artista consagrado, justamente llamado estrella o *star*. Los nombres y los rostros de las estrellas devoran los paneles publicitarios. El título de la película apenas cuenta. El realizador no surge del anonimato más que en forma excepcional. Con justo título, las estrellas determinan frecuentemente la existencia y la fabricación de los films, preparándoles argumentos a su medida.⁹¹

¿Por qué se sucede este fenómeno? La respuesta es muy simple e incluso hasta resulta obvia: en el sistema capitalista las películas (salvo honrosas excepciones) por lo regular constituyen un simple negocio sin ninguna pretensión artística, las ganancias financieras son el mayor objetivo de muchos productores y directores que anteponen el sentido artístico del cine por dinero y acceden a las extravagancias de las “*estrellas*”, aunque éstas puedan distorsionar la idea central del filme porque dependen de éstas. Esto se debe también a la casi segura remuneración económica que obtienen con la exclusividad de las actuaciones de dichas luminarias, por eso mismo contratan a tales personajes, aunque éstos sean caprichosos y cobren cifras estratosféricas, porque en suma, es una inversión muy

⁸⁹ Morin, Edgar. *Las estrellas del cine*, Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina, 1964, p. 55.

⁹⁰ <http://www.labutaca.net/films/49/enbuscadela felicidad2.htm>.

⁹¹ Morin, Op. cit. *Las estrellas del cine...*, Op. cit. pp. 5-6.

redituable y la ganancia será todavía mayor pues el cine para ellos a final de cuentas es una actividad lucrativa.

Con esto también nos damos cuenta que aunque haya prácticamente toda una infinidad de personas que participan en la producción de un filme (como se constata al ver los créditos al final de una película), muy poca gente determina el contenido y la manera en que se realizan las películas. Una antropóloga quien fuera la primera en realizar trabajo de campo dentro de los estudios cinematográficos en Hollywood menciona:

Aunque no puede filmarse ninguna película sin la intervención de los camarógrafos, escenógrafos, músicos, departamentos de vestuario y de maquillaje, carpinteros, electricistas y muchos otros, su influencia en el contenido y en el significado de las películas es relativamente reducida... Como sucede en las grandes industrias, ciertos individuos tienen poder suficiente para influir en ellas poderosamente mientras que otros son relativamente impotentes.⁹²

Lo que ocurre en la película es muy similar a lo que sucede en las construcciones de los grandes edificios, porque por lo regular aunque es al arquitecto a quien se le da el crédito de haber realizado la construcción de un edificio, es un hecho que también participaron incontables albañiles, obreros, ingenieros, etc. Pero, a final de cuentas, quien decidió como iba a estar estructurado el edificio y con qué fines se construyó, muchas veces no es el arquitecto mismo, sino la persona que le está pagando por realizar los planos de la construcción y que en este caso puede ser el dueño del edificio. Este aspecto es muy similar a lo que menciona Marx cuando explicaba la diferencia entre trabajo productivo e improductivo y que determina la situación de los artistas e intelectuales que se encuentran bajo un régimen capitalista, como ejemplo menciona:

Milton produjo "Paraíso Perdido" como un gusano de seda produce seda, es decir, como expresión de su naturaleza. Al vender más tarde el producto por 5 libras se convierte en este sentido en un comerciante. Sin embargo, el proletario literario de Leipzig, que bajo el mando de su editor produce libros, por ejemplo compendios de economía política, está más cerca del trabajador productivo en la medida que su producción se subsume en el capital y tiene lugar únicamente con el fin de valorizar éste.⁹³

Como en este ejemplo, en el cine la mayoría de las veces ocurre lo mismo, la cabeza de la película suele ser el productor, que a su vez, también es el dueño o socio de alguna casa productora (Columbia Pictures, Warner Brothers, Disney, etcétera). El escritor como menciona Marx, y en este caso el director de cine, es simplemente un proletario si éste recibe un salario por parte de su productor, aunque el primero pueda ser considerado todo un artista. Exceptuando las veces en las cuales el director es a la vez productor ejecutivo esto no siempre ocurre así. A final de cuentas a Gabriele Muccino le sucede lo mismo que a muchos artistas

⁹² Powdermaker, Hortense. *Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, pp. 9 y 16.

⁹³ Marx, Karl. *El capital. Tomo I*, Ediciones Curso, Barcelona, 1997, p. 113.

en la actualidad: ser unos obreros que trabajan para un empresario capitalista, pese a la originalidad y talento que estos puedan desbordar en su obra.

Es por eso que en el análisis hermenéutico de esta película (debido a mis arbitrios e intenciones pedagógicas), es más importante indagar en la *intentio operis* que en la *intentio auctoris*, ya que, tomando en cuenta que el director de cine se encuentra inmerso y forma parte de un modelo capitalista, sus obras estarán en consecuencia marcadamente inclinadas hacia la remuneración económica e incluso al reconocimiento y a la fama, que a un sentimiento artístico libre de interés monetario. Por lo tanto, sus intenciones al realizar la película son fáciles de intuir, y como el círculo hermenéutico lo señala: *totum in toto et in qualibet parte*. El director Gabriele Muccino es una *parte* y el sistema capitalista estadounidense constituye al *Todo*.

De manera muy similar a lo que ocurre en la triada hermenéutica de la *subtilitas*, al tratar de interpretar lo que la obra quiere decir por sí misma, también estará condicionada por el psiquismo y propósitos particulares del autor, al igual que por las intencionalidades del hermeneuta, que en este caso soy yo. Obviamente mi *intentio lectoris* que se encuentra bajo cierta postura ideológica y pedagógica, influirá enormemente en la interpretación que haré de la *intentio operis*, porque dentro de esta última me interesa más la influencia que tiene la película en el imaginario social que repercute a su vez en la formación de los sujetos que han sido espectadores de este filme, los cuales sin lugar a dudas son millones, pues, aparte de los espectadores estadounidenses y los del resto del mundo, gracias a una inadecuada negociación del Tratado de Libre Comercio, México es uno de los países que más consumen cine hollywoodense y que por tanto se encuentran más proclives a asimilar su visión del mundo.

Aunque Eco señala que la interpretación hermenéutica se haya dentro de una tricotomía, Beuchot menciona que: “La pragmática privilegia la *intentio auctoris*, la hermenéutica la *intentio lectoris*; nosotros creemos que hay que hacerlos coincidir en la *intentio textus*.”⁹⁴ Por lo tanto, además de poder realizar una extraña amalgama entre pragmatismo y hermenéutica, también es posible lograrla entre el autor, el texto (que en este caso es un filme) y el lector, o lo que el romántico Schleiermacher denominaría *fusión de horizontes*.

Por tal motivo, se requiere no perder de vista la coherencia contextual de la obra misma, pero se sabe de entrada que no se podrá desligar de *la intentio auctoris* ni de la *intentio lectoris*. Al querer interpretar lo que quiere comunicar la obra en sí, también de manera implícita se estará interpretando y comprendiendo parte de la intencionalidad del autor, pero explicado desde mi postura particular, lo que en suma no sería una tricotomía como tal, sino más bien una triada hermenéutica, porque son elementos articulados y por ende interrelacionados entre sí.

⁹⁴ Beuchot. Op. cit., *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente...*, p. 127.

Una vez realizada una breve contextualización de las razones por las cuales surgió la película *En busca de la felicidad* y habiendo fundamentado el por qué respondió principalmente a fines económicos mucho más que artísticos, ahora es necesario pasar a la interpretación del contexto histórico, económico, político, social y cultural para comprender mejor las circunstancias contextuales en las que se desarrolló la película.

Como es sabido, la película se produjo en Estados Unidos y se puede decir de antemano que todos los contextos que mencioné (y los que no mencioné), convergen en un mismo punto: *capitalismo*, por lo cual, se encuentran influenciados y hasta cierto punto, determinados por dicho modelo económico y político, al igual que por otros fenómenos originados por éste, como serían: globalización, imperialismo, neoliberalismo, libre mercado, mercantilismo, neocolonización, reterritorialización, explotación etcétera. Aunque todos estos factores trastocan a la película y al cine como institución, sería toda una hazaña abordar cada uno de estos aspectos en la tesis e incluso el tema de la misma se vería desviado. Sin embargo, haciendo uso del fundamento del círculo hermenéutico *totum in toto et in qualibet parte*, sí es posible hacerlos coincidir en el mismo punto donde se entrecruzan, el cual es el sistema capitalista. Para tener un conocimiento mucho más esencial de éste modelo económico-político-ideológico, debe centrarse su análisis más específicamente en su *racionalidad*.⁹⁵ Respecto a la racionalidad del capitalismo el filósofo griego Cornelius Castoriadis explica:

La racionalidad se ve reducida a la racionalidad económica, y ésta se define de manera puramente cuantitativa como maximización/minimización, maximización de un producto y minimización de los costos.... Siempre estuvo caracterizada por las intervenciones del poder del Estado, poder para la clase dominante, consumo de masa para la mayoría de los dominados, destrucción del sentido del trabajo, eliminación del rol humano del hombre en la producción, las coaliciones de capitalistas, la retención de la información, las manipulaciones de los consumidores y la violencia abierta o camuflada contra los trabajadores. Este mercado difiere un poco de una jungla moderadamente salvaje y como en toda jungla, los más aptos para sobrevivir han sobrevivido y sobreviven.⁹⁶

Entonces, toda operación que se conforma de cierto número de acciones y de pasos necesarios para llegar a un fin determinado se le llama *racionalidad* y en este caso, como menciona Castoriadis, la racionalidad capitalista se sintetiza prácticamente en una de tipo económica que tiene como último fin la plusvalía (maximización de la producción con la menor cantidad de costos). Todas las políticas, normas y leyes instrumentadas por un Estado capitalista para mantenerse como tal, tenderán a final de cuentas a privilegiar esta racionalidad sin

⁹⁵ Decía el viejo maestro Marx, es la operación conforme a una meta, por lo tanto, el criterio de racionalidad es la conformidad de la operación a su meta. Max Weber la llamaba racionalidad relativa a una meta, supuestamente admitida, racionalidad instrumental, no tiene, evidentemente ningún valor en sí misma. Castoriadis, Cornelio. *Figuras de lo pensable. Encrucijadas del laberinto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 66-67

⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 67 y 88.

importar lo injustas, crueles, inhumanas e inequitativas que pudieran ser tales prácticas.

Dichas acciones tienen diferentes repercusiones que se ven reflejadas cotidianamente en distintos ámbitos, como en el artístico, el educativo, el laboral, etcétera, y al igual que éstos, los contextos histórico, político, económico, social y cultural se verán permeados por ésta forma de operatividad. Por lo tanto, al analizar el contexto o querer encontrar la racionalidad detrás de una película, quizás sea más importante tratar de analizar cuál es el fin o los fines que se pretenden lograr con dicho filme. Independientemente de los objetivos que el autor o los autores procuren lograr con tal o cual película, debería de ser más preocupante el investigar si existe otro tipo de racionalidad tras de ella, y que pudiera responder a objetivos todavía más grandes de lo que pretendían llegar los realizadores de las películas. Un ejemplo de esto son el tipo de películas mencionadas en el primer y segundo capítulo, las cuales nunca presentaron censura o traba alguna para su exhibición, ya que no representan ningún peligro para el Estado. Este tipo de cintas no hacen denuncia o mención alguna de las incongruencias, injusticias o inequidades sociales del sistema, por eso en muchas ocasiones hasta son promovidas por él. Cosa contraria ocurre con las películas abiertamente subversivas que sí pretenden hacer denuncia o las que guardan una sutil intención de protesta. Todo lo anterior es comprensible si se toma en cuenta que:

Todo arte, ya se trate de las Bellas Artes, ya del arte popular o tradicional, está condicionado por su historia particular y por su sistema de producción. Esto rige lo mismo para la alfarería de los indios Pueblos, que para la pintura del Renacimiento, la literatura moderna, el jazz y las películas cinematográficas.⁹⁷

Esta condición que ejerce el sistema de producción capitalista mediante su racionalidad, tiene una influencia enorme en el ámbito artístico y por ende en el séptimo arte, que se ve reflejado tanto en el contenido de las películas como en su forma de distribuirse. Obviamente una película que exhiba historias trilladas, banales, superficiales y que maneje temáticas intrascendentes, no pone en peligro al sistema de producción ni al orden vigente al que pertenece, por lo tanto no tendrá ningún problema en proyectarse. Bajo este contexto, los filmes reaccionarios, por mucha libertad de expresión que se jacten en pregonar sus gobiernos, encontrarán dificultades para exhibirse, tardando incluso años en salir a la luz, cuando éstos ya no representen ningún peligro desde el punto de vista del poder en turno, o bien, no se exhibirán jamás.

Lo anterior muestra la importancia de poner atención al contexto en el que se encuentra inmersa una película y a la racionalidad del sistema de producción vigente, como señala la antropóloga, porque todo arte se encuentra condicionado por éste. Ahora cabría preguntarse si la película *En Busca de la felicidad* podría estar siendo utilizada como una herramienta o un engranaje más para cumplir con

⁹⁷ Powdermaker, Op. cit., p. 9.

los objetivos afines a la racionalidad de un Estado capitalista como lo es Estados Unidos. Es preciso indagar más en su contexto para averiguar tal sospecha:

Aunque se sabe de antemano que la película se produjo en Estados Unidos, un país que desde el punto de vista histórico, económico, político, social e incluso hasta cultural promueve, y a la vez, se encuentra influenciado desde hace más de un siglo por un modelo capitalista, es necesario señalar que en la película existen dos contextos: el contexto de la historia narrada en la película y el contexto de la realización de esta misma. El contexto dentro la película se ubica en la década de 1980, específicamente el año de 1981 cuando ocupaba la presidencia Ronald



Wilson Reagan. La Unión Americana aún se encontraba dentro de una crisis⁹⁸ que afecto a varios países, incluido México. Por su parte, el contexto de realización del filme se fue gestando desde 2003 durante el mandato de George Walker Bush.



⁹⁸El desempleo de Estados Unidos no alcanzaría los niveles vistos durante la recesión de inicios de la década de 1980 y probablemente toque su máximo en algo más del 9 por ciento, para luego retroceder, dijo el viernes el presidente de la Reserva Federal de St. Louis, James Bullard. "Tengo esperanzas de que sigamos debajo del máximo alcanzado en 1982, de 10,8 por ciento", dijo a los reporteros después de hablar ante la Asociación de Banqueros de Arkansas. Artículo tomado del Excelsior en línea, artículo de Jorge Sánchez: http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/dinero/economia/desempleo_eu_no_llegara_a_nivel_de_1982/587081.

Sin embargo, la cinta se exhibió hasta finales de 2006 en Estados Unidos y en 2007 fue exhibida en gran parte del mundo. Por lo tanto, el inicio de la filmación de la película se puede contextualizar en el mismo año de la invasión de Estados Unidos a Irak (2003), pero también es anterior a la más reciente Crisis Económica Mundial.

Cuando la película se proyectó entre 2006 y 2007 en Estados Unidos se avecinaba la recesión económica durante ese último año, por lo que se podría pensar que la película pudo haber funcionado como un mecanismo de anticipación frente a la crisis que se avecinaba, Ya que algunos economistas plantean que la crisis comenzó desde 2007⁹⁹ y algunos otros la ubican incluso antes, y no desde el año 2008 cuando ésta se anuncio de forma masiva. Por tal motivo, la película pudo haber entrado en el momento justo, en un contexto económico y social previo a una larga crisis económica, para ir preparando al pueblo estadounidense ante el desequilibrio financiero que estaba por llegar. Tal anticipación se da al exhibir una historia donde se muestra a un hombre que se enfrenta prácticamente solo a la miseria económica y a la desgracia total con un hijo a cuestas; no obstante, a pesar de estas calamidades, puede lograr salir de la indigencia y conquistar la prosperidad económica prácticamente sin ayuda de nadie. Todo esto lo logra manteniendo un espíritu positivo, sin rendirse ante el infortunio y sin quejarse del sistema económico que propició tal situación.

Esta hazaña se encuentra respaldada bajo la premisa de que en realidad ocurrió así con el verdadero Chris Gardner en un momento similar como lo fue la crisis de principios de los años ochenta, la cual es el contexto histórico y económico en la que se desarrolla la historia, por lo que la cinta pudo haber servido también como una especie de ejemplo e inspiración para sobrellevar con fe y optimismo los tiempos de adversidad. Si se toma en cuenta que:

En una época de cambio y de conflictos, las películas cinematográficas y otras comunicaciones con las masas acentúan y refuerzan una determinada categoría de valores más que otra; introducen modelos de relaciones humanas a través de la actuación de atractivos astros y muestran la vida —en forma verdadera o falsa— de tal modo, que trasciende las experiencias cotidianas del individuo medio.¹⁰⁰

Esa categoría de valores, de actitudes y de acciones que las masas asimilan, de cierta forma van conformando su imaginario social que configura su manera de ser, de pensar, de actuar y de hacerle frente a determinados conflictos. Este imaginario social no se restringe al público estadounidense, sino también a prácticamente todos los espectadores del mundo, porque el hecho de reforzar algunas categorías de valores mucho más que otras, lleva implícito un ideal de

⁹⁹ Traducción: La economía del país alcanzó su punto máximo, y la recesión comenzó en diciembre de 2007, la Oficina Nacional de Investigación Económica anunció hoy. El grupo de Negocios de Ciclo Encuentros Comité, el árbitro semioficial de estas cosas, define una recesión como "un deterioro importante en la actividad económica. Artículo tomado de The Washington Post en línea, artículo de Neil Irwin:

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/12/01/AR2008120101365.html>

¹⁰⁰ Powdermaker. Op.cit., p. 17.

sujeto en tanto que las películas muestran cómo ciertos individuos se enfrentan ante determinadas problemáticas y las resuelven de manera práctica. Cosa muy similar ocurrió cuando surgieron las películas denominadas *happy end* en Hollywood, como una respuesta optimista y alentadora para que la población pudiera superar los efectos psicológicos y anímicos que produjeron las consecuencias económicas originadas en 1929 por la caída de la Bolsa de Nueva York y que originó posteriormente la *Gran Depresión* durante la década de 1930:

Hollywood se coloca bajo el signo del optimismo para hacer olvidar los efectos de “la Gran Depresión” sobre su público. El *happy end* se convierte en una exigencia, un dogma. La mayoría de los films se tiñen con una fantasía amable. Un género nuevo, la comedia alegre va a triunfar. Las nuevas estructuras optimistas favorecen “la evasión” del espectador y, en este sentido, escapan del realismo.¹⁰¹

En aquella época, el origen del *happy end* surgió de una necesidad recíproca, por un lado, el público necesitaba de un medio para fugarse de la realidad y para olvidar su deprimente y cruda situación económica; por otro lado, las casas productoras hollywoodenses necesitaban atraer a más público con filmes optimistas para salvarse de la banca rota en la que prácticamente se encontraban debido a La Gran Depresión.

La cinta *En busca de la felicidad* fue filmada en un contexto muy similar, sólo que ésta fue realizada poco antes de iniciarse esta nueva “Gran Depresión” y de su anuncio formal en 2008. Tal y cómo se mencionó en el Washington Post, los analistas financieros señalaron que esta crisis comenzó desde 2007, el mismo año en el que la película fue más vista en Estados Unidos y gran parte del mundo. Posiblemente también se pueda objetar que *En busca de la felicidad* no fue hecha para prepararse y soportar los embates de la crisis que se avecinaba, pues, el estilo de hacer películas de tipo *happy end* es de rancio abolengo en el cine estadounidense; sin embargo, los contextos históricos y económicos son muy similares y tal posibilidad no se puede descartar del todo.

Cabe señalar también que en el contexto político, la película fue anterior al triunfo presidencial de Barack Hussein Obama, este hecho podría hacer pensar que el filme sirvió para que la nación fuera simpatizando con la comunidad afroamericana pues en la cinta Will Smith al interpretar a Christopher Gardner, demuestra su capacidad de superación ante momentos hostiles y dificultosos como lo sería la crisis que se aproximaba, similar a la que Gardner superó en la vida real durante la década de 1980, por lo que se pueden encontrar algunas equivalencias entre el personaje de Christopher Gardner y la figura presidencial de Barak Hussein Obama. En este sentido, dicha película también forma parte de una cadena de filmes anteriores en donde Will Smith ha llegado incluso a salvar a la humanidad como en: *El día de de la independencia* (1996), *Hombres de negro I y II* (1997, 2002), *Yo robot* (2004), *Soy leyenda* (2007). También ha sido un superhéroe como en la película *Hancock* (2008). Además de haber personificado

¹⁰¹ Morín, Op. cit. *Las estrellas de cine...*, p. 19.



personificado al carismático millonario Chris Gardner, igualmente ha interpretado a uno de los personajes afroamericanos más carismáticos y famosos que han tenido los medios masivos y el deporte mundial, como lo fue el boxeador Muhamed Ali en la cinta *Ali* (2002) y para variar a un personaje de ficción pero carismático al fin en *Hitch: especialista en seducción* (2008) en donde interpreta a un personaje que da consejos prácticos y eficaces (por lo regular a hombres blancos) sobre cómo actuar, qué hacer y cómo comportarse ante las mujeres para seducirlas. Todas estas películas tienen en común a un hombre afroamericano principalmente carismático, poderoso, perspicaz, inteligente e ingenioso que puede ser capaz de resolver incluso los problemas más difíciles y enfrentarse a todas las adversidades posibles saliendo siempre victorioso. Si se suman todas estas cualidades mostradas en estas películas compaginándolas con el contexto político estadounidense, prácticamente se tiene como producto a Barack Obama y a Will Smith.

En el ámbito cultural esta cinta fue posterior a la película *La vita é bella* del director



Roberto Benigni. A pesar de que esta película se realizó algunos años atrás y logró conquistar diversos galardones en varios festivales internacionales, a diferencia de *En busca de la felicidad*, desde mi punto de vista, estos dos filmes son muy parecidos en algunos aspectos esenciales: además de haber sido dirigida por un director italiano al igual que Muccino, *La vita é bella* narra la historia de como un hombre llamado Guido Orefice logra mantener un comportamiento extremadamente optimista, sin perder la esperanza en ningún momento frente a un evento tan trágico como lo fue La Segunda Guerra Mundial y procurando ante todo el bienestar de su hijo, por lo que la confrontación entre adversidad y optimismo son factores comunes.



En *La vita é bella* Guido, mediante imaginación e ingenio logra convencer a su hijo de cinco años Giosue de que el campo de concentración donde han sido trasladados y confinados en realidad forma parte de un juego, en el cual el premio final es un tanque de guerra auténtico.



Guido mediante este juego que ha inventado, hace todo lo posible para que su hijo no sea consciente de los horrores y la miseria de los campos de concentración nazi y, éste, gracias al ingenio de su padre no logra percatarse de tal situación, incluso después de que su padre ha muerto.



De manera muy similar en la película *En busca de la felicidad*, Chris, el hijo de Christopher Gardner, haciendo caso de lo que había dicho con anterioridad un vagabundo, le pregunta a su padre si es verdad que el aparato que lleva consigo es una maquina del tiempo. Gardner al igual que Guido, mediante imaginación e ingenio logra que su hijo (también de cinco años), crea que el aparato es en verdad una maquina del tiempo y que tal artefacto en realidad los ha transportado hacia la prehistoria, y aprovechando la fantasía que le ha hecho creer a su hijo, consigue persuadirlo de dormir en una cueva para pasar la noche sin el peligro de ser comidos por los dinosaurios. Esta cueva en *la realidad de la ficción* de la película es un baño de la estación del metro donde se encuentran y en efecto pasaran la noche allí sobre una cama improvisada de papel higiénico pues desafortunadamente no tienen donde dormir.

En estas dos películas ambos personajes logran mantener a sus hijos en una burbuja hermética para sobrellevar lo mejor posible los tiempos difíciles, mediante engaños y escapismos de la imaginación. Precisamente esta evasión de la realidad es el efecto social que muchas veces el cine logra producir sobre sus espectadores, y el *happy end*, como se ha señalado, nace de tal necesidad y en esta ocasión dichas películas no fueron la excepción.

En *La vita é bella* el director Roberto Benigni hace parecer como si Estados Unidos fuera el país que logró ponerle fin a la guerra, salvando a Italia del conflicto bélico y halagando a la milicia estadounidense al mostrar a sus soldados como unos verdaderos héroes al final de la cinta. Posiblemente este hecho influyó enormemente para que la película ganase tres premios Oscar, incluyendo mejor

película extranjera y mejor actor. Quizás Gabrielle Muccino pretendió dirigir una película histórica en el mismo tenor, mostrando una historia de amor y de sacrificio de un padre hacia su hijo en una década difícil, sólo que en este caso sin enaltecer al orgullo castrense (que se encuentra profundamente arraigado en la cultura estadounidense), sino más bien haciendo una exaltación del llamado “sueño americano”¹⁰² y al triunfo del individualismo muy característico de Estados Unidos y que le fue heredado por la cultura europea. Guido Orefice al igual que Christopher Gardner son el ejemplo de la victoria de la voluntad y del esfuerzo individual.

Sin embargo, aunque en el análisis hermenéutico sea de suma importancia, analizar el contexto de la obra con el objetivo de no interpretarla con referentes vulgares y simples, y aunque con la contextualización se tenga ya lograda gran parte de la interpretación; no hay que cometer el error de analizar una película pensando que ésta es un reflejo fiel de su realidad contextual, esto es a lo que Benet llama el *problema del reflejo*:

Hay un problema de partida que debe ser afrontado con prudencia a la hora de pensar la relación del filme con el contexto. Lo denominaré el *problema del reflejo*. Al plantearse la reflexión sobre el contexto en el que surge el filme suele darse por sentado que, al final, todo lo que podemos interpretar de él o de su relación con la institución cinematográfica no es más que un *reflejo* de las circunstancias (sociales, políticas, económicas...) que rodearon su creación.¹⁰³

Para evitar este problema del reflejo, se debe ser sumamente crítico del contexto que se está analizando y tener en cuenta que por sí misma, la realidad es muy compleja y el contexto de la obra no puede determinar totalmente su realización, pues, en ella están implícitos numerosos factores que escapan a ella, como por ejemplo, la individualidad creadora del autor que puede trascender a incluso su propio tiempo, por lo que la obra no se reduce de manera automática al contexto ni es sinónima de él. A lo mucho que puede llegar la película en relación a su contexto es a un estado de condición, más no de determinación, por lo que se puede decir que el contexto puede influenciar sobremanera al autor, pero, nunca puede llegar a determinarlo en su totalidad. Además, confiar demasiado en el contexto puede ocasionar una mala interpretación, por eso Beuchot nos señala que hay que tratar de: “... evitar la incomprensión o la mala comprensión que surge del descontextuar. Tal es el acto interpretativo y a la vez finalidad de la interpretación.”¹⁰⁴

¹⁰²Palabras de Will Smith: “Cuando conocimos a Gabriele en París, estaba verdaderamente entusiasmado con el material. Pero le voy a decir lo que nos convenció de verdad. Nos dijo: ‘Como americanos que son, en realidad no entienden el sueño americano. Para apreciar de verdad la esencia del sueño americano, tienes que ser extranjero’. En ese momento nos dimos cuenta de que su percepción del sueño americano sería original y diferente y le proporcionaría a la película una visión única”. “Tan pronto como Gabriele dijo que los americanos dan por sentado el sueño americano, me tragué el anzuelo”, afirma Smith. “Empezó a fascinarme la idea de unos ojos no americanos capturando los aspectos hermosos y no tan hermosos de esta historia”. <http://www.labutaca.net/films/49/enbuscadela felicidad2.htm>.

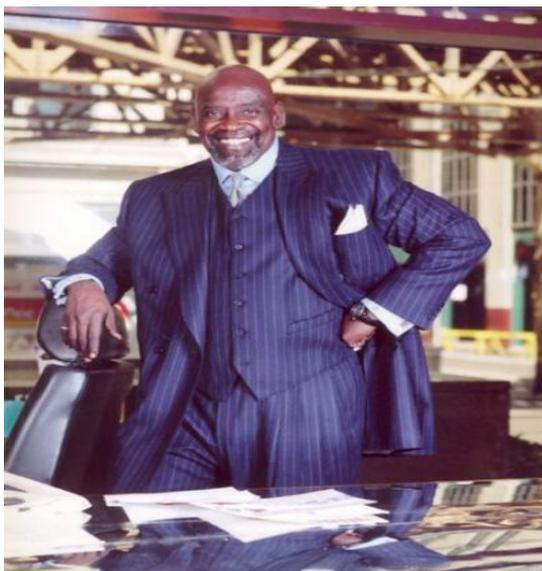
¹⁰³ Ídem.

¹⁰⁴ Beuchot. Op. cit. *Tratado de hermenéutica analógica...*, p. 19.

Una vez analizado el contexto donde tuvo lugar la realización y la proyección de la película *En busca de la felicidad* y estando consciente de que no todo lo que ocurre en la película es fiel reflejo de su contexto, es momento de analizar los posibles efectos que la película puede tener en los individuos, pero específicamente en el contexto nacional. Pues, por un lado, como ya se ha señalado, la población mexicana es gran consumidora de productos estadounidenses y uno de los productos que más consume es el cine de Hollywood, debido a que llega de manera casi invasiva a nuestro país. Por otro lado, el cine tiene una gran influencia en la formación de los sujetos si se toma en cuenta el efecto de realidad que provocan las películas, y en el caso de esta cinta hay momentos que despiertan gran efusividad. Asimismo, como se revisó con Gadamer, la formación se configura principalmente por un modelo a imitar, y las estrellas cinematográficas por todo lo que representan, son prácticamente modelos vivientes de conductas prefabricadas. Si se toma en cuenta que:

La ficción, en la pantalla, se acerca peligrosamente a la realidad y, en muchos casos, se mezcla con ella. Los que desdeñaron a este juguete mecánico sustituto de las sombras chinescas, fueron de asombro en asombro. Que sombras vanas puedan crear moldes humanos, ya es bastante magia.¹⁰⁵

Es precisamente ese parecido con la realidad y la manera en que actúan los personajes ante distintas circunstancias de la vida, lo que ha hecho que la gente además de idealizar a determinado personaje e identificarse con él, pueda llegar a imitar acríticamente ciertas actitudes y acciones de éste sin siquiera reflexionarlas, debido al alto poder persuasivo del cine y sus *astros*. Se puede afirmar desde la hermenéutica icónico-simbólica, que en la película *En busca de la felicidad* existen varios simbolismos, pero principalmente hay uno muy importante, ya que como es



El auténtico Christopher Gardner.



Representación del personaje (símbolo).

¹⁰⁵ Calki. *Los monstruos sagrados de Hollywood*, Ediciones Corregidor, Argentina, 1976, p. 8.

sabido, la historia del filme está inspirada en hechos reales y específicamente en el empresario Christopher Gardner, el cual existe realmente, Will Smith sería en la película prácticamente un símbolo de él si se toma en cuenta que:

El símbolo, tiene algo de naturalidad, pues se basa en cierta analogía, comparte cierta imagen con su significado; tiene algo de él. Pero no es completamente natural, sino que sólo tiene algo de naturalidad, aquella que obtiene por virtud de esa imagen o esa analogía que se dice tiene con su designado. Más también tiene algo de artificialidad, de lejanía, de no-imagen. Y tal vez, debe decirse, con dolor por esta desgracia, que hay más alejamiento de la imagen natural y originaria, y más acercamiento a la imposición arbitraria, más de diferencia y de artificialidad. Sin embargo, a pesar de ese monto mayor de artificialidad, a pesar del predominio de lo artificial, produce un acercamiento suficiente a lo que designa, y nos sacia con ello.¹⁰⁶

Smith, por lo tanto, en esta película es una analogía de Gardner, pues, existen similitudes en cuanto a la imagen y al significado que se buscan representar (hombre afroamericano que logra pasar de la indigencia a la riqueza), pero, además esta *analogía de proporción* ha sido hecha deliberadamente y hasta incluso ambos personajes (real y ficticio) se llegan a cruzar al final de la película en una especie de simbolismo griego, pues:



Escena final de la película en donde hace aparición el auténtico Christopher Gardner

El acto de símbolo para los griegos, era la configuración de la totalidad formada por dos o más partes suyas, sus mitades, o varias fracciones que le pertenecían. Cuando se unían surgía a partir de todas ellas, el todo. Brotaba la simbolicidad. Así, en el límite fabricado por todas las partes, ya fueran muchos fragmentos o solamente las dos mitades, se daba

¹⁰⁶ Beuchot. Op. cit. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente...*, p. 193.

propriadamente el símbolo. Por eso el símbolo es una creación de las lindes, de las aristas, de los limes, de los límites.¹⁰⁷

Es muy posible que el director de la película no haya tenido en mente lograr este ideal de simbolización, pero el hecho de intentar unir al símbolo con su representación es una manera de incrementar el realismo y respaldar la historia de superación personal, social y económica que se cristalizó en Christopher Gardner, aunque quizá el empresario exigió salir en la película al final de la misma a manera de autohomenaje.

En el momento que la cámara cinematográfica capta las imágenes y son proyectadas¹⁰⁸ para que el espectador las mire, inmediatamente son convertidas en signos, íconos y símbolos. Un ejemplo de ello son algunos objetos utilizados como algunos *signos indexicales*, a los cuales se recurrió para dar un toque de realismo a la película y representar una época, como el *cuubo de Rubick* que además sirvió para acentuar la inteligencia y capacidad del Gardner ficticio en la película, pues el autentico Christopher Gardner señala que nunca pudo armar uno en su vida. También se encuentran vehículos de principios de la década de 1980 y anteriores, como el taxi que muestra a Robert De Niro representando al italoamericano Jake La Motta en la película *Toro salvaje*, la cual se exhibió 1980



Algunos signos indexicales utilizados para crear el efecto de *realidad épocal*.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 194.

¹⁰⁸ En la base del lenguaje cinematográfico está nuestra percepción visual del mundo. Cuando una cosa es transformada en una imagen cualquiera (pictográfica, gráfica, cinematográfica), se convierte en un signo. Lotmán. *Op. cit.*, p. 61.

y que en este caso también pudo haber sido utilizada por Muccino para mostrar la importante presencia de cultura italiana en el cine de Estados Unidos. Igualmente fue utilizada una televisión de antaño de la marca Sony (empresa asociada a la película) en donde aparece el presidente Ronald Reagan anunciando la entrada de una recesión económica al país y que sirvió también para ir generando en el espectador la sensación de ver una historia centrada en un contexto de crisis económica.

Todos estos símbolos no fueron puestos al azar y en este caso también funcionan como *signos epocales* para aumentar el realismo del filme. Sin embargo, aunque esta película esté basada en un hecho verdadero, guarda en sí un cierto distanciamiento propio de la artificialidad con la que se recubre dicha representación. Y aunque el actor Will Smith en esta película es propiamente una representación, no logra serlo de manera cabal, al ser éste una simple aproximación; no obstante, como se explicó con Beuchot: con que el símbolo guarde un pequeño acercamiento con el modelo por imitar, es suficiente para la analogía. Es muy importante que la película tenga un enorme parecido con la realidad, pero también es necesario saber que:

Llevado al límite, el realismo tiende a eliminar pura y simplemente a la estrella (films neorrealistas italianos). Pero, este límite se alcanza rara vez, porque el film permanece en los marcos de lo imaginario burgués. El ejemplo del *happy end* es significativo. El espectador prefiere las ventajas consoladoras de la felicidad a las ventajas purificadoras de la muerte del héroe. Alimenta por eso mismo un mito latente de inmortalidad —el film termina con un beso estático—; el tiempo, desde entonces, se inmoviliza, se envuelve en celofán.¹⁰⁹

Siendo consciente del *problema del reflejo*, aun así, es necesario decir que está película no escapa a ciertas condicionantes de su contexto, porque aunque tiene algunos elementos del *neorrealismo italiano* como prescindir de la utilización de



El reverendo Cecil Williams (izquierda) con indigentes reales de San Francisco.

¹⁰⁹Morín. Op. cit. *Las estrellas del cine...*, p. 25.

grandes sets de producción, filmar en escenarios naturales y urbanos como las calles del barrio de Tenderloin¹¹⁰ donde los indigentes hacen largas filas para poder comer y dormir en el albergue Glide¹¹¹ (en el cual también se rodaron varias escenas), o recurrir a personajes que no son actores como el reverendo Williams y los indigentes de las calles de San Francisco; a pesar de todo esto, la película no deja de ser a final de cuentas un filme de corte *happy end* al más viejo estilo hollywoodense. Sin embargo, es sensato decir que la película logra un cierto efecto de realidad, esto quizás se debe a que:

*El mundo del cine está sumamente próximo a la vida. La ilusión de la realidad, como hemos visto, es una propiedad inherente al cine. Pero ese mundo posee una extraña propiedad: presenta no siempre toda la realidad, sino sólo un trozo de ella, recortado de acuerdo al formato de la pantalla.*¹¹²

Cabe mencionar que la mayoría de las veces la realidad no sólo es recortada de acuerdo al formato de la pantalla, sino que también suele muy a menudo también ser cercenada de acuerdo a los intereses ideológicos y económicos de sus realizadores. De forma clara se percibe que la película fue aderezada con ciertas escenas y circunstancias que no sucedieron en la historia original, pues se necesitaba acentuar el optimismo de la estrella con el objetivo de idealizarlo y de convertirlo al final en una especie de héroe.

El que un beso se congele al final de una película, o que una mano alzada permanezca fija en señal de triunfo es una manera de recalcar ese optimismo y lograr una catarsis en el público, mostrando un final feliz precedido por escenas extremadamente tristes. A pesar de esto, es posible que para el director Gabriele Muccino, la película que dirigió es una auténtica obra neorrealista por los elementos ya descritos, y a mi parecer, también existen similitudes entre *El ladrón de bicicletas (película ícono del Neorrealismo)* y *En busca de la felicidad* que no pueden ser producto de la casualidad, pues, si se hace una analogía entre ambas, es posible encontrar que en las dos historias se muestra una relación muy cercana entre un padre amoroso y su hijo en un contexto en el que sus respectivos países están en crisis. Igualmente, los personajes se hallan en un estado de desesperada pobreza y luchando por salir adelante. Además, existen escenas muy similares entre sí, por ejemplo, cuando Christopher Gardner y su hijo Chris se encuentran sentados en la calle preocupados porque no se había vendido ningún escáner, prácticamente lo hacen de la misma forma en la que Antonio Ricci y su hijo Bruno se sientan preocupados en la acera por no encontrar su bicicleta.

¹¹⁰ Otro lugar de rodaje clave era el sórdido barrio de Tenderloin. Durante mucho tiempo considerado el punto débil de una de las ciudades más bellas del mundo, ha sido el hogar de muchos de los indigentes y drogadictos de San Francisco desde la década de 1960. Aquí también está Glide, el centro de acogida que ofreció cobijo a Chris Gardner y a su hijo tras ser desalojados de su piso. <http://www.labutaca.net/films/49/enbuscadela felicidad3.htm>.

¹¹¹ Glide forma parte de la historia de Chris Gardner hasta tal punto, que habría sido poco honesto no emplear el lugar verdadero. Afortunadamente, los productores se me adelantaron y habían organizado que empleáramos muchas de las personas reales de Glide. Demostró ser un lugar de rodaje muy efectivo, que nos proporcionó el tipo de realidad que raras veces se alcanza de otra manera. Ídem.

¹¹² Lotman. Op. cit., p. 35.



En otra escena se muestra un restaurante donde Gardner está comiendo con su hijo, y el pequeño mira atentamente como un niño de una familia adinerada se encuentra comiendo junto a su mesa, de la misma manera en la que Bruno



lo hace cuando está comiendo con su padre y mira a un chiquillo rico y presumido comiendo con su familia elegantemente vestida.

Los parecidos en estas dos escenas son asombrosos y estoy seguro que no son una simple coincidencia, pues, considero que el director tuvo pretensiones de hacer un filme de corte neorrealista; sin embargo, por todo el contenido ideológico que guarda *En busca de la felicidad*, las intenciones del director por agradar al público estadounidense y las circunstancias históricas y políticas en las que fue filmada la película demuestran todo lo contrario.

De antemano el director sabía que las películas de corte realista en donde se narran historias con suma crudeza y sin un final optimista, no tienen mucho éxito en Estados Unidos, pero, aun así, para aumentar el realismo, no dudó en utilizar escenas melodramáticas y lacrimógenas cuando así lo requería la película. Incluso en el cine mucha gente llegó a llorar en algunos momentos muy emotivos de la cinta, quizás este fenómeno se puede explicar cuando Lotman señala:

“La ficción me hará derramar lágrimas”. Con una precisión genial se señala así la doble actitud del espectador o del lector hacia el texto de la obra, es decir, acepta la realidad de la obra de ficción. El espectáculo despierta en él las mismas emociones que la vida. Pero al mismo tiempo, tiene presente que es ficción.¹¹³



Chris Gardner llorando en una de las escenas más amargas de la película cuando tuvo que pasar la noche con su hijo dentro de un baño público.

Llorar sobre una ficción resulta una contradicción manifiesta; cabría esperar que el conocimiento de que se trata de una ficción quitaría las ganas de experimentar emociones. Si el espectador no olvidara que tiene ante sus ojos un escenario o una pantalla, que los actores están maquillados, si recordara la intención del realizador, no

¹¹³ *Ibíd.*, p. 25.

llegaría a llorar, ni a experimentar emociones semejantes a las que provocan las situaciones reales.¹¹⁴

En la experiencia estética de ir al cine acontecen fenómenos interesantes de analizar, pues, al entrar en él y dependiendo de la película que se observe, el espectador se encuentra consciente de que lo que va a observar en la pantalla se trata de una ficción; no obstante, al mismo tiempo llega a adentrarse tan profundamente en la trama de la película, que en ocasiones llega al grado de derramar lágrimas como menciona Lotman. En este caso ocurre un fenómeno doble, en el que, por un lado, el sujeto mismo se asocia y disocia de la realidad mediante su sentido común y puede marcar el límite entre éstas. Pero, también, puede resultar que el mismo espectador al observar la película, durante algunos momentos se abstraiga tanto en la realidad de la ficción que queda sumergido en ella, haciendo a un lado su realidad exterior, y de la simple impresión de realidad llega a transformarse en una ilusión de realidad, por lo que olvida en ciertos instantes que está observando una historia representada por actores, y que además se proyecta sobre una pantalla en una sala de cine repleta de gente, de igual forma suele ocurrir esto cuando se observa una película solitariamente en la pantalla chica u otro medio.

La representación más radical de enajenación a causa del cine se ejemplifica de manera excepcional en la película de Woody Allen *La rosa púrpura del Cairo*, ya que muestra como una mujer llamada Cecilia quien vive en los tiempos de La Gran Depresión en Estados Unidos, al encontrarse harta de la pobreza, de su vida monótona, de trabajar como camarera y de soportar a su esposo que además de golpearla, menospreciarla y humillarla, se dedica a holgazanear, encuentra en el cine la posibilidad de fugarse de la realidad. Esto sucede a grado tal que después de ver demasiadas veces la misma película, Cecilia comienza a



¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 26.

notar que su actor favorito desde la pantalla de cine se da cuenta de su presencia, hasta el punto que dicho actor se sale de ésta para vivir un romance con ella.

De manera similar a lo que ocurre en la película de Woody Allen, y quizás sin llegar al extremo del personaje de Cecilia, esto ocurre muy a menudo con el público, sólo que, de manera más sutil, y tal vez en el hecho de creer momentáneamente en la realidad de la ficción de una película, se encuentre el encanto y la magia que muchos buscan experimentar al ir al cine. Sin embargo, una cosa es creerse la realidad de la ficción mientras se observa la película y otra es asimilar el discurso ideológico que se encuentra inmerso en la misma, lo que propicia muchas veces la alienación que se mencionó en el segundo capítulo. La cualidad que tiene Hermes al ser también un dios del límite podría ayudar en estos casos si se recuerda que:

Hermes, del que según la tradición toma su nombre la hermenéutica, era un dios dual, del límite. Límitrofe entre los dioses y los hombres, por ser mestizo de un dios y de una mujer terrenal. No tenía reino propio, pues casi todo le había tocado a su hermano Apolo; pero le correspondían los caminos, los cruces, los límites, era un dios del límite. Y, como dios del límite, podía conocer tanto una cosa como la otra, lo divino y lo humano (por eso era el heraldo y el traductor de los dioses hacia los hombres, el interprete), lo apolíneo y lo dionisiaco (por eso podía disfrutar mucho sin perder la razón).¹¹⁵

Siendo conscientes y críticos de esa bifurcación de la realidad presente en el cine, es posible (sin la necesidad de ser un dios) disfrutar la historia narrada en el filme, sin por ello perderse en ésta y conservar el sentido común sin llegar a enajenarse, tal y como Hermes lo hacía al cruzar los linderos entre lo dionisiaco y lo apolíneo sin perder la razón. Tanto el pensamiento crítico como la capacidad reflexiva se pueden cultivar a través de la pedagogía y la hermenéutica, para así poder transitar entre los límites de la realidad y la ficción como el dios de pies alados lo hiciera al viajar ligero entre el mundo de los dioses y de los hombres.

No obstante, el hecho de que algunas películas estéticamente tengan un enorme parecido con la realidad, por sí solo no es lo más peligroso ni es lo que tiene más influencia en la formación de los espectadores, sino que su peligrosidad radica más bien en su mezcla con el contenido del filme, pues tanto el realismo de las imágenes como el discurso que se maneja en él, coinciden en mostrar inocente o deliberadamente al modelo capitalista y al modelo neoliberal como el único posible. Se puede pensar que es obvia la razón, porque tanto el contexto político como el económico donde se realizó la película detentan dicho modelo y, por ende, lo muestran como natural, Edgardo Lander explica al respecto:

La sociedad liberal industrial se constituye -desde esta perspectiva- no sólo en el orden social deseable, sino en el único posible. Esta es la concepción según la cual nos encontramos hoy en un punto de llegada, sociedad sin ideologías, modelo civilizatorio único, globalizado, universal, que hace innecesaria la política, en la medida en que ya no

¹¹⁵ Beuchot, Mauricio. *Interpretación y realidad en la filosofía actual*, UNAM, México, 1996, p. 109.

hay alternativas posibles a ese modo de vida. Esto le da la capacidad de constituirse en el sentido común de la sociedad moderna.¹¹⁶

Posiblemente *En busca de la felicidad* se realizó sin tener en cuenta el hecho de que se estaba filmando desde cierta postura político-ideológica, incluso el director Gabrielle Muccino dijo de manera tan natural que en la película se tenía que plasmar el “sueño americano” desde otra perspectiva, pero a final de cuentas, en la película no se muestra tan acentuadamente un sello diferente y tal parece que un director estadounidense común y corriente hubiera filmado la cinta. Esto no sólo es un indicador de que la forma estilística de hacer cine en distintas partes del mundo se encuentra influenciada por las películas hollywoodenses, sino que también es muestra de que la ideología capitalista estadounidense ha configurado los proyectos de mundo y vida más allá de dicho país y se enmarca como la única alternativa posible. Algo muy similar se muestra en la película *¿Y tú, cuánto cuestas?* de Olallo Rubio, pues el director menciona que nuestro país se está convirtiendo poco a poco en un apéndice de Estados Unidos, incluso el mapa que se muestra en el poster de la película lo dice todo:



Como se ha señalado con anterioridad, la influencia de Estados Unidos en nuestro país se puede hacer visible (entre muchas otras cosas) con la invasión de diversos productos para el consumo, incluido dentro de éstos el cine, para ello sólo basta ver la cartelera de cualquier cine comercial. Otro efecto visible de esta dominación ideológica y cultural que Estados Unidos ejerce sobre México se observa al

¹¹⁶ Lander, Edgardo. **Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico.** En el libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas, Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246. Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/laornder/lander1.rtf>.

analizar las respuestas que dan niños mexicanos y estadounidenses en la mencionada película, pues en ésta, cuando se les pregunta si conocen a algún superhéroe mexicano, todos los niños contestan que no, y, sin embargo, los únicos superhéroes que conocen son todos de Estados Unidos. Si se toma en cuenta que: “*Las miradas, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir las imágenes pero, a su vez, las imágenes, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir las miradas, y así sucesivamente.*”¹¹⁷

No hay que desdeñar la figura que el superhéroe representa en la cultura estadounidense, pues, posiblemente Estados Unidos es el mayor productor de superhéroes en el mundo, por lo que su influencia cultural e ideológica se hace presente en México y diversos países, principalmente a través de sus comics, programas de televisión y en una gran cantidad de películas, configurando distintas miradas en los espectadores que ya los identifican como signos convencionales. En los superhéroes es posible encontrar la concepción ideológica, moral y política que se muestra al mundo (consciente o inconscientemente) a través de ellos y el cine estadounidense presenta una gama enorme de películas de superhéroes cada año en las salas de cine. En el artículo *La izquierda y los superhéroes* el sociólogo José Martínez menciona:

En los últimos años el cine está invadido por superhéroes de cómic. La cultura de izquierdas no debe rechazar estas películas, sino analizarlas críticamente, para poder conectar con la cultura popular, especialmente con los jóvenes... En el fondo, todos los superhéroes son de derecha, pues luchan contra injusticias particulares, pero no cuestionan el orden social que genera esas injusticias.¹¹⁸



Superhéroes creados por la empresa Marvel Comics en el contexto de La Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁷ Lizarazo. Op. cit., p. 78.

¹¹⁸ Martínez García, José Saturnino. *La izquierda y los superhéroes*, Universidad de La Laguna, revista: *Le Monde Diplomatique (edición española)*: noviembre 2009. nº 169, p. 27.



Portada del primer número del comic del Capitán América y una versión posterior de la misma historia, en ambas dicho superhéroe asesta un fuerte golpe a Adolfo Hitler.

Como se puede ver en las imágenes, el papel de los superhéroes en la ideologización no se reduce únicamente al país que los crea ni tampoco al contexto actual, cuando éstos inundan las salas de cine. Por lo regular, estos personajes ficticios representan y protegen los ideales del poder hegemónico vigente, un claro ejemplo de esta aseveración se da al analizar que la mayoría de los superhéroes conocidos actualmente fueron creados por la empresa Marvel Comics, poco antes que Estados Unidos tomara partido en la Segunda Guerra Mundial y durante la misma se fueron gestando aún más personajes.

Uno de los personajes más emblemáticos fue (y sigue siendo) el *Capitán América*, quien prácticamente es una analogía del Tío Sam, en el cual se ha vertido la personificación de Estados Unidos. Es interesante analizar que tal y como se muestra en el primer número del comic, aparece golpeando al mismo Adolfo Hitler, y desde su aparición en historietas y posteriormente en el cine, esencialmente se presenta como un superhéroe extremadamente patriota y defensor de los preceptos ideológicos y políticos de los Estados Unidos, de igual manera es prácticamente también el símbolo de su poderío militar.

Este es un claro ejemplo del impacto que tienen los superhéroes en la cultura estadounidense, ya que varias generaciones de niños han crecido con ellos y en especial con la imagen de un personaje violento y justiciero que porta las barras y las estrellas de las insignias de la bandera estadounidense y que además ha servido para cultivar por generaciones el patriotismo y el orgullo militarista a niños y adultos.

Por lo tanto, no es una casualidad que en la película *En busca de la felicidad* el juguete que llevaba siempre consigo Chris el hijo de Garder fuera el Capitán América, pudiendo haber designado al personaje otro superhéroe menos

emblemático de la cultura militar estadounidense. La historia narrada en la película, al igual que la mayoría de las historias de los superhéroes, tienen



¡Mi Capitán América!

Chris llorando la pérdida de su muñeco favorito al caérsele por accidente mientras él y su padre corrían para alcanzar un lugar donde dormir en el refugio para indigentes.

en común el salvaguardar los intereses de la ideología capitalista y neoliberal, al respecto una investigadora argentina del Centro de Estudios e Investigación en Ciencias Sociales menciona que:

En particular, buena parte de las películas norteamericanas se ha inscripto en dicha tradición: un hombre solo enfrenta los peligros sociales representados por individuos que ostentan poder. El héroe es un superhombre que al llevar a cabo su venganza o la defensa de otros, no desdeña el uso de la violencia como método. No obstante, nunca cuestiona los sistemas sociales y reivindica la “buena moral” dentro de los límites que la sociedad burguesa impone. En este sentido, son individualistas y su mensaje es sencillo: para resolver los problemas sociales, sólo basta con ser buenos.¹¹⁹

Implícitamente en la película se podría estar sugiriendo que Christopher Gardner fuera un superhéroe, por haber superado lo que parecía imposible de realizar, y, si bien no tenía poderes subhumanos, presenta prácticamente las mismas características de la mayoría de los superhéroes. Incluso hasta tuvo que utilizar la violencia por una causa justa al pelear contra un vagabundo para que él y su hijo no perdieran el lugar en la fila del albergue para indigentes, pues éste se los había quitado tramperamente.

¹¹⁹ López Rodríguez, Rosana, **A propósito de V de venganza y la evolución del superhéroe**, en *El Aromo*, Periódico Cultural, Año VII, Nº46, Enero-Febrero de 2009 ISSN 1851-1813, p. 17.



¡Basta! ¡Deténganse! ¡Basta, ya!

Asimismo, Gardner durante toda la película fue una persona con un comportamiento notablemente honesto y decoroso, por lo que desde el punto de vista moral es una persona buena. Además, se enfrentó de manera individual y sin ayuda de nadie contra los efectos que el capitalismo genera en la sociedad (como son la pobreza, el desempleo y la marginación), sin embargo, nunca cuestiona ni se rebela contra el modelo económico que originó su desgracia, por lo que con estas acciones también realiza la misma tarea de casi todos los superhéroes mencionados, la cual es defender simbólicamente al sistema capitalista estadounidense. Castoriadis al analizar un argumento de defensa hacia el capitalismo dice al respecto:

La mejor justificación del capitalismo es la que ofrecía Schumpeter al final de su vida, en *Capitalismo, Socialismo, Democracia*: “es verdad que el sistema es cruel, injusto, turbulento, pero es el proveedor de la mercancía, y basta de protestas, ya que es esta mercancía lo que ustedes quieren.” Justificación circular, también en este caso. La gente quiere esta mercancía porque está educada para quererla desde la más tierna infancia (visite si quiere una escuela maternal de hoy) y porque el régimen impide, de mil maneras, querer cualquier otra cosa.¹²⁰

Es por eso que los superhéroes estadounidenses con sus acciones salvaguardan de manera simbólica al sistema capitalista nacional, adoctrinando a su gente desde edades muy tempranas y como bien señala Castoriadis, este hecho se puede notar hasta en un jardín de niños. El discurso que se maneja en la mayoría de las películas estadounidenses, además de estar marcadamente inclinado hacia la exhibición de su poderío militar mediante infinidad de cintas bélicas y no bélicas, es posible encontrar otro común denominador: felicidad es el equivalente de dinero y viceversa, y, casi todos estos factores son presentados mediante un *happy end*. Durante muchas décadas de cine esto ha sido así y numerosas

¹²⁰ Castoriadis. Op. cit., p. 87.

generaciones de personas tanto estadounidenses como mexicanas han crecido viendo este tipo de cine. Es muy probable que este hecho haya contribuido a formar prácticamente una ideología en común y puede originar diversas problemáticas si tomamos en cuenta lo que Göran Therborn señala:

Una generación de padres siempre formará a sus hijos de acuerdo con su propia subjetividad; y si las relaciones ecológicas, demográficas, socioeconómicas e intersociales permanecen invariables, la generación más joven se enfrentará exactamente a las mismas afirmaciones y sanciones de las ideologías existentes que la generación de los padres.¹²¹

Sólo los cambios de estas condiciones son las potenciadoras de nuevas formas ideológicas para que no se siga, perpetuando este modelo ideológico; pero este cambio de perspectiva no parece que vaya a cambiar pronto, si se tiene presente que desde que el TLC entre Estados Unidos y México entró vigor hace más de una década, las relaciones intercomerciales han propiciado el auge de películas hollywoodenses en detrimento de las nacionales, por lo que el proceso de ideologización aunque ya estaba presente, se ha reforzado aún más.

Un ejemplo de este común denominador ideológico: *felicidad equivale a dinero*, que se muestra como el único deseable y posible, se hace presente en muchas películas y para muestra basta un botón: si se analizan las acciones que tanto el Christopher Gardner real como el ficticio realizaron para salir de la pobreza, se caerá en cuenta que en realidad las tuvieron que efectuar porque no tenían una mejor opción de superación y de progreso para ellos y sus hijos, más que luchar individual y ferozmente por ascender en la escala social. Por una parte, fue orillado por el sistema a realizar tales acciones y, por el otro, su concepción de mundo y vida estaba configurada de tal forma que el concepto de felicidad era el equivalente de dinero, inclusive la realización de la película está permeada por esta concepción de felicidad y esto se puede ver de manera clara en varias escenas, por ejemplo:



**Caramba.
¿Qué haces y cómo lo haces?**

¹²¹ Göran. Op. cit., p. 37.

prácticamente el primer encuentro que Gardner tuvo con la felicidad fue cuando ésta se bajó de un coche, pues quedo sorprendido cuando vio el costoso y reluciente vehículo que un corredor de bolsa llevaba al trabajo, por lo que no pudo evitar preguntarle cuando éste descendió de él cómo lograba tener un auto así. Este momento es crucial en la película, pues fue a partir de este instante cuando Chris Gardner decidió intentar conseguir el empleo de corredor de bolsa en Dean Witter Reynolds, y se puede decir con certeza que el coche lo motivo hacía tal propósito, ya que éste es literalmente un símbolo de riqueza monetaria y material, y por ende, en una sociedad capitalista también lo es de felicidad.

Poco después en esa misma escena hay un plano en el que prácticamente todas las personas que pasan precisamente junto al edificio muestran una más que evidente felicidad, e incluso él mismo se pregunta la razón por la cuál no podía verse como ellos, la razón es muy sencilla: la carencia económica, pues, en ese punto de la película prácticamente estaba ya en bancarrota.



¿Por qué no podía verme así?

El título de la película es *En busca de la felicidad* y, si se toma en consideración el consejo de Benet de analizar una película desde el final para contrastarlo con el inicio y así lograr una mejor comprensión del sentido que encierra la misma, es posible darse cuenta que en realidad Christopher Gardner no encontró la *felicidad* hasta el final de la historia, cuando obtuvo el empleo de corredor de bolsa, sino que más bien la halló en toda esta secuencia del inicio de la película frente al edificio bursátil. Se puede decir que prácticamente en ese momento estuvo cara a cara con la felicidad, sólo que después logró conseguirla de manera “asible”.

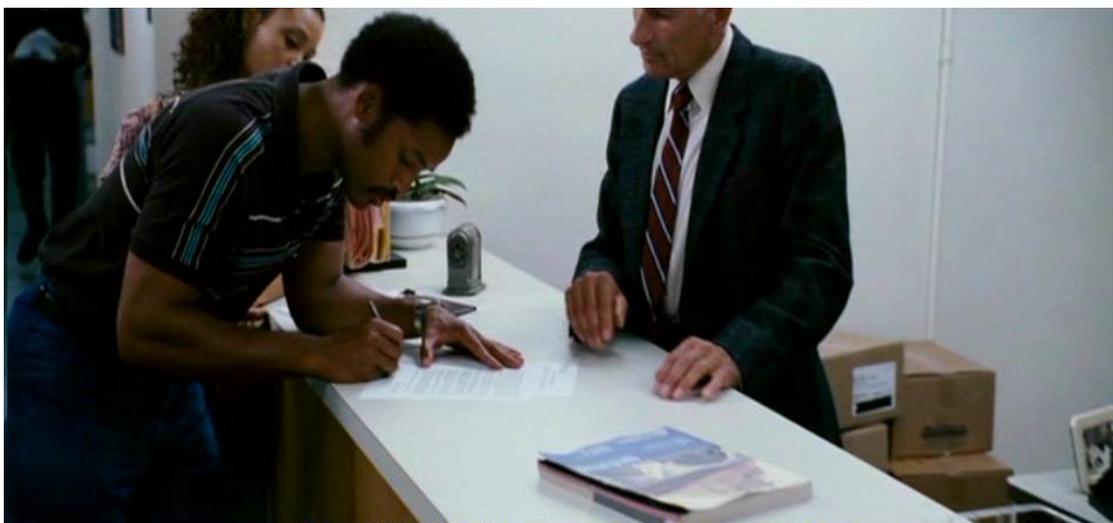
Hay implícito un mensaje allí que no se encuentra tan oculto, pues es un hecho evidente que en esa escena aparece de nuevo la analogía entre felicidad y dinero, inclusive es hasta un poco risible ver como prácticamente todos los transeúntes sonrían justamente al pasar frente al edificio de la bolsa de valores, la cual también opera como un símbolo de riqueza. Pero, ¿por qué tanto la escena del coche lujoso como la de las caras de felicidad de la gente ocurren precisamente



frente al edificio de la empresa financiera Dean Witter Reynolds? Es posible encontrar una respuesta interesante a esta cuestión:

Dado que el mercado se presenta como una estructura de posibilidades en vez de como un régimen de dominación, éste crea la ilusión de que la acción humana es libre y no limitada. Resultados como la marginalización, el desempleo y la pobreza aparecen como fallas individuales o colectivas, en vez de como efectos inevitables de una violencia estructural.¹²²

Si se analiza este razonamiento, Christopher Gardner nunca renegó de su situación, pues, es una persona optimista y decidida, pero, tras ese optimismo se podría encontrar de fondo que él (consciente o inconscientemente) se adjudica



**Gasté todos nuestros ahorros
en ellas.**

¹²² Coronil, Fernando. *Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo*. En el libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 79. Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/coronil.rtf>.

la responsabilidad de su situación económica, y el único responsable de orillarlos a la desgracia no fue la estructura misma del capitalismo como modelo económico y político, sino su incorrecta decisión financiera de adquirir los escáneres médicos y gastar en ellos prácticamente todo su capital, ya que desde su compra todas las calamidades fueron ocurriendo sucesivamente y sus acciones se fueron orientando sin la conciencia de otra alternativa posible. En este orden de ideas, el único responsable de la pobreza y de la situación económica es el individuo, y el mercado aparece disfrazado como un sistema igualitario de oportunidades, en donde simplemente, hay que saber entrar en él de manera correcta para no sufrir una pobreza autogenerada.

Existe otra secuencia en la película que se orienta desde esta racionalidad y fue deliberadamente hecha para marcar un acentuado contraste entre felicidad e infelicidad, pues, en una escena muy fugaz, aparece nuevamente un símbolo de prosperidad económica: un auto convertible transita velozmente entre las sonoras



carcajadas de sus tripulantes y justo antes de desaparecer del plano de la cámara, pasa junto a una larga fila de indigentes que inclusive le da vuelta a una cuadra completa, porque éstos esperan entrar al ya mencionado albergue.



Esta escena no sólo procura adornar la película con tintes dramáticos, sino que en este caso también se pretende hacer notar que los indigentes son el resultado de su propia falta de aptitudes y de sus malas decisiones ante el mercado, ya que éste les da todas las oportunidades y ellos simplemente no las quieren tomar, por lo que la indigencia se presenta como una autoexclusión y Chris Gardner es el ejemplo plausible de que es posible salir de la miseria con sólo proponérselo. No es casualidad que la felicidad haga nuevamente su aparición sobre un vehículo lujoso.

Esta reiteración de mensajes simbólicos y tendenciosos, tanto en esta película, como en diversos filmes con el mismo corte ideológico, apuntan notablemente hacia una protección de discurso, porque:

La protección de discurso se refiere a los procedimientos internos de un discurso que están destinados a protegerlo de otros discursos (cuya existencia está permitida) [...] Otro procedimiento consiste en asegurar la repetición incesante de un determinado discurso, de forma que las únicas enunciaciones válidas, además de la del texto autorizado, sean la exégesis, el comentario y la interpretación.¹²³



¹²³ Göran. Op. cit., p. 69.



Las películas: *Dos tipos de cuidado*, *Los tres huastecos*, *Los tres García*, *La oveja negra*, así como la mayoría de las películas del género denominado *Comedia Ranchera* de la Época de Oro del cine mexicano, y películas urbanas como *Pepe el toro* y *Ustedes los ricos* son un ejemplo de la protección de discurso de la que habla Göran Therborn, ya que en ellas se representaban una y otra vez los valores conservadores con remanentes porfiristas que estaban siendo cambiados incluso antes, durante y después del cardenismo.

De la misma forma, *En busca de la felicidad* al igual que incontables filmes hollywoodenses, funcionan como una protección de discurso del régimen capitalista estadounidense, pues en ella se reiteran constantemente las “ventajas” del capitalismo mediante historias crudas o alegres, pero siempre con un final optimista, moralista y conmovedor. Al mostrar estas historias *happy end*, se dejan de lado filmes que muestran las problemáticas importantes que no conviene ser mencionadas, porque pueden repercutir negativamente en la percepción que sus habitantes tienen de su Gobierno. Es por eso que películas reafirmadoras se proyectan las veces que sea necesario para con ello poder acentuar las bondades de su sistema político, económico, social y también en muchos casos, el militar, y así, proteger su discurso ideológico.

Parece haber salido de un afán conductista el hecho de que un mismo discurso ideológico se repita constantemente y posiblemente así sea, sin embargo, es obvio que esto no se limita únicamente al terreno cinematográfico y ni tampoco es de fecha reciente en México o en otras partes del mundo. El cine en tanto que es un vehículo de ideologización de masas, funciona también como un portador de discurso mediante simbolismos y significaciones, y es una realidad que en la actualidad coexistan en un mismo terreno una gran variedad de ideologías. En el ámbito cinematográfico los extremos más evidentes de este hecho son el cine altamente subversivo y el cine notablemente reafirmador de la cultura y la ideología hegemónica.

De allí surge la necesidad de repetir un mismo discurso, no sólo en una película, sino en una gran cantidad de ellas y durante varias décadas si es posible, porque a pesar de que la ideología capitalista de mercado y de racionalidad neoliberal sea

la dominante, no es la única existente y corre el peligro de perder su hegemonía si no se protege eficazmente mediante repetitivas exhibiciones ideológico-discursivas en todos los medios masivos disponibles. Otro ejemplo de protección de discurso se da mediante la censura:

En casi todos los países hay alguna forma de censura cinematográfica, sugiriendo que una minoría exquisita y gobernante está dispuesta a controlar, retacear o suprimir el cine que podrían ver sus contemporáneos, incluyendo a aquellos contemporáneos mayores de edad que puedan ser más cultos, inteligentes o sensatos que el censor mismo.¹²⁴

La censura en el cine es una forma de ejercer el poder, porque concentrada en una minoría (por lo regular burguesa), impone a los demás lo que ella considera que es mejor ver. Literalmente están imponiendo visión del mundo sin considerar el derecho que tienen los demás de ver una obra completa y excluyen otras miradas del mundo. Esto se puede ejemplificar si se toma el caso de lo que ocurre cuando se ve una película en ciertos canales de televisión abierta de compañías como Televisa y TV Azteca por ejemplo, o en algunos canales de televisión de paga en donde se muestran exclusivamente películas, si se tuvo la oportunidad de ver alguna película con anterioridad en el cine o en algún otro medio, y después se ve nuevamente a través de las transmisiones de dichas compañías, se dará una cuenta que algunas escenas, diálogos, o palabras han sido cortadas.

Es obvio que *En busca de la felicidad* nunca iba a tener posibilidades de ser censurada, porque de cierta manera, expone las bondades del sistema capitalista estadounidense, incluso hasta en los estratos más bajos, como en el caso de los indigentes, pues, se hace muestra de la existencia de albergues exclusivos para las clases desprotegidas, de manera implícita se dice que hasta los más pobres son protegidos por el sistema. Esta película es un claro ejemplo de cómo se protege el discurso dominante, mediante los medios masivos, y como es sabido, el cine en especial tiene un alto potencial persuasivo y puede influir enormemente en la concepción de mundo y vida de incontables individuos, debido a que el cine no sólo llega a las grandes ciudades, sino también hasta zonas no urbanas y rurales, por lo tanto:

Esta gente, más o menos normal, puede ser influida sutil pero profundamente en sus ideas sobre las relaciones humanas y sus valores. Se presenta no sólo en las grandes ciudades, que se caracterizan por su intensa concentración de individuos y de industrias, sino que se ha extendido hasta en zonas agrícolas donde las actitudes rurales tradicionales han sido reemplazadas por otras usualmente asociadas con las de la ciudad.¹²⁵

El hecho de poder ver películas hasta en las regiones más apartadas, aumenta la posibilidad de extensión y asimilación del ideal progresista, pero principalmente consumista de la ideología burguesa. No digo que esto se dé de manera automática y que con solo ver una película el público sienta unas ganas

¹²⁴ Alsina Thenevet, Homero. *El libro de la censura cinematográfica*, Ed. Lumen, España, 1977, p. 10.

¹²⁵ Powdermaker. Op. cit., p. 18

exacerbadas de consumir o de comenzar a tener prácticas clasistas. Esto se va logrando poco a poco y sutilmente, y puede ocurrir más rápido si la sociedad que consume cine hollywoodense ya es de por sí consumista, como es el caso de la mexicana.

Esta es una señal palpable y clara de que en nuestro país se está dando (si no es que ya se dio) una especie de aculturación o reterritorialización de las costumbres e ideología de Estados Unidos a través del cine, pues, a través de éste y de otros medios masivos de comunicación, se están generando nuevas formas de percibir y de concebir el mundo, la vida y las relaciones sociales, con la pretensión de mantener la lógica monetarista y de mercado para continuar con la racionalidad capitalista. De igual forma, se busca que los significados culturales que aún no se han apegado a la lógica del mercado cambien paulatinamente al modelo instituido ya en otras sociedades, para así seguir beneficiando al ideal capitalista de la sociedad, es decir, una sociedad de consumo fácilmente controlable, por eso se habla de una reterritorialización si se analiza el hecho de que:

La nueva reterritorialización sistémica codifica los flujos de capital, los deseos, las identidades sociales, etc., para que los marcos normativos (culturales) no sean más que meros flujos de información selectivamente disponibles a la manera de un gran computador.¹²⁶

Cambiando la lógica de pensamiento al igual que los deseos e identidades de la sociedad, se logran dos objetivos al mismo tiempo, el primero es el cambio y la preservación de la ideología capitalista que tiende al consumismo, y el segundo objetivo es obtener de manera mucho más eficiente el control y la administración de la sociedad y sus prácticas consumistas, que en última instancia benefician al mercado principalmente estadounidense. Por lo tanto, esta reterritorialización sistémica no sólo tiene efectos geográficos y económicos, sino que también repercute en la formación de las personas mediante una configuración/reconfiguración de los imaginarios colectivos a través de la ideologización. El cine disfrazado de simple y llano entretenimiento es partícipe de este fenómeno y de todas estas prácticas.

Claro está que todo lo anterior depende también de la formación tanto individual como colectiva que presentan los sujetos, ya que dependiendo de la manera en que han sido formados, variará la facilidad con la que éstos puedan ser adoctrinables e influenciados por la repetición de patrones discursivos a través de las estructuras narrativas tradicionales que se encuentran inmersas en una gran cantidad de películas, y que a su vez propician que gradualmente se vaya asimilando un mismo mensaje, muy similar a lo que llegó a hacer Hitler con el cine y otros medios para influir en la gente y ascender al poder.

Es un hecho que en el cine desde hace ya muchos años se presentan visiones del mundo que por lo regular son perspectivas de unos cuantos, un ejemplo de esto

¹²⁶ Jostetxo Beriain. *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 25.

es el enfoque que proviene de la ideología burguesa y que habita en la mayoría de las películas. Desde los orígenes del cine, la mayoría de las películas han sido realizadas por dicha clase social, por la simple razón de que los burgueses tenían los medios y los recursos económicos para comprar cinematógrafos y materiales necesarios para la realización de las películas. Incluso actualmente y desde hace largo tiempo la mayoría de las películas son realizadas por burgueses, esto propicia que este discurso capitalista se diseminara en el cine y haya determinado (mucho más que influido) los contenidos narrativos de infinidad de películas.

En busca de felicidad no escapa a esta determinación, ya que como se mencionó, esta película fue orquestada principalmente por el productor Mark Clayman y éste como burgués que es, realizó la película conforme a su ideología, además de que la historia que vio en la televisión sobre el indigente Christopher Gardner que se convirtió en empresario, aparte de ser literalmente el *sueño americano*, también es en esencia un *sueño burgués*, porque responde a un ideal de progreso constante y de ascenso en la escala social mediante el esfuerzo individual, teniendo como base la idea de que el sistema reconoce que todos los hombres han nacido libres, y por ende, tienen las mismas oportunidades. La riqueza desde este punto de vista les es accesible a todos por igual y la historia que quiso representar tanto Clayman como Muccino, era una afirmación de que esto es posible, porque en la vida real una persona lo había conseguido.

Es muy notorio que *En busca de la felicidad* a pesar de estar basada en un hecho real, también es producto de una ensoñación burguesa, tanto del productor Clayman como de Muccino e incluso de Will Smith, ya que los tres declararon que la historia de Christopher Gardner era el sueño americano hecho realidad. Respecto a esta analogía de los sueños con el cine Morin señala:

El dinamismo del filme, como el del sueño, trastorna los marcos de tiempo y del espacio. La ampliación o la dilatación de los objetos en la pantalla corresponden a los efectos macroscópicos y microscópicos del sueño. En el sueño y en el filme los objetos aparecen y desaparecen, la parte representa el todo. El tiempo se dilata, se reduce, se invierte. El *suspense*, las locas e interminables persecuciones, situaciones tipo del cine tienen carácter de pesadilla. Se podrían señalar muchas otras analogías oníricas; tanto en el sueño como en el filme, las imágenes expresan un mensaje latente que es el de los deseos y temores.¹²⁷

Además de los múltiples parecidos entre el estado de sueño y el cine, en las películas se pueden encontrar incluso las pesadillas y los deseos ocultos del director de cine o de toda una nación. Aunque hay que tomar en cuenta que el director como individuo y perteneciente a una clase social, no representa la ideología de todo un pueblo, como en las películas de los inicios del cine (y aún en la actualidad) las cuales eran realizadas regularmente por burgueses y no por gente del vulgo. Pero, aun así, en las películas se muestran reflejadas o incluso hasta distorsionadas las ensoñaciones de la clase burguesa, ya que hubiera sido una pesadilla terrible que Christopher Gardner no se hubiera vuelto rico después

¹²⁷ Morin. Op. cit. *El cine y el hombre imaginario...*, p. 75.

de tanto esfuerzo y de sortear él solo diversos obstáculos, hasta por fin convertirse en alguien con un buen empleo y una posición social más elevada, cumpliendo así el mítico sueño americano, que como ya se revisó, también es producto de la ideología burguesa, la cual además como menciona Therborn:

Presenta nociones como la de la menor racionalidad económica de toda empresa ajena al mercado, y la de la falta de éxito en la consecución de posiciones de poder y riqueza que resulta de una actuación personal inferior. Al existir, legalmente hablando, oportunidades iguales para todos, los trabajadores son los únicos que tienen la culpa de ser lo que son por no haber trabajado y ahorrado lo suficiente, por no haber sido lo bastante inteligentes.¹²⁸

Con esta idea se reafirma el hecho de que desde esta ideología, Chris Gardner fue el único responsable de su fracaso económico, pero a su vez él, estando también en un sistema de “*igualdad de oportunidades*” fue el responsable de redimirse y ascender en la escala social. “*Los pobres son pobres porque quieren*”, es una frase coloquial que describe perfectamente a este pensamiento emanado de la ideología burguesa. En este sentido, la concepción de mundo y vida al igual que la forma de actuar de Gardner ya estaban determinadas desde una ideología burguesa, porque si se analiza con atención su situación antes de ser orillado a la indigencia, se puede notar que era prácticamente un burgués, o al menos un *pequeñoburgués*, si se toma en cuenta que:

El mundo pequeñoburgués, de los productores y comerciantes simples de mercancías es, como el burgués, un mundo de mercados y competencia. Pero en él no hay empleados ni apropiación del plustrabajo, y está económicamente orientado hacia el consumo familiar y no hacia la acumulación del capital. Estas diferencias parecen implicar que la creación de la riqueza, la iniciativa y el riesgo burgueses indiscriminados es sustituida por unas ideologías de acuerdo con las cuales el trabajo duro y la frugalidad determinan el acceso (y el mantenimiento del acceso) a los medios de producción.¹²⁹



¹²⁸ Göran, Op. cit., p. 51.

¹²⁹ Ibíd., p. 48.

Por este hecho Christopher Gardner en suma era un pequeño burgués, porque era dueño de su propio negocio y había invertido su dinero en decenas de escáneres médicos, incluso en la película llegó a mencionar que él era el único vendedor de tales artefactos en la ciudad, por lo que sin lugar a dudas tenía un monopolio y eso al principio lo tenía muy feliz. Además, el dinero que ganaba se limitaba únicamente al bienestar familiar y no a la inversión para comprar más aparatos y producir más capital para su acumulación; aunque si todo le hubiera salido bien lo hubiera hecho sin lugar a dudas.

Esta película también muestra una historia en donde se hace presente una especie de darwinismo, en donde los más aptos pueden ascender en la escala social y merecer un *status* digno de sus capacidades naturales, o al menos así nos lo quiere hacer notar una infinidad de películas con un corte ideológico similar. El aburguesamiento de las formas de pensar y de actuar en la sociedad ha sido modelada principalmente desde el cine mucho antes que la televisión, como se revisó con Roberto Rossellini en el segundo capítulo, donde menciona que el cine fue el *Caballo de Troya de la sociedad de consumo*, siendo mucho más eficaz que la radio, los periódicos y las revistas para ese propósito. Poco después encontró a su rival más fuerte que fue la televisión y posteriormente la Internet, pero, en la actualidad, el cine sigue siendo uno de los negocios más redituables y uno de los más importantes promotores de la ideología de consumo capitalista y se podría decir que ya no compite contra estas dos últimas, sino que ahora se complementan en dicha tarea. No obstante, independientemente de estos medios masivos:

Las películas cinematográficas manejan emociones y valores. Tal como la propaganda puede promover los anhelos —como en efecto lo hace— para aumentar el consumo, así las películas cinematográficas pueden acrecentar ciertas necesidades emotivas—las cuales sólo pueden ser satisfechas por medio de más películas.¹³⁰

Este fenómeno no es reciente, ya que a comienzos del siglo pasado las costumbres de la ideología burguesa presente en el cine propició que a las masas se les comenzaran a generar nuevos deseos y nuevas necesidades, que en principio sólo tenían unos cuantos, como son el querer consumir y adquirir artículos que simbólicamente generan cierto *status* por el simple hecho de poseerlos. De igual forma en la actualidad el cine participa en la generación de compulsiones consumistas mediante la proyección de historias conmovedoras con un final siempre optimista, quizás este fenómeno se explique mejor en palabras de Edgar Morin:

Un movimiento natural hace acceder a las masas al nivel afectivo de la personalidad burguesa. Sus necesidades se ajustan a los patrones-modelos reinantes, que son de la cultura burguesa. Se excitan y canalizan por los medios de comunicación que posee la burguesía. Así, el aburguesamiento de lo imaginario cinematográfico corresponde a un aburguesamiento de la psicología popular.¹³¹

¹³⁰ Powdermaker. Op. cit., p. 17.

¹³¹ Morin, Op. cit. *Las estrellas del cine...*, p. 23.

Mediante este aburguesamiento de las costumbres que no se limita a las grandes urbes, el cine, para algunas personas se ha convertido en una necesidad, pues en él se encuentran todavía presentes los rasgos de la vida afectiva y de las relaciones humanas que se han perdido y reemplazado por las largas jornadas de trabajo. Actualmente el cine ha creado una amalgama perfecta entre el manejo de las emociones, propaganda ideológica y consumismo, creando la necesidad de ver en las películas historias optimistas en donde los dramas de la vida son vencidos por la simple voluntad, relaciones amorosas perfectas, o historias de superación que sí se cumplen. Detrás de estas historias se encuentra una ideología burguesa que se empezó a hacer latente desde los orígenes del cine, pero, posiblemente esto se haya originado desde mucho antes en un contexto ajeno al cine si se tiene presente que:

Llevamos sobre nosotros el peso de cuatro siglos de vida cultural impulsada y modelada por el ideal de dominio y el mito del eterno progreso, la convicción de que el saber teórico produce, en forma lineal y progresiva, saber técnico, dominio de la realidad, confort y felicidad. El estilo de pensar propio de la Edad Moderna hizo quiebra trágicamente en las dos guerras mundiales, pero sigue siendo nuestro modo normal de orientar la vida. Y *lo normal* es considerado frecuentemente como *lo normativo, lo ideal y deseable*.¹³²

Esta forma unilineal, progresista, prefabricada e incluso normativa de conducirse en la vida, se encuentra presente en esta película, porque Chris Gardner se apegó a estos cánones en todo momento, antes de quedar en bancarrota y después de convertirse en indigente, nunca se alejó del “*correcto camino*” del capitalismo. Es admirable observar como este increíble personaje nunca renegó de las leyes del mercado, aunque perdiera a su esposa, su estatus social, incluso perdió casi todas sus posesiones materiales como su hogar, su automóvil, su monopolio de escáneres, quedándose solamente con un par de trajes y otros muy escasos efectos personales. Le faltó muy poco para convertirse en un *Job moderno* si también hubiera perdido a su hijo o se hubiera enfermado de lepra. Esta relación entre religión y sacrificio en un contexto capitalista aunque pueda parecer exagerada cobra sentido si se toma en cuenta que:

En la evolución de la “institución sociedad”, ese “mundo instituido de significado”, encuentra una primera formación discursiva: *la religión* que es la proto-representación colectiva, por excelencia. La religión es portadora de: *significaciones sociales*, interpretaciones, conjuntos de respuestas, sobre la tragedia, el amor, la muerte, etc. Este mundo de “significaciones sociales” se estructura en torno a dos esferas arquetípicas: “lo sagrado”/“lo profano”, que delimitan o configuran “lo real”. La religión como primera formación discursiva de la que se dota la institución sociedad, es portadora de los sólidos marcos de pensamiento –espacio, tiempo, causalidad, verdad, totalidad, etc., que permiten entendernos sobre algo en la realidad socialmente (simbólicamente) construida.¹³³

¹³² López. Op. cit., p. 32.

¹³³ Beriain. Op. cit., p. 15.



Sin ser crítico de la religión y sin afán de burla ni menosprecio por alguna, es necesario decir que prácticamente constituye un hecho que la mayoría de las ocasiones la religión es la que dota a los sujetos de las primeras *representaciones sociales*,¹³⁴ que lo determinan en sus concepciones sobre el mundo, y les designan juicios morales acerca del bien y del mal, de lo que es justo e injusto, al igual que les confiere sentimientos de sumisión, inferioridad, inevitabilidad e incapacidad hacia lo que creen superior y (positiva o negativamente) también los dota de una esperanza inusual.

Es por eso que mencioné la analogía entre el Job bíblico y Christopher Gardner, pues, dentro de este sentido relacional, esta película muestra cómo un individuo excepcionalmente bueno y honesto, aunque se encuentra en la total desgracia, nunca maldice ni perjura contra el orden vigente del poder hegemónico en el que se encuentra. También, decide nunca desapegarse por ningún motivo de los designios del capitalismo, resignándose y sometiéndose humildemente a sabiendas que, éste, *todo lo da*, pero también, *todo lo puede quitar*. Asimismo, Gardner, al final del filme demuestra que por haber mantenido siempre consigo la fe y la esperanza del ideal del eterno progreso y de la remuneración económica, al igual que por haber seguido correctamente los preceptos que dicta el sistema, merece ser recompensado con la gracia máxima del mercado neoliberal, la cual en el lenguaje del mundo burgués se le conoce como: *éxito* (financiero), o en su segunda acepción como *prosperidad* (económica), estas palabras en lenguaje común son traducidas en la película como *felicidad* (monetaria), de allí la explicación del título de la misma: *En busca de la felicidad*.

¹³⁴ Voy a definir las <<representaciones sociales colectivas>> (rr. cc.) como <<estructuras psicosociales intersubjetivas>> que representan el acervo de conocimiento socialmente disponible, y que se despliegan como formaciones discursivas más o menos autonomizadas en el proceso de autoalteración de significaciones sociales>>. *Ibíd.*, p. 16.

3.6 Propuesta de un taller iconopedagógico-hermenéutico de análisis cinematográfico

El cine nos da una oportunidad inigualable de acercarnos a conocer nuestra realidad, no porque éste sea un reflejo fiel de ella; sino porque nos puede ayudar a cuestionarla, debatirla e interpretarla. De manera casi onírica también nos hace encontrarnos con nosotros mismos y con los otros, nos hace acercarnos a lo real de manera diferente y nos puede hacer soñar con los ojos despiertos. Sin embargo, la interpretación que se hace del cine y la comprensión que se tiene de él condicionan (y muchas veces determinan) nuestro sentido de la realidad, el modo de ser, de pensar, de actuar, de relacionarse con los demás, de proyectar las metas futuras¹³⁵ y de vivir la vida, de allí surge la importancia de la iconopedagogía cinematográfica en el contexto actual.

Este taller está dirigido a la comunidad universitaria en general y en especial a cinéfilos y estudiantes de la carrera de pedagogía. Pretende aportar elementos importantes en la formación de cualquier sujeto interesado en la cinematografía y también busca acompañarlo en cualquiera de sus incursiones al cine durante toda la vida y fuera del salón de clases. Incluso en ámbitos no necesariamente cinematográficos, pues, aprendiendo a desarrollar una mirada estética¹³⁶ y a ser más críticos, más reflexivos y hasta en cierto grado *desconfiados* de lo que se mira, se pueden discernir mejor cualquier tipo de argumentos que se relacionen con las imágenes, ya sea publicidad engañosa y propagandística, comerciales de televisión, así como todo tipo de programas televisivos como series, telenovelas, noticieros, o incluso periódicos y revistas, etc. La iconopedagogía es una buena compañera para transitar en un mundo invadido por imágenes trucadas, apariencias engañosas y discursos alienantes.

Fundamentos

Como se ha revisado en la tesis, el cine, aparte de ser arte e industria al mismo tiempo, también es un arma de doble filo, porque además de tener la posibilidad de propiciar la formación de los sujetos, igualmente constituye un vehículo estupendo para que otros intenten y en muchos casos hasta logren modelar y configurar las concepciones de mundo y vida de los sujetos. Como ocurre en el Mito de la caverna de Platón, el modo de pensar y de percibir el mundo de los sujetos encadenados dentro de ella, estaba manipulado por lo que otros les hacían creer que era la realidad mediante sombras reflejadas en la pared por una luz que venía del exterior. En este sentido, Guillermo Mitchel menciona:

¹³⁵ Un ideal constituye la meta a conseguir en el futuro y el impulso que dinamiza nuestra acción presente y le da un sentido peculiar, o bien la despoja de todo sentido y la catapulta al absurdo. La opción por un ideal determina las *actitudes* que el hombre adopta, y éstas deciden la idea que se forja de la *realidad*. Lizarazo, Op. cit., p. 33.

¹³⁶ Todo mirar estético incluye cierto desciframiento que realizamos a partir de las claves que nos proporcionan las claves pictóricas, arquitectónicas, fotográficas, cinematográficas..., que habitamos, y que nos habitan. *Ibíd.*, p. 11.

Desde la pantalla (más aún, desde los estudios cinematográficos) alguien te enseña (o pretende enseñarte) a interpretar el mundo: Disney, Coppola, Saura, Spielberg, Yamamoto, Fellini, Bergman, Lelouch... Vuelas en las alas de su imaginación, desde su ideología, de su cosmovisión. Aborreces lo que él odia, alucinas con lo que él admira, te encandilas con su luz, te sumerges en sus sombras: El mito de Abel y Caín vuelve a nacer en esa trampantalla, espejo fascinante en el que te contemplas con los reflectores de su visión, a la luz de sus ojos.¹³⁷

En el cine puede ocurrir el mismo fenómeno de la caverna; pero de manera más estética, placentera, sutil y exquisita, mediante películas fascinantes que sorprenden por ser extremadamente realistas, o por el contrario, excepcionalmente alucinantes, por lo que en muchas ocasiones facilitan la evasión de la realidad y la alienación de las mentes y las conciencias de las personas que no se encuentran preparadas para interpretar y comprender, ya que no se les ha formado para ser lo suficientemente críticas ni reflexivas¹³⁸ con las imágenes artificiales de su entorno.

A pesar de que el ser humano tiene una forma *sui generis* de interpretar y comprender para adquirir conocimiento de la realidad de manera simbólica a través del lenguaje, por ser un animal hermenéutico como menciona Garagalza:

La comprensión es, como ya hemos indicado, un elemento constitutivo del ser humano como humano, un factor originario de su particular modo de ser. El hombre comparece así como un animal hermenéutico, simbólico, lingüístico (y no exclusivamente "racional").¹³⁹

La comprensión en el hombre es un elemento prácticamente intrínseco a su naturaleza y aunque parezca contradictorio y paradójico, muchas veces no logra desarrollarla más allá de lo que le permite su contexto sociocultural o su periferia icónico-simbólica. No basta con que el ser humano inmanentemente tenga esta cualidad¹⁴⁰, sino que es necesario que esa forma de interpretar la realidad se ejercite de tal manera que no se limite a percibir el mundo de manera sensorial, acrítica e irreflexiva, pues, se corre el riesgo de significar y resignificar el mundo de acuerdo a las conveniencias de otros. Es por eso que se tiene que aprender a mirar y no sólo a ver:

¹³⁷ Michel, Guillermo. *Para leer los medios: Prensa, radio, cine y televisión*, Ed. Trillas, México, 1990, p. 225.

¹³⁸ La experiencia reflexiva que aquí se desarrolla es una forma de comprender la comprensión de las imágenes, una manera de visualizar, a la vez, el resplandor y el abismo icónico que enhebra de lado a lado nuestra experiencia cultural. No se trata, desde luego, de su dilucidación, es tan sólo una manera de comenzar a mirar, de regresar sobre los bordes de la figuración y de los pigmentos y preguntarse: ¿qué hacen con nosotros las imágenes, que hacemos con ellas? Lizarazo, Op. cit., pp. 18-19.

¹³⁹ Garagalza, Luis. *Introducción a la hermenéutica contemporánea, Cultura, simbolismo, sociedad*, Ed. Anthropos, España, 2002, p. 26.

¹⁴⁰ Al mismo tiempo que interpreta al hombre, el lenguaje lleva también a cabo la interpretación de la realidad (exterior) en sus diversas simbolizaciones. No hay un acceso directo o inmediato a lo real, sino que todo conocimiento es simbólico, pasa por el lenguaje que es el que conforma el caos de sensaciones en una experiencia. La simbolización no es, por tanto, algo ulterior y secundario, como un añadido con el que se recubriera la experiencia, sino que es constitutiva de la experiencia misma. Garagalza, Luis. *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Ed. Anthropos. España, 1990, p. 42.

El mirar no se agota en el biológico ver. Por eso, las miradas a partir del ver, suelen construirse como prácticas sociales, diversas y específicas, por ejemplo, las miradas que son apropiadas a las imágenes estéticas o miradas que se construyen en el ejercicio de mirar aquello que se considera como arte. Hay, por eso, también una socialización icónica: una educación de los ojos. Así, frente a una pintura aprendemos a ejercer una bipercepción o, como prefiero llamar al complejo proceso, un dispositivo incesantemente móvil de percepciones, pero no en sucesión lineal, sino que va y viene entre un tipo de percepción y el otro tipo.¹⁴¹

Mirar y ver son dos cosas distintas, el ver se da de manera natural y ocurre de manera mecánica de acuerdo a fenómenos ópticos como la refracción y reflexión de los objetos por medio de la luz, la cual es captada por los ojos e interpretada de manera simple en el cerebro; sin embargo, el mirar requiere de un esfuerzo psíquico y de una actividad intelectual mayor, para poder interpretar no sólo objetos y formas, sino conceptos complejos y abstractos. Por eso es necesario ejercitar la mirada y precisamente aprendiendo a mirar se desarrolla esa bipercepción que menciona el autor, la cual puede ser perfeccionada mediante la *educación de los ojos* o *socialización icónica* como él las llama. Lizarazo explica de manera sencilla un ejemplo esta bipercepción:

Si miramos un cuadro lleno de alcatraces de Diego Rivera, espontáneamente tenemos una percepción referencial que identifica la imagen de los alcatraces. Luego, en algún momento, esa percepción referencial deja paso a una percepción material que descuida los alcatraces para prestar atención a los colores, su composición, el trazo del pintor... Es un movimiento, un juego, a veces táctico y a veces automático en el que el fruidor oscila, salta y subsume percepciones. Esa articulación y desarticulación de percepciones, en particular en artes que enfáticamente trabajan con la temporalidad, como el cine, inevitablemente exigirá también los trabajos de la memoria. En cualquier caso esos juegos entre diferentes tipos de percepción que constituyen la *mirada itinerante*, la mirada propiamente estética, incluyen movimientos que participan de la reflexión.¹⁴²

Además del perfeccionamiento de esta bipercepción o mirada itinerante considero que también es importante desarrollar lo que yo llamo *mirada intermitente*, porque precisamente el espectador que desarrolla la bipercepción puede pasar del simple ver al mirar, incrementando o subsumiendo sus percepciones¹⁴³ no a la manera de un itinerario o un camino establecido, pues, muchas veces no puede saber por anticipado lo que tendrá ante sus ojos, como cuando se mira un filme por primera vez sin ningún conocimiento contextual, a final de cuentas la mirada intermitente contribuye a crear una más crítica y puede también a ayudar a construir una mirada pedagógica.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴² *Ídem.*

¹⁴³ Precisamente una parte decisiva de nuestra socialización icónica –de nuestra “educación estética”– consiste en aprender a detectar esos marcos: esos bloqueos sistemáticos que produce la mirada respecto del resto de las otras prácticas sociales –no sólo del distraído ver, sino también del mirar comercial, o científico, o técnico, o jurídico, o moral...– En el caso de no producirse esos bloqueos, esas interrupciones, de seguro tanto la imagen como nuestra mirada pierden su dimensión estética-. *Ibid.*, p. 10.

Si el sujeto desarrolla una *mirada intermitente*, al analizar una película puede activar o bloquear sus percepciones de manera a veces voluntaria y a veces automática (pero nunca mecánica) conforme lo vaya requiriendo la película y conforme lo decida el intérprete. Obviamente lo que mire y discrimine en la película dependerá de su formación, la cual contiene cierta ideología y concepciones de mundo y vida particulares. Precisamente esta bipercepción de la mirada intermitente es la que se busca desarrollar en los asistentes al taller, mediante una educación estética o *educación de los ojos* como dice Lizarazo para contribuir en la formación de los sujetos.

El taller también pretende ser un lugar de diálogo y un espacio de encuentro, para que distintas miradas, puedan, mediante el análisis de los símbolos, converger en un mismo punto, el cual es la interpretación hermenéutica. El que distintos sujetos desarrollen, dialoguen y discutan sus interpretaciones en unidad para lograr una interpretación analógica en conjunto,¹⁴⁴ propicia no sólo el acercamiento entre las personas, sino también de las ideas, que a final de cuentas logran, mediante este ejercicio de intersubjetividad, que el sujeto se encuentre consigo mismo al reconocerse en los otros, pero siempre a través de la escucha que propicia el respeto pues en última instancia:

El símbolo es —como Hermes— un habitante de los límites. Es un ciudadano del límite, un ser fronterizo, un híbrido o mestizo de todas las partes en juego, no sólo de algunas de ellas. Es algo que aparece en los límites y conecta las partes a la vez que surge de la conexión de las mismas. Por eso el símbolo tiene como propio el unir, no el separar; el ayudar al acceso, el propiciar el encuentro y la vinculación, la acogida, la recepción, la escucha y, por ende, el diálogo.¹⁴⁵

Pero, este reconocimiento en el otro no significa que el sujeto tenga siempre que pensar de la misma manera que las demás personas, por lo que el reconocimiento **en** los otros debe permitir asimismo el reconocimiento **de** los demás, porque también es necesario reconocer en el otro el derecho que tiene a pensar y ser diferente, esto se logra principalmente con el respeto de la individualidad a través de la escucha de las opiniones distintas entre sí, para lograr una interpretación más sustanciosa.

Por otra parte, con el fin de lograr esa interpretación diferenciada, matizada, no simplista sino compleja o rica, se hará uso frecuente de la distinción. La distinción es la clave de la analogía, o la analogía se cifra en las distinciones adecuadas. Distinguir los sentidos, distinguir las referencias, y distinguir todo ello en las interpretaciones, para encontrar lo que no han hallado los demás. Saber señalar lo distintivo de nuestra interpretación y lo de las otras.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Pero incluso el símbolo no solamente da la sensación de unidad, también produce la solidaridad, el compromiso con los demás, la responsabilidad en el cuidado de la vida, la vida que se manifiesta en los demás, que es precisamente los otros. *ibíd.*, p. 195.

¹⁴⁵ Garagalza. Op. cit. *Introducción a la hermenéutica contemporánea...*, p. 194.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 58.

Es por eso que principalmente se debe aprender a escuchar, para reconocer la diferencia, pues, la hermenéutica analógica necesita de la pluralidad, sus interpretaciones no sólo se alimentan de la *mismidad*, sino que también se nutren de la *alteridad*, de la diferencia, para que las interpretaciones a través de distintas concepciones y miradas de la misma obra cinematográfica sean lo más complejas posibles para enriquecer así, tanto a la interpretación como a la obra misma, en este sentido Umberto Eco señala:

La estética de la recepción se apropia del principio hermenéutico de que la obra se enriquece a lo largo de los siglos con las interpretaciones que se dan de ella. Tiene presente la relación entre el efecto social de la obra y horizonte de expectativa de los destinatarios históricamente situados, pero no niega que las interpretaciones que se dan del texto deban ser proporcionadas con respecto a una hipótesis sobre la naturaleza intencional profunda del texto.¹⁴⁷

En este caso, la multiplicidad de interpretaciones tiene tanta importancia como la obra misma, ya que ésta puede reconstituirse y ensancharse cualitativamente por el cúmulo de interpretaciones realizadas. No obstante, a pesar de que la hermenéutica analógica da cabida a la multiplicidad y pluralidad de interpretaciones, debido a que busca una mediación entre equivocismo y univocismo, necesita un cierto límite de propuestas interpretativas porque el símbolo:

Como es un signo movedizo, produce su propio decodificador, crea su propio lector. No de manera caprichosa, porque contiene naturalidad; lo hace porque también tiene artificialidad, y es lo que predomina en él. Por eso deja amplio margen a diversas interpretaciones, pero les pone también un límite, de modo que no toda interpretación sea válida, ni siquiera todas las posibles (por no aludir a las descabelladas). Hay una jerarquía de interpretaciones (en lo cual consiste la analogía), unas son más válidas que otras, hasta llegar a las que captan buena parte de su verdad, y hasta llegar a otras que caen en la falsedad, en el error.¹⁴⁸

Por tal motivo tiene que haber un compromiso por parte del hermeneuta para realizar interpretaciones lo menos superficiales que se puedan y lo más profundas posibles, no por el hecho de que cada interpretación enriquezca a la obra se deban hacer interpretaciones simplistas y sin fundamento. Esto es muy similar a lo que ocurre en el juego de analogías: *fusil es a soldado como pluma a escritor*, hay una alta semejanza a pesar de ser proposiciones diferentes por lo que se logra la analogía. Pero, puede haber algunos intentos que ni siquiera se acercan en lo más mínimo a la primera analogía: *fusil es a soldado como escalera a pintor*, aunque es posible que cualquier tipo de pintor utilice alguna vez una escalera para desempeñar su labor, no es este objeto su herramienta esencial, como lo sería el pincel o la brocha según sea el caso. Esto indica que se requiere por parte del hermeneuta cierta habilidad interpretativa o en muchos de los casos tener *sutileza*

¹⁴⁷ Eco. Op. cit., p. 32.

¹⁴⁸ Beuchot, Mauricio. Op. cit. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente...*, p. 193.

(la cual se ha explicado con anterioridad) para lograr en las interpretaciones el grado de *phronesis*¹⁴⁹ necesaria para lograr el intermedio deseado, por tal razón:

Hay necesidad de un límite, para que no se desate una progresión infinita en las interpretaciones, a base de intermedios que podemos encontrar a cada nueva interpretación con relación a las anteriores. Hay que poner límites a la sutileza, porque demasiada sutileza puede extraviar. Es un ejercicio de *phronesis*, el poner límites proporcionales, el aplicar la analogicidad porque, precisamente, la analogía es proporción. Inclusive se ha visto que la feracidad de las interpretaciones es dar origen a otras más adecuadas, pero es en la cadena de la similaridad donde surgen, por analogía, y así, la proporcionalidad ayuda a crear.¹⁵⁰

Por lo tanto, aunque es necesaria una dosis de sutileza en la interpretación, no puede ser ésta demasiado escasa ni tampoco muy excesiva, porque se corre el riesgo de llegar a los extremos, y es precisamente la función de la hermenéutica analógica e icónico-simbólica evitar los extremos para lograr la analogicidad y no caer en el univocismo o el equivocismo en el análisis del texto, el cual cabe decir, no se limita a un texto escrito como el de un libro, también puede ser una película, porque: “... *todo lo que la hermenéutica considera lo hace en cuanto a texto, como texto de la realidad misma, el mundo como un texto. El objeto de la hermenéutica es el texto, pero el texto es de varias clases*”.¹⁵¹

Es así que el texto no puede ser encasillado únicamente en un documento escrito con letras (como cuando la hermenéutica realizaba exégesis de documentos bíblicos), los actos de una persona y la misma realidad puede ser vistas como un texto y esta idea no es nueva, desde el pensamiento medieval y después en el pensamiento protestante (en ambos pensamientos se desarrolló gran parte de la hermenéutica) ya se tenía incluso la visión del mundo como un texto, claro está, un texto escrito por la mano de Dios. Una vez aclarado el sentido de texto hermenéutico y que el cine puede ser visto como texto, Beuchot para lograr el tan anhelado justo medio en las interpretaciones hermenéuticas propone:

Asimismo, una interpretación analógica, aun evitando la univocidad y la equivocidad, dentro de la misma analogía, seguirá tanto el modelo de proporcionalidad como el de la atribución. Según la analogía de proporcionalidad, encontramos que las diversas interpretaciones se relacionan unas con otras con arreglo a la proporción de sentido que rescatan del texto. No todas son iguales. Tendrán mayor rango de adecuación al texto aquellas que 1) sean aceptadas por la mayoría de los expertos o especialistas en esa disciplina o época y, mejor aún, aquellas que 2) tengan la capacidad de persuadir mejor a la mayoría de los expertos o especialistas. Pero, además, la analogía de atribución, que tiene un analogado principal y varios analogados secundarios, nos hace darnos cuenta de que puede haber más de una interpretación válida, es decir, un grupo de interpretaciones válidas pero que se van jerarquizando por grados de riqueza interpretativa y de

¹⁴⁹ La *phronesis* es la que enseña a buscar el medio, tanto el medio de las acciones, en lo cual consiste el término medio virtuoso. *ibíd.*, p. 60.

¹⁵⁰ *Ídem.*

¹⁵¹ Beuchot. Op. cit. *Tratado de hermenéutica analógica...*, pp. 18-19.

adecuación al texto, de modo que, a partir de un grado, podamos decir que ya se apartan de la verdad textual e incurrir en la invalidez.¹⁵²

Esta propuesta es muy similar al ejemplo que mencioné sobre el juego de las analogías: *fusil es a soldado como pluma a escritor*, aunque de manera clara parece ser más complejo por el hecho de mencionar a la *analogía de proporcionalidad* y la *analogía de atribución*, pero, es sencillo de comprender con el ejemplo antes mencionado: *fusil es a soldado como pluma a escritor*, en esa analogía existe una clara proporcionalidad en cuanto al instrumento esencial que caracteriza a sus ocupantes, como también podría ser *fusil es a soldado como bicicleta a ciclista*. En ambas persiste la analogía debido a la proporcionalidad señalada y sin ser expertos (como exige Beuchot), pueden estos ejemplos tanto persuadir como ser aceptados por la mayoría de los que han realizado ejercicios similares. Así que no podría ser: *fusil es a soldado como escalera a pintor* o *fusil es a soldado como rodillo a chef*, pues, aunque estos personajes puedan llegar a ocupar esos instrumentos, no guardan la misma proporción que los ejemplos anteriores por lo que no se cumple la *analogía de proporcionalidad*.

En lo que respecta a la *analogía de atribución*, simplemente se busca una jerarquización de analogías que puedan ser más cercanas al ejemplo principal (fusil es a soldado) y serán más análogas las que estén mejor realizadas, en ese caso los hermeneutas se tendrán que poner de acuerdo para elegir las que mejor cumplan con la *analogía de proporcionalidad* antes mencionada y jerarquizarlas para lograr una *analogía de atribución* para otorgarles un lugar más próximo y semejante del ejemplo principal. Así que la *analogía de atribución* podría quedar jerarquizada de la siguiente manera: 1. *fusil es a soldado como bicicleta a ciclista*; 2. *fusil es a soldado como pluma a escritor*. En orden de importancia se eligió: *bicicleta es a ciclista*, porque era la que guardaba una mayor proporcionalidad en cuanto al instrumento que le es más esencial al sujeto para realizar la actividad que lo define como tal. Quedo en segundo lugar: *pluma es escritor*, porque dicho personaje bien podría haber usado un lápiz, una maquina de escribir, una lap top, etcétera, para desempeñar su trabajo y un ciclista no puede ser tal sin una bicicleta. Obviamente estos ejemplos pueden ser muy discutibles y pueden ir en otro orden de atribución según lo consideren los hermeneutas en mutuo acuerdo.

Posiblemente en este punto de la propuesta pueda parecer muy riguroso y excluyente que la hermenéutica analógica tenga que dejar de lado ciertas interpretaciones mediante un proceso de jerarquización que incurre también en la invalidación de algunos intentos hermenéuticos en la búsqueda de una interpretación intermedia; sin embargo, hay que recordar que su propósito no sólo es evitar el univocismo, sino también el equivocismo. Así que cabe recordar que Beuchot también menciona que en la hermenéutica analógica domina el equivocismo¹⁵³, por lo que sigue dando cabida a más interpretaciones posibles.

¹⁵² *Ibid.*, p. 58.

¹⁵³ Se buscará una interpretación analógica, intermedia entre la univocidad y la equivocidad, aunque más inclinada a esta última porque en la analogía, aunque conjunta la identidad y la diferencia, predomina la diferencia. Beuchot. Op. cit. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente...*, p. 56.

En este sentido Umberto Eco señala que hasta las interpretaciones que no son desde el punto de vista canónico “correctas”, también tienen la posibilidad de ser consideradas y pueden aportar elementos importantes a la interpretación hermenéutica en construcción, incluso pueden haber interpretado algo que las otras interpretaciones “válidas” no habían contemplado, porque aunque:

Algunas interpretaciones profundizan más en la estructura del texto que otras, pero a veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado, según la intención operis, atenuada y oscurecida por tantas precedentes.¹⁵⁴

De manera coloquial a esta formulación señalada por Eco se le podría denominar: *se vale equivocarse*, pues, aunque algunas interpretaciones puedan parecer de lo más incoherentes y descabelladas, pueden elucidar elementos importantes de la obra o del autor que las otras interpretaciones ni siquiera habían contemplado. De allí surge la relevancia de que haya una multitud de interpretaciones hermenéuticas, ya que mediante la pluralidad es posible tener en este conglomerado hermenéutico algunas interpretaciones que profundicen más que otras, al igual que también posibilita que otras saquen de la penumbra ciertas luces que los demás no habían visto ni tomado en cuenta.

Mediante esta diversidad de opiniones que busca fomentar el taller, es posible lograr una interpretación hermenéutica de manera conjunta entre los integrantes del mismo, en donde las distintas miradas concentradas en un mismo punto (el cine), encontrarán diversos sentidos y generarán conocimientos nuevos que no se tenían contemplados, los cuales, un hermeneuta solitario no hubiera podido imaginar ni concebir pues, como ya se había mencionado anteriormente al citar a Gadamer

“La posibilidad de que el otro tenga razón es el alma de la hermenéutica”, como dijo Gadamer en 1989, con ocasión de una mesa redonda en Heidelberg. No pretende corregir los malentendidos, ni acabar con ellos en nombre de la Razón uniformizadora, disolvente de las diferencias, sino convertirlos en manifestaciones de una inalienable alteridad. Lo que la hermenéutica busca es el entendimiento de y en las diferencias.¹⁵⁵

Propósitos:

Que los asistentes al taller a través del análisis cinematográfico logren tener un acercamiento pedagógico del cine desde una perspectiva hermenéutica y mediante una participación activa que favorezca el encuentro y la dialogicidad. De igual manera, se pretende que los integrantes del taller hayan logrado conocer y poner en práctica los postulados esenciales de la hermenéutica y la

¹⁵⁴ Eco. Op. cit., p. 42.

¹⁵⁵ Duque. Op. cit., p. 62.

iconopedagogía en el análisis cinematográfico, para lograr una interpretación hermenéutica y pedagógica en conjunto.

Objetivos:

1. Desarrollar una mirada biperceptiva y estética, pero principalmente pedagógica en los integrantes del taller.
2. Fomentar el encuentro, el dialogo y el respeto del otro mediante la interacción grupal para lograr una interpretación y comprensión hermenéuticas del análisis fílmico de manera compleja y diversa, a la vez que conciliadora.
3. Procurar que los miembros del taller al finalizar éste, hayan logrado tener un acercamiento cualitativo hacia la pedagogía, el cine y la hermenéutica, mediante el desarrollo habilidades reflexivas e interpretativas que permitirán comprender su entorno, a los demás y a sí mismos.

Metodología

El taller está contemplado para que se realice una sesión diaria de tres horas durante cinco días. En cada sesión se proyectará una película distinta, de la cual se tendrá que elaborar un análisis hermenéutico de manera individual para que después se pueda lograr una interpretación hermenéutica grupal. Se tendrá elaborada una lista de filmes para cada sesión, pero también, se dará cabida a las sugerencias de otras películas que los integrantes propongan y que no se encuentran dentro de la lista propuesta por el moderador del curso, por lo que se negociaran dichas propuestas.

Dependiendo del tamaño del grupo se pueden utilizar diversas técnicas grupales de acuerdo al número de integrantes, por ejemplo: se pueden formar dos o más equipos agrupándolos de manera equitativa para discutir sus interpretaciones que realizaron de manera individual, en ese momento se tendrá que poner en práctica la hermenéutica analógica y cada equipo deberá de realizar una interpretación conjunta en aproximadamente treinta minutos, al final de ese tiempo cada equipo tendrá que exponer la interpretación a la que llegaron mediante su análisis hermenéutico para que de manera analógica se forme una interpretación grupal.

Nota: Se procurará que de manera alternada se realice una *intentio auctoris* o una *intentio operis* de la película proyectada para que vayan desarrollando su habilidad interpretativa al igual que la mirada biperceptiva. Un día todo el grupo hará una *intentio operis* y al siguiente día una *intentio auctoris* y así sucesivamente.

Organización de las sesiones

Primera sesión (apertura). En la primera sesión y durante la primera hora de ésta, el moderador realizará una presentación del taller, dará una breve exposición

de los fundamentos de la iconopedagogía cinematográfica, así como de los postulados hermenéuticos que respaldan el taller y que serán utilizados en las interpretaciones. También se les explicará a los asistentes las actividades que se realizarán durante la semana, la forma de llevarlas a cabo y se les presentará la lista de películas a analizar por cada sesión y como se mencionó, se negociará la posibilidad de proyección de otras películas que no estén en la lista.

Nota: la primera película a interpretar será elegida por el moderador de acuerdo a la lista que habrá elaborado de antemano, posteriormente en las siguientes sesiones, si el grupo así lo decidió, se proyectaran otras películas no contempladas.

En la segunda hora de la sesión de apertura se proyectará el filme que el moderador eligió previamente, acabando éste, cada integrante deberá realizar un análisis hermenéutico individual de la película de manera libre fuera de la institución, para que al día siguiente, en la primera hora, la comparta de manera grupal mediante actividades en equipos para que de esta forma, al final, entre todos formen una sola interpretación tomando como referencia la propuesta de Beuchot mencionada en la fundamentación, explicada, claro está, por el presentador del curso.

Segunda a cuarta sesión. A partir de la segunda y hasta la cuarta sesión, durante la primera media hora se formarán los equipos para así conjuntar las interpretaciones hermenéuticas individuales hechas sobre la película proyectada el día anterior, para después formar una interpretación en equipo. La segunda media hora servirá para formar la interpretación grupal y una vez realizada ésta, se procederá a proyectar la siguiente película escogida para el análisis de la siguiente sesión.

Nota: Este procedimiento se llevará a cabo de la misma manera hasta la primera mitad de la quinta sesión, pues, por obvios motivos, ésta será la última sesión y no se proyectará ninguna película en la segunda mitad porque se realizaran las conclusiones.

Quinta sesión (cierre). En esta última sesión se tendrá más tiempo para realizar la interpretación hermenéutica de la película proyectada el día anterior y habrá tiempo suficiente para retomar las experiencias tanto individuales como grupales del taller, acto seguido, se darán las conclusiones del curso a través de los comentarios de los asistentes y de las puntualizaciones del organizador del taller, tratando de realizar una crítica constructiva.

Esta última sesión se conducirá de la siguiente manera: en los primeros cuarenta y cinco minutos se realizará la interpretación en equipos de manera acostumbrada, después se darán otros cuarenta y cinco minutos para realizar la interpretación grupal, por lo que la primera mitad de la última sesión constará de una hora y media. La siguiente hora y media de la segunda mitad servirá para compartir las

experiencias del curso, discutir si se cumplieron los objetivos señalados y se realizará una crítica grupal del curso a manera de conclusión.

Para comprender mejor las actividades de esta propuesta, a continuación se anexa una carta descriptiva que detalla de manera más visual e inteligible el dinamismo de este taller.

LUNES (apertura)	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES (cierre)
<p>Primera hora: Presentación general.</p> <p>Exposición de los fundamentos de la iconopedagogía cinematográfica así como de los postulados pedagógicos y hermenéuticos que respaldan el taller.</p> <p>Explicación de la forma de llevar a cabo las actividades que se realizarán durante la semana.</p> <p>Presentación de la lista de películas a analizar por cada sesión.</p> <p>Siguientes dos horas: Proyección de la película elegida por el guía del taller para su análisis hermenéutico y finalización de la sesión reiterando las actividades del día siguiente.</p> <p>Materiales: Laptop, cañón, reproductor de DVD's y pantalla para proyección.</p> <p>Notas: la presentación del taller se realizará mediante una presentación de diapositivas en Power Point.</p> <p>Se negociará la posibilidad de proyección de películas que no estén en la lista para las siguientes sesiones.</p>	<p>Primera hora: Descripción de actividades.</p> <p>Formación de los equipos de acuerdo al número de integrantes del taller.</p> <p>Discusión de las interpretaciones hermenéuticas realizadas individualmente y formación de una interpretación en equipo.</p> <p>Discusión de las interpretaciones realizadas por equipo y conjunción de una interpretación general grupal.</p> <p>Siguientes dos horas: Proyección de la película negociada para su análisis hermenéutico y reiteración de actividades del día siguiente.</p> <p>Materiales: Cañón, reproductor de DVD's, y pantalla para proyección.</p> <p>Nota: las actividades del día siguiente serán las mismas.</p>	<p>Primera hora: Descripción de actividades.</p> <p>Formación de los equipos de acuerdo al número de integrantes del taller.</p> <p>Discusión de las interpretaciones hermenéuticas realizadas individualmente y formación de una interpretación en equipo.</p> <p>Discusión de las interpretaciones realizadas por equipo y conjunción de una interpretación general grupal.</p> <p>Siguientes dos horas: Proyección de la película negociada para su análisis hermenéutico y reiteración de actividades del día siguiente.</p> <p>Materiales: Cañón, reproductor de DVD's, y pantalla para proyección.</p> <p>Nota: las actividades del día siguiente serán las mismas.</p>	<p>Primera hora: Descripción de actividades.</p> <p>Formación de los equipos de acuerdo al número de integrantes del taller.</p> <p>Discusión de las interpretaciones hermenéuticas realizadas individualmente y formación de una interpretación en equipo.</p> <p>Discusión de las interpretaciones realizadas por equipo y conjunción de una interpretación general grupal.</p> <p>Siguientes dos horas: Proyección de la película negociada para su análisis hermenéutico y reiteración de actividades del día siguiente.</p> <p>Materiales: Cañón, reproductor de DVD's, y pantalla para proyección.</p> <p>Nota: las actividades del día siguiente serán las mismas hasta la primera mitad de la sesión, pues en la segunda mitad se darán las conclusiones del taller.</p>	<p>Primera hora y media: Descripción de actividades.</p> <p>Formación de los equipos de acuerdo al número de integrantes del taller.</p> <p>Discusión de las interpretaciones hermenéuticas realizadas individualmente y formación de una interpretación en equipo.</p> <p>Discusión de las interpretaciones realizadas por equipo y conjunción de una interpretación general grupal.</p> <p>Segunda hora y media Discusión del cumplimiento de los objetivos señalados.</p> <p>Comunicación grupal de las experiencias a lo largo del taller.</p> <p>Conclusiones generales del taller a través de los comentarios de los integrantes.</p> <p>Conclusiones y puntualizaciones del organizador del taller.</p> <p>Materiales: Cañón, reproductor de DVD's, y pantalla para proyección.</p> <p>Nota: en la primera mitad de la sesión se tendrá media hora adicional para el ejercicio hermenéutico en general.</p>

CONCLUSIONES

Es posible concluir que diversas películas en diferentes temporalidades nos muestran tanto el ideal de sociedad como el de sujeto que han pretendido (y pretenden) formar el mercado, el Estado y los grupos hegemónicos, a través de las imágenes cinematográficas, pero también, en escasas ocasiones, algunas minorías. Como se ha podido constatar a lo largo de esta investigación, la importancia que tiene el cine dentro la cultura mexicana en el contexto actual va mucho más allá de ser sencillamente un entretenimiento dirigido a las masas, ya que éste no sólo es considerado como el séptimo arte, si no que a la par de ser industria, también es uno de los negocios más lucrativos de la actualidad. Un claro ejemplo de este hecho es que en Estados Unidos el cine es el segundo producto que más se exporta al mundo, después de la industria militar aeronáutica (como se revisó en el segundo capítulo), lo cual hace posible que también tenga la capacidad de ser un vehículo de ideologización masivo como se ha venido haciendo desde hace más de medio siglo.

El cine tiene en nuestra cultura poco más de un siglo de presencia, a pesar de algunos altibajos originados por la competencia televisiva, el Videohome, el VHS, el DVD, la piratería, etcétera (como se mencionó al inicio de la tesis); sin embargo, el hecho de que el cine lleve tanto tiempo en nuestra cultura, no es por sí sólo el factor que más repercute en la formación de los individuos, es decir, la peligrosidad y efectividad del cine como factor alienante, como vehículo de ideologización, como protector del discurso hegemónico, como Caballo de Troya de la sociedad de consumo; pero, a su vez, como garante de la cultura, como agente concientizador, emancipador y formativo (que lo convierte en un dispositivo pedagógico) radica en que es un eficaz portador de símbolos.

En tanto que la base de su lenguaje se encuentra hecha principalmente de imágenes, el cine porta simbolismos que han sido construidos a través de construcciones históricas y representaciones sociales, las cuales a su vez contribuyen a crear nuevos imaginarios colectivos, logrando generar complejos procesos sociales que modifican, configuran y reconfiguran la periferia simbólica de su público. Aunado a este hecho, el cine presenta también una extraña e importante posibilidad binaria, esa capacidad y cualidad de operar como arma de doble filo por el hecho de ser un transportador masivo de símbolos, los cuales a su vez son portadores de significados, de patrones y de modelos conductuales, de formas de ser, de actuar y de pensar. Todas estas ideas son llevadas por los iconos y símbolos a través de las imágenes cinematográficas, las cuales conforman un lenguaje visual que tiene la posibilidad de influir poderosamente en la visión de mundo y vida de sus espectadores.

A la vez que el cine es un fenómeno simbólico, también es a la par un fenómeno lingüístico, por lo tanto, mediante el cine se le está dotando al sujeto de un nuevo lenguaje que puede ir asimilando e interiorizando de manera crítica o acrítica, en dicho lenguaje inevitablemente se lleva inmersa una concepción predefinida de mirar al mundo, lo que en muchas ocasiones condiciona (mas no determina) las

metas futuras y expectativas de vida del sujeto, al igual que sus formas de interactuar en su entorno, de relacionarse con los demás y de pensarse a sí mismo.

Debido a que el sujeto se encuentra inmerso y educado en una cultura audiovisual, mucho más que en una cultura artística o intelectual, es necesario que conozca el lenguaje con el que está siendo bombardeado frecuentemente y, en este caso, las películas son como una especie de cartas escritas con un lenguaje mucho más complicado que el de las cartas convencionales, ya que además de expresar ideas mediante significantes sonoros y escritos, encuentra mayor eficacia de comunicación a través de los significantes visuales, lo que las hace aún más complejas y eficaces que otros artes y medios de expresión masivos (como se revisó con Yuri Lotman). Por lo tanto, es apremiante conocer el lenguaje del cine para evitar verlo de manera superficial, y a este respecto, la iconopedagogía cinematográfica ofrece la posibilidad de comprender mejor el lenguaje con el que están escritas esas *cartas cinematográficas*, las cuales intentan comunicar diferentes tipos de ideas que transitan a través del lenguaje cinematográfico.

De igual manera, a razón de la complejidad de su lenguaje y a su eficacia como medio masivo, en el cine es posible encontrar tanto discursos alienantes como emancipadores, por lo que a la par de ser un medio de expresión, también constituye un espacio dialéctico, un campo de batalla en el que contienden distintas ideologías que se encuentran a la espera de que millones de espectadores las capten, se sienta interpelados y las interioricen a través de seductores, persuasivos, complejos y elaborados procesos discursivos, para que éstas, finalmente, obtengan la tan anhelada hegemonía. Aunque en muchos casos se piense con justa razón que la pugna de fondo es económica por la misma racionalidad del capitalismo; pero, sin duda, es una disputa político-ideológica.

Sin embargo, el hombre además de ser un animal político (como mencionaba Aristóteles), también es un animal hermenéutico, simbólico y lingüístico (como se revisó con Garagalza), el cual, aparte de tener la capacidad de interpretar y de comprender a su exterior y a los demás, también es capaz de comprenderse así mismo. Por lo que el uso de la hermenéutica en la iconopedagogía cinematográfica como herramienta metodológica fue de capital importancia, no sólo por sus postulados teóricos que sin duda le aportaron elementos profundamente críticos y poco convencionales a la investigación, sino que también condujeron a elaborar una propuesta altamente inclusiva y respetuosa de las diferencias, las cuales son la esencia de la pluralidad interpretativa (sumamente importante) en la hermenéutica, pues son el motor que hace posible que siga en marcha la incesante tarea del interpretar.

Quiero terminar esta investigación con unas palabras de Cornelius Castoriadis que sin duda le aportan cuestionamientos significativos (los cuales pueden ser más valiosos que las certezas) a todo lo analizado en esta tesis y permiten replantear

la analogía entre el mito de La caverna de Platón, el cine y la investigación pedagógica:

Pensar no consiste en salir de la caverna, ni reemplazar la incertidumbre de las sombras por los contornos recortados de las cosas mismas, la claridad vacilante de una llama por la luz del verdadero sol. Consiste en entrar al laberinto [...]. Consiste en perderse en galerías que sólo existen en la medida en que las cavamos incansablemente, en girar en círculos en el fondo de un callejón sin salida cuyo acceso se ha cerrado detrás de nuestros pasos, hasta que esta rotación abre, inexplicablemente, fisuras transitables en la pared.¹

Desde esta mirada, salir de la caverna y conocer por vez primera “la verdad”, “la luz”, “la certeza”, no nos garantiza ni nos permite realmente ser libres, pensar, ser críticos, ni cuestionar la realidad para así poder comprenderla. Podría parecer una desventaja volver a entrar a la caverna para perderse nuevamente en sus laberintos y excavar en ellos, pero en realidad se convierte en lo contrario cuando se es consciente de que no se puede acceder a la totalidad (pues la verdad se presenta inasible) y, al tener presente este hecho, se buscará de una y mil formas acceder a ella y así, en cada aproximación, se tendrá un conocimiento mayor (pero nunca exacto) de la misma.

Constituye una invitación para seguir indagando, investigando y a seguirnos preguntando por las cosas que tenemos inquietud por descubrir y quizás pensamos ya haber descubierto. Es cambiar la certidumbre por más y más cuestionamientos. Si se cree que ya se tienen todas las respuestas porque ya se vio la luz y se desveló la verdad, se originaría un estancamiento hacia la búsqueda de sentido que necesita el sujeto para orientar su concepción de mundo y vida y, por ende, a su formación, la cual por virtud, y al igual que la investigación hermenéutica, también es inacabada.

Se regresa de nuevo a la caverna y se entra otra vez en ella para tratar de escarbar y encontrar desde adentro las respuestas que parecían haberse esclarecido desde afuera, pero que sin duda, continúan sembrando incertidumbre porque se regresa de afuera con más preguntas, pero también, con más voluntad de esclarecerlas. En el caso del cine, si se cree que ya se ha encontrado la interpretación y la comprensión definitiva de la realidad posiblemente oculta detrás de las imágenes y de los símbolos de una película, se estaría cayendo en un error.

Por esto mismo, surge la necesidad de que la pedagogía se alíe con un modelo hermenéutico que permita una multiplicidad de interpretaciones, para que juntas puedan superar el dilema entre equivocismo y univocismo. Es preciso que tanto el cine como todo lo demás que se investigue en el ámbito pedagógico, sea visto desde lejos, desde cerca, desde arriba, desde abajo, desde ambos lados y si es posible desde adentro, y aun así nunca lo conoceremos en su totalidad, tal y como ocurre en la fábula de Los ciegos y el elefante:

¹ Castoriadis. Op. cit., p. 7.

Los ciegos y el elefante

Cuentan que seis ciegos un día
decidieron estudiar completamente al elefante,
animal que nunca vieron.
Mas si ver no podían, es claro, juzgar sí, pensaron y dijeron.

El primero se acercó al elefante, que en pie se hallaba;
Tocó su flanco alto y duro; palpó bien y declaró:
¡Ya lo tengo! El elefante ¡es igual que una pared!

El segundo, de un colmillo tocó la punta aguzada,
y sin más dijo: ¡Está clarísimo!, mi opinión está tomada:
Bien veo que el elefante ¡es lo mismo que una espada!

Toca la trompa el tercero, y, en seguida, de esta suerte
habla a los otros muy fuerte: es largo, redondo, repulsivo...
¡El elefante, señores, es una enorme serpiente!

El cuarto, osado y animoso, por una pata trepa;
¡oh, qué tronco más gordo! - exclama.
Y luego dice a los otros: Amigos, ¡esto es un árbol añoso!

El quinto toca una oreja y proclama: ¡Amigos, colegas míos,
equivocados estáis completamente!
yo os digo que ¡el elefante es –obviamente- un raro y extraño abanico!

El sexto, al fin, coge el rabo, se agarra bien, trepa...:
¡Vamos, vamos, compañeros; ninguno en su juicio acierta!
El elefante es..., ¡tocadlo!, una sogá... Sí, ¡una cuerda!

Los ciegos del Indostán disputan y se querellan;
cada uno seguro de haber hecho bien su prueba...
¡Todos con una pizca de razón..., y todos yerran!

Fábula indostánica.

Este ejemplo es muestra clara de la difícil tarea de la comprensión, ya que cuando se cree haber logrado hallar la tan anhelada certeza de manera individual, es cuando más se hace necesario escuchar al otro, para entender mejor que lo que se cree haber encontrado, se encuentra relacionado con una realidad más grande y muy compleja de abordar mediante un ejercicio individual y aislado. Es por eso que en la pedagogía se debe ser consciente que:

La formación humana se lleva a cabo por vía del encuentro con lo real, en sus diversas vertientes. El encuentro sólo es posible entre ámbitos de realidad, no entre objetos. El hombre es un “ser de encuentro”, se constituye, desarrolla y perfecciona encontrándose con realidades de su entorno que en principio le son distintas, distantes, externas y extrañas.²

² López. Op. cit., p. 51.

Desde el ámbito de la pedagogía humanista, se tiene conocimiento de que estas cualidades no pueden desarrollarse ni florecer en el solipsismo; sino únicamente por vía relacional, pues el sujeto no se forma solo, e incluso para estarlo, necesita de la ausencia del otro.

En este reconocimiento pedagógico de que el ser humano es un ser de encuentro, la hermenéutica en general y en particular la analógica (así como la icónico-simbólica derivada de ésta), pueden propiciar los elementos y las pautas necesarias para que el sujeto se forme en la interacción con los demás mediante el análisis y la interpretación de los íconos y símbolos dentro de la cinematografía, debido a que:

El símbolo favorece el diálogo. Surge de un gesto dialógico en el sentido de dar espacio a los dialogantes, pues el símbolo se da en el entrecruce de los límites de sus partes. Toma su ser de lo que va quedando como lugar de encuentro. Pero el símbolo también favorece el silencio, la escucha. Da espacio para que se dé ese requisito del diálogo que es el silencio de la escucha. En efecto, el símbolo debe ser escuchado, asimilado, antes que interpretado.³

Por eso es necesario aceptar que pese a todo lo anterior, el cine siempre nos dará un pequeño acercamiento hacia la realidad de manera estética y simbólica, aun cuando no sea fiel representante de ella. A veces puede mostrar dicha realidad mediante obras exageradamente convencionales, simplistas, banales y superficiales; pero, en otras ocasiones la puede mostrar a través de obras sumamente excéntricas, alucinantes, sobresalientes y genialmente artísticas.

A final de cuentas, es necesario considerar que vivimos en un universo de pantallas, lo que convierte a este mundo en una verdadera *iconósfera* y el cine tiene cabida en cada una de esas pantallas: televisores, computadoras, complejos cinematográficos, celulares, iPods y demás dispositivos electrónicos. Y aunque muchas veces sea considerado como un *reflejo de la realidad*, nunca lo podrá ser de manera cabal ni definitiva, pues, la realidad en suma, siempre resulta ser más grande y más compleja que el cine, ejemplo de ello es que éste se encuentra dentro de la realidad y no a la inversa.

Asimismo, aunque el cine intente siempre mostrar detalladamente la realidad, también oculta parte de ella, pero, cuando omite (si se sabe mirar), al mismo tiempo anuncia lo que pretende ocultar, por lo que si no se aprenden a interpretar los íconos y los símbolos, el sujeto se estaría perdiendo la mitad de la película. He allí la relevancia de la hermenéutica como dispositivo pedagógico, pues además de tener la posibilidad de propiciar que las personas se vuelvan más interpretativas, las ayuda en su formación al hacerlas más conscientes, críticas, respetuosas y humanas.

³ Beuchot. Op. cit. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente...*, p. 194.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina Thenevet, Homero. *El libro de la censura cinematográfica*, Ed. Lumen, España, 1977.
- Aumont J. y otros. *Estética del cine: espacio fílmico, narración y lenguaje*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México.
- Balazs Béla. *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, Colección Comunicación visual, España, 1995.
- Barbaro, Umberto. *El cine y el desquite marxista del arte I*, Ed. Gustavo Gili, España, 1977.
- Bayon Recas, Javier. *Hacia una hermenéutica crítica*, Ed. Biblioteca Nueva, España, 2006.
- Benet, Vicente. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Ed. Paidós, España, 2004.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1989.
- Beuchot, Mauricio. *Interpretación y realidad en la filosofía actual*, UNAM, México, 1996.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, Ed. Ítaca, México, 2005.
- Calki, *Los monstruos sagrados de Hollywood*, Ediciones Corregidor, Argentina, 1976.
- Carrizales Retamoza, César. *Iconopedagogía cinematográfica*, Lucerna Diogenis, México, 2004.
- Casetti, Francesco y Di Chio Federico. *Cómo analizar un film*, Ed. Paidós, México, 1990.
- Castoriadis, Cornelio, *Figuras de lo pensable. Encrucijadas del laberinto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

- Cortés Morató, Jordi y Martínez Riu, Antoni. ***Diccionario de filosofía***, Empresa Editorial Herder S.A., Barcelona, 1996.
- Deleuze, Gilles. ***La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I***, Ed Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México, 1983.
- Deleyto, Celestino. ***Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de hollywood***, Ed. Paidós, México, 2003.
- Duque, Félix. ***La humana piel de la palabra***, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1994.
- Eco, Umberto. ***Los límites de la interpretación***, Ed. Lumen, México. 1990.
- Falzon, Christopher. ***La filosofía va al cine***, Ed. Tecnós. España. 2005.
- Fernández Ibáñez, Juan. ***El cine en el aula: lectura y expresión cinematográfica***, Ed. Narcea, España, 1982.
- Foucault, Michel. ***Las palabras y las cosas***, Siglo XXI Editores, México. 1991.
- Foucault, Michel. ***Nietzsche, Freud e Marx, Theatrum Philosophicum***, Ediciones Libertario, Brasil, 1997.
- Gadamer, Hans, George. ***Verdad y Método I***, Ediciones Sígueme, España, 2002.
- Gadamer, Hans, George. ***Verdad y Método II***, Ediciones Sígueme, España, 2002.
- Garagalza, Luis. ***Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo, sociedad***, Ed. Anthropos, España, 2002.
- Garagalza, Luis. ***La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual***, Ed. Anthropos. España, 1990.
- García Espinoza, Julio. ***Una imagen recorre el mundo***, Filmoteca de la UNAM, México, 1982.
- Getino, Octavio. ***Cine latinoamericano***. Ed. Trillas, México, 1999.
- Giroux, Henry A. ***Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme***, Ed. Paidós, México, 2003.

- Gloria Jean Watkins “bell hocks”. ***Reel to Real: Race, Sex and Class in the movies***, Ed. Routledge, EU, 1996.
- Gómez Jara, Francisco A. ***Sociología del cine***, Coedición Ed. Diana-SEP, México, 1981.
- Gutiérrez Robles. Alejandro (compilador). ***La hermenéutica analógica: hacía un nuevo orden de racionalidad***, Ed. Plaza y Valdéz, México, 2000.
- Heidegger, Martín. ***El ser y el tiempo***, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Heidegger, Martín. ***La época de la imagen del mundo***, Ed. Alianza, España, 1996.
- ***Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano***, SEP-UAM, México, 1988.
- Josetxo, Beriain. ***Representaciones colectivas y proyecto de modernidad***, Ed. Anthropos, España, 1990.
- L.C., Jarvie. ***El cine como crítica social***. Ed. Prisma, México, 1990.
- Lander, Edgardo (compilador). ***La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas***, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Argentina, 2000.
- Lizarazo Arias, Diego. ***La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica***, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004.
- Lizarazo Arias, Diego. ***Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes***, Siglo XXI Editores, México, 2004.
- López Quintas, Alfonso. ***La experiencia estética y su poder formativo***, Publicaciones Universidad de Deusto, España, 2004.
- Lotman M., Yuri. ***Estética y semiótica del cine***, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- Marcuse, Herbert et al. ***Sobre el futuro del arte***, Ed. Extemporáneos, México, 1972.
- Marx, Karl. ***El capital. Tomo I***, Ediciones Curso, Barcelona, 1997.

- Michel, Guillermo. ***Para leer los medios: Prensa, radio, cine y televisión***, Ed. Trillas. México, 1990.
- Mitry, Jean, ***Estética y psicología del cine I. Las estructuras***, Ed. Siglo XXI. España. 1984.
- Moles, Abraham A. ***El Kitsch. El arte de la felicidad***, Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1973.
- Monterde José E. ***Cine, historia y enseñanza***, Editorial Laia, Barcelona-México, 1986.
- Morin, Edgar. ***El cine y el hombre imaginario***, Ed. Paidós. Barcelona-Argentina-México, 2001.
- Morin, Edgar. ***Las estrellas del cine***, Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina, 1964.
- Ortiz-Osés, Andrés. ***Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica***, Ed. Anthropos. España, 2003.
- Patán, Federico. ***El cine norteamericano***, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1994.
- Peters, J. M. L. ***La educación cinematográfica***, UNESCO, Francia, 1965.
- Platón. ***Diálogos***, Ed. Porrúa, México, 2005.
- Powdermaker, Hortense. ***Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga***, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- Prior Olmos, Ángel. ***Nuevos métodos en ciencias humanas***, Ed. Anthropos, México, 2002.
- Robb, David. L. ***Operación Hollywood, la censura del Pentágono***, Ed. Océano, España, 2006.
- Rossellini, Roberto. ***Un espíritu libre no debe de aprender como esclavo: escritos sobre cine y educación***, Ed. Tecnos, España, 1995.
- Schultz, Alfred. ***El problema de la realidad social***, Ed. Amorrortu, Argentina, 1974.
- Therborn, Göran. ***La ideología del poder y el poder de la ideología***, Siglo XXI editores, México, 1998.

FILMOGRAFÍA

- **Ali.** Michael Mann, EU, 2001.
- **Bastardos sin gloria.** Quentin Tarantino, EU-Alemania, 2009.
- **Cascabel.** Raúl Araiza, México, 1976.
- **Cinema Paradiso,** Giuseppe Tornatore, Italia, 1988.
- **Ciudad de Dios.** Fernando Meirelles y Kátia Lund, Brasil, 2002.
- **Cuentos de hadas para dormir cocodrilos.** Ignacio Ortiz Cruz, México, 2001.
- **Dos tipos de cuidado.** Ismael Rodríguez, México, 1953.
- **El acorazado Potemkin.** Sergéi Eisenstein, Rusia, 1925.
- **El chico.** Charles Chaplin, EU, 1921.
- **El club de la pelea.** David Fincher, EU, 1999.
- **El día de de la independencia.** Roland Emmerich, EU, 1996.
- **El silencio de los inocentes.** Jonatan Demme, EU, 1991.
- **El triunfo de la voluntad.** Leni Riefenstahl, Alemania, 1934.
- **El violín.** Francisco Vargas Quevedo, México 2006.
- **En busca de la felicidad.** Gabriele Muccino, EU, 2007.
- **Fresa y Chocolate.** Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba-España-México, 1994.
- **Hancock.** Peter Berg, EU, 2008.
- **Hitch: especialista en seducción.** Andy Tennant, EU, 2008.
- **Hombres de negro II.** Barry Sonnenfeld EU, 2002.
- **Hombres de negro.** Barry Sonnenfeld, EU, 1997.
- **Irreversible.** Gaspar Noé, Francia, 2002.
- **La cueva del perro amarillo.** Byambasuren Davaa, Alemania-Mongolia, 2005.
- **La fábrica de la felicidad.** Todd Mueller & Kylie Matulick, EU-España, 2006.

- **La lengua de las mariposas.** José Luis Cuerda, España, 1999.
- **La ley de Herodes.** Luis Estrada, México, 1999.
- **La oveja negra.** Ismael Rodríguez, México, 1949.
- **La rosa púrpura del Cairo.** Woody Allen, EU, 1985.
- **La sombra del caudillo.** Julio Bracho, México, 1960.
- **La vida es bella.** Roberto Benigni, Italia, 1997.
- **Ladrones de bicicletas.** Vittorio De Sica, Italia, 1948.
- **Los 400 golpes.** François Truffaut, 1959.
- **Los ladrones viejos. Las leyendas del artegío.** Everardo González, México, 2007.
- **Los olvidados.** Luis Buñuel, México 1950.
- **Los tres García.** Ismael Rodríguez, México, 1947.
- **Los tres huastecos.** Ismael Rodríguez, México, 1948.
- **Machuca.** Andrés Wood, Chile, 2004.
- **Nanuk el esquimal.** Roberth Flaherty, EU-Francia, 1922.
- **Pepe el toro.** Ismael Rodríguez, México, 1952.
- **Pesadilla en la calle del infierno.** Wes Craven, EU, 1984.
- **Rojo amanecer.** Jorge Fons, México, 1989.
- **Soy leyenda.** Francis Lawrence, EU, 2007.
- **Superengórdame.** Morgan Spurlock, EU, 2004.
- **Toro salvaje.** Martin Scorsese, EU. 1980.
- **Ustedes los ricos.** Ismael Rodríguez, México. 1948.
- **Viernes 13.** Sean S. Cunningham, EU, 1980.
- **Wal-Mart: El Alto Costo de Los Precios Bajos.** Robert Greenwald, EU, 2005.
- **¿Y tú cuanto cuestas?** Olallo Rubio, México, 2007.
- **Yo robot.** Alex Proyas, EU, 2004.

OTRAS FUENTES DE CONSULTA

HEMEROGRAFÍA

- Martínez García, José Saturnino, **La izquierda y los superhéroes.** Universidad de La Laguna, revista: *Le Monde Diplomatique (edición española)*: noviembre 2009. nº 169.
- López Rodríguez, Rosana, **A propósito de *V de venganza* y la evolución del superhéroe**, en *El Aromo*, Periódico Cultural, Año VII, Nº46, Enero-Febrero de 2009 ISSN 1851-1813, p. 17.

SITIOS WEB

- <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/coronil.rtf>.
- <http://www.buscadordepeliculasonline.com/>
- <http://eleconomista.com.mx/industria-global/2010/04/16/wal-mart-alcanza-cielo-eu>.
- <http://www.elseptimoarte.net>
- http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/dinero/economia/desempleo_eu_no_llegara_a_nivel_de_1982/587081.
- <http://www.jornada.unam.mx/2007/09/19/index.php?section=opinion&article=026a2pol>.
- <http://www.labutaca.net/films/49/enbuscadelafelicidad3.htm>.
- <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/12/01/AR2008120101365.html>.