



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**El discurso cinematográfico.
Un análisis sociológico de las películas ganadoras del
Premio a Mejor Película de la Academia de Artes y
Ciencias Cinematográficas**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA**

P R E S E N T A

CARLOS MANUEL MONTERO FLORES

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. TERESA AZUCENA RODRÍGUEZ DE LA VEGA CUÉLLAR



Ciudad Universitaria, CD. MX., 2021



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.

ÍNDICE

ÍNDICE / 3

AGRADECIMIENTOS / 5

INTRODUCCIÓN / 7

1. CINE, HOLLYWOOD Y PREMIOS OSCAR / 13

BREVE HISTORIA DEL CINE Y HOLLYWOOD / 13

LOS PREMIOS OSCAR / 23

2. ¿QUÉ ES EL CINE? / 27

EL CINE COMO PRODUCCIÓN SOCIAL / 27

a) *El cine como actividad colectiva / 28*

b) *El cine como mercancía cultural / 28*

c) *Las características de la industria cultural / 30*

d) *El cine como actividad de ocio / 32*

EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO / 36

3. SOCIOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO Y CINE / 43

LA FÁBRICA DE SUEÑOS: REPRODUCCIÓN DE IMAGINARIOS / 43

LEGITIMACIÓN DE DISCURSOS / 52

¿QUIÉN LEGITIMA? / 57

HABITUS INTRADISCURSIVO: PREDISPOSICIONES FÍLMICAS / 59

4. EL DISCURSO IDEAL / 65

NOMBRAR EL MUNDO: TIPOS IDEALES / 66

Tipos de discursos cinematográficos / 67

¿QUÉ VARIABLES ESTUDIAR? / 69

LOS ACTANTES / 74

Sujetos y sus deseos / 74

Ayudantes y oponentes / 82

Destinadores y destinatarios / 84

EL ANÁLISIS DISCURSIVO / 84

OCHO MOMENTOS DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO / 89

Nostalgia (1928-1941) / 90

Propaganda (1942-1947) / 90

Persecución (1948-1961) / 91

Tregua (1962-1969) / 92

El fin de la censura (1970-1978) / 93

Revolución conservadora (1979-1990) / 94

El fin de la historia (1991-2012) / 95

Inclusión (2013-2019) / 96

EL DISCURSO LEGÍTIMO: MANTENIMIENTO Y LUCHA SIMBÓLICA / 98

El discurso legítimo / 101

CONCLUSIONES / 105

BIBLIOGRAFÍA / 109

ANEXOS / 113

AGRADECIMIENTOS

Uno de los presupuestos teóricos de este trabajo es que toda obra de la actividad humana (como las mercancías, el arte o una tesis de licenciatura) no es resultado exclusivo de una mente maestra e individual. Llegar a los resultados finales implica una cadena de relaciones previas, de los que el autor echó mano directa o indirectamente. Considero necesario dedicar un espacio para nombrar y agradecer a aquellas personas que influyeron en el proceso de elaboración de esta obra.

En primer lugar a mis familiares y seres queridos.

A Gonzalo Flores Rodríguez, mi abuelo, quien siempre ha guiado y apoyado mi curiosidad por el conocimiento. Me cuesta complicado imaginar este trabajo sin su motivación desde temprana edad.

A Eva Catalina Flores Castro, mi madre, por orientarme, impulsarme y apoyarme durante todo este proceso que se ha hecho más largo de lo pensado. No era tan fácil, pero ya por fin quedó.

A Manuel Montero Montero, mi padre, por todo el apoyo y consejos durante mis años de estudio y el tiempo que me ha tomado elaborar esta tesis. Como decías, ya tenía que sacar este papelito.

A Sheila Yamilette Padilla Núñez, compañera de vida, por obligarme mañana, tarde y noche a avanzar en todo. Definitivamente este trabajo sin ti hubiera tomado el doble de tiempo.

A Canela y todos sus hermanos, por estar siempre e incondicionalmente a mi lado, acompañándome todas las madrugadas. Me permitieron sobrellevar los lentos avances.

Imposible no agradecer a todas las personas que desde la academia me ayudaron.

A Tere, por leerme, corregirme y presionarme. Primera profesora en la carrera, y con quien compartí más cursos (ya fuera como alumno o adjunto). Sin duda, mucho de ti va entre estas páginas.

A mis sinodales: Alejandra, María José, Alejandro, Roberto Carlos y Tere; por tomarse el tiempo para desmenuzar estas páginas y hacerme ver mis errores. Espero haber seguido bien sus indicaciones.

A todos los que participamos en el seminario de investigación, donde semana a semana avanzamos apoyándonos. En especial a Rosa María Larroa y Laura Rodas por sus comentarios.

A todos los profesores que tuve durante la carrera, por aportarme de formas directas o indirectas los elementos para realizar esta investigación. En especial a aquellos con los que pude desarrollar mis intereses como profesor adjunto: Tere, Felipe Gaytán y Antonia Camarena.

A todos los compañeros de estudio que se interesaron en este tema y con aquellos con los que pude discutir para enriquecerme.

Y muchas gracias a ti, lector. Espero que puedas encontrar clara y de utilidad esta investigación. Mi esfuerzo estuvo marcado todo el tiempo por elaborar un texto amable y provechoso en la mayoría de los sentidos. Si tienes algún comentario, duda, queja o el deseo de expresar cualquier cosa respecto a este trabajo, puedes hacerlo a escribiendo a mi correo, al que sin duda me tomaré el tiempo de responderte: carlosmontero713@gmail.com

Si me he olvidado de alguien, que no se tome personal. Seguramente se debe a mi mala memoria. Espero que sepas que sin duda agradezco tu ayuda en lo que representa este trabajo.

Ciudad de México. Enero de 2021.

INTRODUCCIÓN

Supongamos una situación. Corren los últimos días del mes de febrero –o pueden ser los primeros días de marzo–, es domingo por la noche y, gracias a una enorme cobertura en los medios de comunicación, usted sabe que hoy se celebra la entrega de los premios *Oscar* (o *premios de la Academia*, como les gusta llamarlo a aquellos que se jactan de un lenguaje más apropiado). Quizá usted no sea un gran fanático del cine, de aquellos que no se pierden los estrenos, pero definitivamente le gusta ver películas. Le haría sentir bien saber que alguna de las que vio durante el año pasado resulte merecedora de algún reconocimiento, por lo que probablemente le interese saber los resultados de dichas premiaciones. Al final de cuentas, se dice que ahí se premia a lo mejor del séptimo arte, se dice que son los premios más importantes del cine. Las películas nominadas son principalmente unas siete u ocho, que se repiten en cada categoría: mejor actor, mejor director, mejor guion, mejor vestuario, mejor fotografía, etcétera. De esas películas pudo haber visto unas tres o cuatro. La verdad es que apenas está conociendo una buena cantidad de las mencionadas y mientras ve la premiación se interesa por ver más, pensando que ésa se ve con buena historia o que los actores de esta otra son muy conocidos por actuar bien. Conforme avanza la noche se van dejando atrás las categorías menos sobresalientes, como maquillaje o vestuario, y se empiezan a observar figuras celebres, como directores, escritores y actores. Es bien sabido que lo mejor viene al final, en este caso es el premio a la Mejor Película. Las premiadas de la noche pueden ir mostrando la tendencia hacia dónde se dirigirá esa película sobresaliente, llegando a vislumbrarse alguna favorita, la que ha arrasado durante la premiación. Anuncian el nombre de la ganadora, pero... ¿Qué película era esa? ¿Por qué no ganó la más popular? Inclusive puede que no fuera la película más premiada de la noche. Cuando esto sucede, suele dejar un mal sabor de boca y una pregunta: ¿por qué pasa esto?

Este trabajo parte de esa inocente pero recurrente pregunta inicial que rompe con el sentido común de muchos espectadores, ¿qué es lo que necesita una película para ser considerada *la mejor*? Para responder, se deberá de ir desmenuzando esta inquietud, hacer más precisa y refinar las inquietudes que se quieren y pueden resolver. Para ello habrá que preguntarse sobre qué se entiende por *cine*, cuál es la mejor definición para abordarle y qué implicaciones tiene el estudiarlo desde un ángulo determinado, así como las limitaciones que esto puede traer. Posteriormente se habrán de exponer algunas teorías que nos permitan interpretar a nuestro objeto de estudio. Finalmente se llevará a cabo el estudio de las películas, la exposición de elementos observados y la interpretación

de los mismos. Aunque esta exposición parezca lineal, en realidad es un constante diálogo entre capítulos, un ir y venir entre lo que acontece en la película, lo que sucedió históricamente y la explicación teórica de estos rasgos observables. Por ello las respuestas a las preguntas planteadas pueden verse retomadas una y otra vez, cada vez con respuestas más precisas.

Antes de empezar la lectura, el lector podrá preguntarse ¿por qué estudiar el cine? El cine desde las ciencias sociales ha sido abordado como elemento didáctico desde la academia, también como objeto extensamente estudiado desde la comunicación, es elemento auxiliar en la historia. Dentro del ámbito de la sociología, de acuerdo a Rueda Laffond, el tratamiento del cine se articula en torno a dos temas: una línea de investigación aborda los efectos que el cine –junto al resto de los medios de información y comunicación– puede generar en sus espectadores y en el medio social en el que éstos se insertan. La segunda línea de reflexión se centra en la capacidad del cine para reflejar elementos propios de una determinada sociedad (Rueda Laffond, et al., 2004, p. 428). Este trabajo sigue la segunda línea de investigación, considerando al cine como un objeto de estudio que aporta elementos relevantes en la comprensión del momento y espacio histórico en el que es producido. Se puede considerar que se hace un abordaje del cine como objeto de estudio de la sociología del conocimiento, lo cual es relativamente escaso. Los estudios más cercanos se han enfocado en estudiar cómo diferentes tipos de ideologías se encuentran presentes en el cine en tanto medio audio-visual. Cabe señalar el clásico *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer, quien analizando la personalidad de los personajes señaló la raíces del surgimiento y auge del nacionalsocialismo en Alemania. De igual forma, los trabajos de Marc Ferro y Pierre Sorlin, quienes dedican buena parte de su obra en descubrir en el cine las representaciones ideológicas de sociedades dadas. Sin embargo, hasta el momento no he identificado un trabajo donde se conjuguen en forma alguna teoría propia de la sociología del conocimiento y el fenómeno del discurso cinematográfico.

Este trabajo se plantea realizar una investigación en donde el cine sea interpretado sociológicamente desde diversas teorías, haciendo énfasis en la relación entre el discurso cinematográfico, la sociología del conocimiento (enfaticando la cuestión de la ideología y los universos simbólicos), así como la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. El objeto de estudio es el de las películas ganadoras del Premio a Mejor Película de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. El estudio se centra en considerar que el cine –en tanto discurso– guarda una relación capaz de explicar ciertas características del medio social en el que es producido, así como del grupo social que lo legitima mediante los premios. El análisis del discurso cinematográfico empleado guarda la peculiaridad de no centrarse en la totalidad de la obra, sino en indicadores

observables de las acciones del protagonista y lo que le rodea, lo que permite realizar un estudio histórico a largo plazo. Utilizar a las películas ganadoras del Premio a Mejor Película de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas como objeto de estudio no es arbitrario: se toma en cuenta el potencial alcance mundial del público de la industria cinematográfica de Hollywood, de donde las películas nominadas a diferentes premios resultan una muestra emblemática de lo que se consideró en su momento histórico como *lo mejor*, o al menos como *lo más distinguido*, pues recibir la estatuilla del *Oscar* como *Mejor Película* guarda la peculiaridad de tener mayor legitimidad dentro de la industria por diversas razones que se exponen en los capítulos (situaciones como como el prestigio acumulado por su antigüedad, el alto *rating* dado por la audiencia, o el hecho de ser elegidos entre pares con el prestigio de ser parte de un grupo de élite).

Así, la finalidad de esta investigación es identificar los elementos que se repiten con cierta periodicidad en las películas, bajo la premisa de que estas representaciones regulares son las representaciones cognitivas que un grupo —en este caso, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas— legitima por medio de el Premio Oscar a la Mejor Película. La identificación de regularidades en las películas premiadas apoyaría la hipótesis de que existen predisposiciones que se han ido construyendo y moldeando a través de los años.

La siguiente pregunta es ¿cómo estudiar el cine? En esta investigación se considera al cine como discurso —específicamente como un discurso narrativo—, cuyo estudio centra su atención en las acciones de los personajes de la trama, así como en sus motivaciones. Resulta útil emplear el *esquema actancial* propuesto por Algirdas J. Greimas, el cual pone el énfasis en la identificación de las acciones y motivos de los personajes en tanto actantes, es decir, en tanto medios que implican la ejecución de acciones para que se desarrolle la historia. A la par del esquema actancial, resulta provechoso realizar una breve exposición de la tipología sustancial de los actantes, para realizar una descripción de los rasgos de cada uno de los seis actantes propuestos por Greimas (Sujeto, Objeto, Destinatario, Destinador, Ayudante y Oponente) y no limitarse a su mera identificación.

Una pregunta que surge rápidamente es sobre la pertinencia de analizar las 91 películas premiadas hasta ahora, más aun cuando existen trabajos completos que se abocan al estudio de solamente una película o inclusive al análisis de un fragmento o escena. Esta situación se puede encontrar a la par del cuestionarse sobre por qué estudiar lo extranjero y no lo nacional. Es común que al delimitar un objeto de estudio se decida optar lo más inmediato, lo cercano, lo más breve y significativamente plausible, ya sea en los ámbitos temporales y espaciales. "En publicaciones, clases y tesis, parece que todo debe ser pequeño, contenido, modesto. Estamos enceguecidos por los

problemas diminutos y de corto plazo". (Vera Martínez, 2019, p. 35). En la delimitación temporal, se puede dar la tendencia de abocarse al mero estudio de los *acontecimientos*, es decir, todos aquellos momentos más o menos breves y específicos que resultan altamente significativos. Pero se corre el riesgo de que estos estudios resulten superficiales al no profundizar en los procesos sociales más amplios en los que se encuentran inscritos. (p. 33) La delimitación espacial puede ser resultado de lo que Vera denomina como el *nacionalismo metodológico*, entendido como una delimitación que obliga al investigador a encajar espacialmente a su objeto de estudio con los parámetros dados por el Estado Nación del cual forma parte (México, por ejemplo), lo que en casos extremos puede dar pie al *colonialismo metodológico*, que aboga por el estudio a la colonia y barrio de la ciudad en la que vivimos. Por otro lado, puede ser resultado del *patriotismo metodológico*, el cual funciona como una obligación moral de estudiar aquello que te rodea, ante lo cual sólo se puede optar por la resignación (p. 36). Con esto no se intenta demeritar a las investigaciones que se concentran en un sólo momento o lugar, sino señalar lo problemáticas que pueden resultar aquellas que no buscan conjugar éstos con procesos amplios (p. 43). Así, esta investigación se plantea abocar al estudio temporalmente amplio de un fenómeno específico, y aun más, a rasgos muy peculiares de éste. Los análisis del cine que tienen la intención de desarrollar extensamente observaciones y explicaciones a partir de particularidades, recurren a enfatizar elementos muy diversos (como la iluminación, la gesticulación de los actores, el escenario, la fotografía, el mensaje, los colores, la toma, la edición, el sonido, la música, el vestuario, el maquillaje, los efectos especiales, etcétera). Por otro lado, los estudios que tienen por objetivo analizar pocos y bien definidos elementos filmicos, resultarán más aptos para el análisis comparativo (por ejemplo, si sólo se quiere observar el color de piel de los protagonistas). Como menciona Charles Tilly al respecto de la pertinencia de los grandes estudios históricos y la necesidad de reducir las variables observables dentro del mismo: "Un proyecto de investigación concreto e histórico debe implicar un trabajo a la menor escala posible" (Tilly, 1991, pp. 30). Aquí se apuesta por emplear una metodología de este tipo: recuperar la menor cantidad de elementos por observar para que el estudio a largo plazo resulte factible. Además, el llevar a cabo un estudio de tal longitud se considera benéfico, debido a que ofrece una visión más completa del fenómeno.

Los científicos sociales debemos rastrear transformaciones y continuidades; cambios y regularidades, porque ambas son importantes, aunque a veces tenemos la tendencia de sólo darle importancia al cambio, y nos olvidamos de lo primordial que es explicar por qué las cosas continúan más o menos como son durante mucho tiempo durante décadas, siglos o milenios. Debemos rastrear transformaciones y continuidades

amplias, en términos geográficos; profundas, en términos temporales, y vastos, en términos de la ubicuidad de distintas prácticas que atraviesan diversos ámbitos de actividad humana (Vera, p. 31).

¿Cuáles son las variables que se observarán en cada filme? La respuesta va directamente implicada con el objetivo del trabajo. Para el caso es señalar y explicar las acciones dentro del discurso cinematográfico. Entonces el modelo actancial de Greimas por sí mismo es una gran herramienta, en tanto permite situar a los actantes en relación con sus acciones. Por lo tanto, se realizará la identificación y descripción puntual de seis elementos por película para realizar una tipificación que simplifique su análisis. Aun con ello, el lector podría preguntarse ¿por qué realizar un estudio tan amplio de más de noventa años y no acotarse a un periodo más breve? El sentido de esta decisión es realizar una gran comparación que permita identificar si hay periodos históricos bien definidos en las estructuras discursivas, o en realidad hay un modelo conciso e inmutable sobre lo que se considera como lo mejor, o quizá los diferentes tipos de discursos mejor valorados varían dependiendo de la necesidad histórica, o es meramente aleatorio y responde solamente a un criterio estético (arbitrario o no) de la élite cinematográfica. Volviendo a Tilly, "(...) las comparaciones inmensas con una base histórica de grandes estructuras y procesos amplios ayudan a establecer aquello que precisa explicación, localizan las posibles explicaciones en un contexto temporal y espacial y, en ocasiones, mejoran nuestro entendimiento de dichas estructuras y procesos". (Tilly, p. 174)

La forma en que se estructura el trabajo es la siguiente. En el primer capítulo, "Cine, Hollywood y premios Oscar" se expone rápidamente la historia del cine, desde su origen en Francia hasta el momento en el que se fundó Hollywood, poniendo especial atención en el desarrollo del cine estadounidense. Posteriormente se hablará de la historia y característica que envuelven a la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y sus premios.

El segundo capítulo, "¿Qué es el cine?" se dedica a definir al objeto de estudio. Se descarta rápidamente una definición desde el arte, pues no resulta provechoso para la investigación, además de los debates que acarrea la cuestión sobre el arte, lo bello, la estética y sus definiciones. Se parte de la premisa de que el cine, como cualquier actividad artística, es el resultado de las relaciones sociales de producción y a partir de aquí se desglosa en explicarle como actividad de producción colectiva, como mercancía cultural, la cual parte de una industria cultural específica que es Hollywood y cuyo fin es el de ser consumida en el tiempo de ocio de las personas. En la segunda

parte de este capítulo, además de considerar al cine como lo previamente mencionado, se explica que para sus análisis será abordado como discurso, explicando las características de los discursos y en especial de los discursos filmicos.

En el tercer capítulo, "Sociología del conocimiento y cine" se desarrolla la teoría necesaria para explicar al discurso como portador de representaciones sociales, sobre cómo éstas se generan, reproducen y funcionan dentro de los grupos sociales. Después se aborda la teoría que explica cómo estos discursos y sus ideas son legitimados por grupos, que para el caso de las películas del Oscar son legitimados por un grupo que aquí se denomina como la *Élite cultural*, describiendo sus características. Finalmente se recupera la idea de *habitus* de Bourdieu, para señalar las predisposiciones con las que se representan a los elementos filmicos.

El cuarto y último capítulo, "El discurso ideal", se aboca al análisis e interpretación de los discursos filmicos. En un primer momento se explican la pertinencia de la utilización de los tipos ideales propuestos por Weber, y también se exponen los tipos ideales formulados. Posteriormente se desarrolla la propuesta metodológica propuesta por Greimas para el estudio de los discursos narrativos, enfatizando las peculiaridades de los actantes. Se procede a exponer las variables encontradas en cada película, generando observaciones que ponen a las películas en relación con el tipo ideal de discurso y una de las variables observadas. Posteriormente se agrupan estos elementos de tal forma que es posible ubicarlos históricamente en periodos definidos, exponiendo brevemente el contexto socio-político de cada uno y la cercanía que podría observarse entre ellos. Finalmente se realiza un esfuerzo por explicar las regularidades y rupturas del discurso a través de la historia, recuperando las teorías de reproducción y legitimación de discursos e imaginarios.

1. CINE, HOLLYWOOD Y PREMIOS OSCAR

«Uno trata de que las cosas salgan perfectas en el arte, porque es muy difícil en la vida real»

—Annie Hall (1976)

«Salvas a la gente de sus vidas aburridas y miserables. Los haces saltar, reír, cagar en sus pantalones»

—Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (2013)

Este primer capítulo sirve como introducción general a la historia del cine y en específico a los elementos que se consideraron importantes señalar para en su formación. El capítulo se estructura en dos partes. En la primera parte, "Breve historia del cine y Hollywood", se narra de forma general las características del surgimiento y desarrollo histórico del cine, haciendo especial énfasis en el cine estadounidense y en especial el de Hollywood. La segunda parte, "Los premios Oscar", explica la historia del surgimiento de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas junto con sus premios; también se explican las características de dichos premios.

BREVE HISTORIA DEL CINE Y HOLLYWOOD

La primera proyección del cinematógrafo Lumière, el 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café, ubicado en boulevard des Capucines en París, se sitúa en un momento histórico lleno de numerosos y revolucionarios avances tecnológicos. A partir de la segunda mitad de la década de 1870, el mundo ve nacer muchos tipos de turbinas, sistemas de combustión interna, el teléfono, el gramófono, el bulbo eléctrico, el automóvil de motor y a mediados la década de 1890, es posible observar el desarrollo de la aeronáutica, el radio telégrafo y el cinematógrafo (Hobsbawm, 2012, p. 28). El cinematógrafo (comúnmente conocido por sus abreviaturas como *cine* o *cinema*) tiene sus antecedentes directos varias décadas atrás en aparatos que gustaban de engañar a la vista, en ilusiones ópticas que hacían aparecer o desaparecer ciertos objetos, o simular su movimiento. Tales son los casos del taumátropo (con fecha verificada en 1825), el fenaquistiscopio (1833), zoótropo (1834) o el cronotofógrafo (1882), por mencionar algunos (Sadoul, 1996, pp. 11-15). El antecedente directo se ubica tan sólo un año antes, en 1894, cuando el inventor estadounidense T. A. Edison puso a la venta el quinetoscopio, al cual se le debía añadir la película de 35 milímetros con cuatro perforaciones por imagen —también invento suyo— y luz, para mostrar individualmente una serie de fotografías capaces de lograr la

ilusión del movimiento continuo. Rápidamente es recibido en el mundo por personas interesadas en su funcionalidad, entre ellos los hermanos Auguste y Louis Lumière.

Los hermanos Lumière, junto a su padre Antoine, trabajaban en un negocio familiar relacionado con la fotografía. Un par de años antes de la adquisición del quinetoscopio, habían comenzado a interesarse y a trabajar en la maquinaria fotográfica, así que para cuando lo adquirieron les resultó sencillo intervenirlo y modificarlo. Como resultado, para los primeros meses de 1985 habían elaborado su cinematógrafo, que "era cámara, proyector e impresora (...) un aparato muy superior a todos sus competidores" (Ibidem, p. 9). A finales del mismo año lo presentan públicamente, proyectando sus filmaciones de unos cuantos segundos: un grupo de mujeres saliendo de la fábrica, un bebé comiendo y un tren llegando a la estación. Aquel primer público quedó impresionado ante la sensación de realidad con la que se presentaba el movimiento. El aparato fue ampliamente aceptado y rápidamente tuvieron que hacer decenas de proyecciones al día, por lo que también necesitaron contratar a operadores. Entre las filmaciones que se realizaron, cabe destacar dos, debido a sus peculiaridades en todo el cine posterior: *L'arrivée d'un train*, de donde viene la famosa anécdota en la que la audiencia, al ver que se acercaba el tren, provocó que algunas personas se movieran y gritaran por la sensación de que realmente el tren iba hacia ellas, (Ibidem, p. 18) y *L'arroseur arrosé*, en la que se muestra a un hombre adulto regando el pasto con una manguera cuando un niño la pisa, el hombre se asoma en la manguera para a ver por qué no sale el agua, a lo que el niño responde dejando de pisar la manera y el hombre termina empapado y reprendiendo al niño por su acción. De estas filmaciones sobresale la capacidad de contar una historia, un relato. Los operadores cinematográficos comenzaron a trabajar en sus propias filmaciones, la mayoría de tipo periodístico y documental, como *Le couronnement du tsar Nicolas II* (La coronación del zar Nicolas II) de 1896. Sin embargo, no pasó mucho tiempo para que el realismo lumieriano dejara de llamar la atención entre la población, que se empezaba a cansar de no ver algo nuevo, de ver una y otra vez al bebé comiendo o a las mujeres saliendo de la fábrica. Así, dieciocho meses después de su estreno, y por falta de innovación narrativa, los Lumière habían abandonado su invento. El cinematógrafo parecía pasar a la lista de los inventos efímeros que habían de desaparecer pronto. Georges Méliès sería la persona que lo rescataría del abismo y cambiaría al cinematógrafo de ser un instrumento documental a ser uno de la dramaturgia. Méliès se encargaría de mostrar su capacidad de espectáculo, de entretener mediante historias ficticias.

Georges Méliès fue uno de los espectadores en la primera función de los Lumière en el Grand Café y quedó fascinado. Tal fue su asombro que decide comprar su propio proyector y una

película virgen Kodak¹ para empezar a realizar sus filmes. Meses después, en 1897, decide montar su propio taller de filmación dentro de su propiedad. Sus primeras películas se ven impregnadas de elementos de su antiguo oficio como prestidigitador, mostrando actos de magia tradicionales. Pero el potencial de sus películas lo obtiene cuando empieza a emplear el trucaje en ellas. Descubre accidentalmente que es posible realizar trucos técnicos en las películas, cuando su cinta se atora y deja de grabar, para continuar filmando unos segundos después. Al momento de visualizar lo capturado, se da cuenta que parece que los objetos desaparecen mágicamente o se convierten en otros (Ibidem, pp. 26-27). La primera vez que utiliza el trucaje intencionalmente es en octubre de 1897, en *L'escamotage d'une dame*, en la que se muestra un acto de magia donde desaparece a una mujer bajo una manta, cortando la cinta en el momento exacto para que la mujer salga de escena y parezca que efectivamente ha desaparecido. A partir de ese momento, sus filmes se verían llenos de trucajes, de ilusiones que utilizan desde la construcción del escenario hasta la manipulación de la película. En la icónica *Le voyage dans la Lune*, Méliès adapta dos novelas de Verne y Wells con su personal estilo de narración, emplea los trucajes hasta entonces desarrollados y en un cuarto de hora cuenta una historia al estilo teatral. Esta obra lo consagra como realizador y al cine como espectáculo que el mundo estaba aguardando.²

El éxito alcanzado le permitió vender sus películas en todo el mundo. Las producciones de Méliès se proyectaban en salas de toda Francia, de Europa y Estados Unidos. "El éxito fue aún mayor en los Estados Unidos. Se vendieron decenas y hasta centenares de copias, lo que le pareció singular a Méliès: no había enviado más que cinco o seis cintas a los Estados Unidos" (Ibidem, p. 30). La potencialidad económica de los filmes como mercancía y la ambición personal, llevaría al cine a lo que algunos autores nombran como la "guerra de las patentes" (Korte, Faulstich, 1997).

Thomas Alva Edison se sentía con el derecho de propiedad sobre del cinematógrafo, por haberse basado en su quinetoscopio, así como en las películas que se produjeran con dicho artefacto; por lo que abiertamente falsificó las obras de Méliès. Éste respondió en 1903 instalando su propia sala de cine en Nueva York, en cuya entrada se leía una leyenda que advertía ser la única y original

¹ En ese momento, la compañía Kodak mantiene el monopolio de la producción de película de 35 mm virgen mediante un proceso químico secreto. Rivales como el formato de 28 mm de Pathé Kok prometían superar su superioridad. Sin embargo después de la Primera Guerra Mundial cae en desuso. El monopolio desaparece a mediados del siglo XX; en su lugar queda una situación de duopolio de la producción, junto con Fujifilm.

² Cabe destacar que la primera realizadora de cine de ficción fue Alice Guy, quien en 1896 mediante efectos de montaje y movimiento realizó *La Fée aux Choux*, contando una historia tradicional francesa. Sin embargo, su papel cinematográfico se vio relegado históricamente, sobresaliendo el trucaje empleado por Méliès.

productora de películas³. Unos años después, George Méliès sería víctima del estancamiento –como también lo habían sido los Lumière antes de él–. Hacia 1906, sus obras carecían de alguna innovación técnica o discursiva, lo que llevó al público a dejar de interesarse, y finalmente cerró su estudio en 1908, vendiendo a precios muy bajos la mayoría de sus filmes.

Entre 1903 y 1909, tanto en Europa como el resto del mundo, se viviría cinematográficamente la época Pathé. Charles Pathé invirtió una fuerte suma de dinero para construir estudios especializados en la realización cinematográfica, para masificar la producción y distribución del cine, es decir, para industrializarlo (situación que influyó en la superación del artesanal estudio de Méliès). Al poco tiempo consiguió que la gente, deseosa de nuevas historias y experiencias, dejara de querer ver los espectáculos de feria, y éstos fueran reemplazados por películas. Pathé se extendió por todo Europa, por el norte de África y Norteamérica, llevando no sólo sus películas, sino también sus salas, su equipo técnico y operadores. Sólo necesitaba generar su propia película virgen, para así evadir los altos precios de Kodak (se estima que el precio para producir la película era de dos a tres centavos el metro y éste se vendía a cincuenta centavos, lo que generaba más ganancias que la producción misma de filmes), lo que consigue en 1912, al generar su propia película de 28 mm no inflamable. Para 1909, Pathé producía veinte veces más que el resto del mundo, e incluso una vez pasado su tiempo de apogeo, hacia 1914, aproximadamente el 80% de los proyectores en el mundo continuaban siendo Pathé. El imperio cinematógrafo de Pathé decaería ante el ascenso de la producción filmica norteamericana y sería minimizado durante la Primera Guerra Mundial.

Desde 1897, en Estados Unidos, Edison había declarado la guerra de las patentes y para 1907 un fallo de la corte le permitió afianzar su poder mediante el cobro de derechos. En 1908, el “Trust” Edison –como se le empezó a conocer por sus prácticas semejantes a los dueños de los monopolios industriales– fundó la Motion Picture Patent Company (MPPC), que pronto se uniría con la empresa Biograph, enfocándose a producir pequeñas historias para los Nickel Odeons.⁴ Debido a la nula competencia, estos filmes resultaron de baja calidad técnica y argumentativa.

³ “Georges Méliès fue el primero que hizo films cinematográficos compuestos de escenas artificialmente dispuestas, y esta creación abrió camino nuevo a un comercio agonizante. También tuvo la idea de producir vistas fantásticas o mágicas, y sus creaciones fueron imitadas después en todas partes, sin éxito. Pero gran número de fabricantes de films franceses, ingleses, y norteamericanos, que buscaban novedad aunque carecían de imaginación, juzgaron más fácil y más económico contratar los films originales de Méliès. Hemos abierto esta agencia para defender nuestros derechos, y habrá que cumplir la ley” (Georges Sadoul, 1996: pp. 30-31).

⁴ Los Nickelodeons fueron los primeros establecimientos techados dedicados a proyectar películas, en los que cobraban un Nickel, que era una moneda de cinco centavos de dólar.

Pronto surgió una rama de productores que se nombró como Independent Moving Pictures Company (IMP) o simplemente como "Los independientes". De acuerdo con Sadoul, la IMP comenzó a producir sus propias películas sin la autorización del Trust, lo que llevó a que éste saboteara sus cintas, moviendo sus influencias para que se pusieran estrictos en la proyección de las salas y se impidieran, incluso se llegó a arrojar ácido sobre los operadores, lo que llevó a una verdadera guerra en la que personas resultaron lesionadas y muertas (Ibidem, p.93). Ante esta situación, la IMP decide dejar de operar en Nueva York y Chicago para buscar un sitio alejado de la amenaza del Trust, lo que propició, entre otros factores –como el de ser un lugar con abundante sol para aprovechar la luz natural en lugar de la eléctrica–, que encontrara su lugar en Hollywood, California.

Una vez instalados en la que sería la futura Meca del cine mundial, la IMP se dividiría en dos compañías: la Universal y la Mutual. Durante los primeros años se enfocarían principalmente a la producción de filmes de comedia y de melodramas históricos. Su alcance sería fundamentalmente local, debido a la preponderancia europea. La enorme potencialidad del cine norteamericano se descubriría hasta 1915 con el filme *The Birth of a Nation* de D. W. Griffith. Poco tiempo antes, Griffith, quien tenía una breve trayectoria como director, había terminado con la MPPC y empezaba su propio trabajo independiente como productor y director cinematográfico. *The Birth of a Nation* surge con la idea de llevar a la pantalla episodios de la Guerra de Secesión Norteamericana, de la cual es evidente y escandalosa la criminalización de negros, la victimización de blancos y la heroicidad del Ku Klux Klan. Rápidamente, académicos, intelectuales, organizaciones civiles de derechos y sociedad en general alzaron la voz en contra de dicha película; a esto le siguieron enfrentamientos violentos durante las primeras proyecciones. Como reseña Sadoul:

Violentos incidentes señalaron la carrera del film. Charles Eliott en la Universidad de Harvard, O.G. Villard y Francis Hackett en las revistas liberales *The Nation* y *New Republic*, dejaron oír sus protestas, mientras que la Asociación para el Progreso de la Gente de Color llamaba a manifestarse contra aquella "tentativa premeditada de describir diez millones de norteamericanos como bestias". En numerosas ciudades las primeras representaciones del film provocaron violentos desórdenes. Hubo heridos y hasta muertos... (Ibidem, p. 106)

Todo este alboroto finalmente propició el interés del público norteamericano. ¿El resultado? ¡Un rotundo éxito comercial! El número de asistentes se calcula al rededor de los cien millones en las salas norteamericanas y las ganancias se multiplicaban veinte veces respecto a lo invertido. Quedaba manifiesto que el cine de Estados Unidos era capaz de soportar y beneficiarse de las superproducciones.

El Trust Edison no resistió por mucho los abrumadores avances de sus competidores, por lo que desapareció del cine en 1916. Nuevas compañías surgieron, como Paramount (1912), First National (1917) y Triangle (1915), destacando de la última su fundación por parte del banco Kuhn Loeb y la empresa petrolera Standard Oil de Rockefeller. El cine comenzó a ser visto como una industria muy redituable, que entre los financieros no podía pasar inadvertida. Triangle firmó un contrato con Griffith para duplicar su éxito, y para 1916 se estrenaba en las salas *Intolerance*. La película fue considerada como uno de los grandes avances por las innovaciones técnicas, de montaje, la estética, el estilo de narración y los temas tratados en ella; sin embargo, esto sólo sería visto por parte de otros cineastas propiamente vanguardistas, ya que para el resto del público —y en términos económicos— fue un desastre. Lo que recaudó no fue suficiente para cubrir los costos de producción. Ni siquiera obtuvo el dinero suficiente para desmontar sus enormes escenografías, que permanecieron varios años cayéndose a la intemperie. Las compañías desconfiarían en adelante de los directores, de estos grandes realizadores, y empezarían a considerarlos como los meros responsables de generar las mayores ganancias posibles y evitar las pérdidas. Los grandes empresarios habían tomado el control de Hollywood para convertirlo en un imperio.

La guerra en Europa había debilitado lo suficiente a Pathé como para que Hollywood entrara como principal distribuidor en el continente. Durante los siguientes diez años de la posguerra, habría una serie de factores que favorecieron la hegemonía de Hollywood: las películas extranjeras fueron eliminadas de las salas norteamericanas; en el resto del mundo las películas de Hollywood llenaron entre el 60 y el 90% de las salas (variando de la situación de cada país); la industria cinematográfica recibió una fuerte inversión monetaria por parte de bancos, empresas petroleras, automotrices y eléctricas, lo que haría que el cine generara ganancias equiparables a éstas; se eliminaría como prioridad a los realizadores y en su lugar se pondría en marcha el *star system*, donde los actores y actrices protagónicos serían el principal motivo para ver o no las películas; se harían adaptaciones de bestsellers, dejando de lado la innovación en los guiones; habría un dominio casi total de cinco grandes empresas: Paramount, Loew, FOX, Metro y Universal; así como grupos religiosos agrupándose para crear el Código del Pudor, encargado de censurar todo lo que pareciera poco pertinente de mostrar según sus preceptos morales. El cine de Hollywood desempeñaría la misión de crear la imagen del resto del mundo, creando imaginarios al convertirse en México, en Francia, Inglaterra, en el lejano oriente, etcétera; representaría al mundo según los prejuicios que tenía del mismo. Los principales géneros que producían eran el melodrama, el western y la comedia ligera. En esta última se puede rescatar a Chaplin como alguien que se mantuvo al margen, al tener influencia en la producción y actuación de sus películas, además de agregar en cada filme un toque

de innovación, de incursionar en otras formas de comedia, fuera de la cada vez más grande estandarización de Hollywood. Cabe mencionar que de forma paralela al cine de ficción, surgía en Nueva York una escuela de cine documental bastante exitosa, que se inauguró con *Nanook of the North* de 1922, que mostraba la vida del esquimal Nanook y que fue bien recibida en las salas.

El cine vería su siguiente innovación tecnológica cuando fue posible escuchar lo que sucedía en la película, en lugar de tener que leer –o interpretar, para el numeroso público analfabeta– los diálogos de los actores. En 1927, Warner estrenaría *The Jazz Singer*, la primera película en la cual se sonorizarían las canciones y para el siguiente año, *Lights of New York* sería el primer filme en tener la totalidad de los diálogos sonorizados. Aunque se pudiera pensar que fue rápidamente aplaudido, la verdad es que la crítica internacional se volcó contra el cine sonoro: en países como Francia hubo un rechazo absoluto por la diferencia del idioma, mientras que en Gran Bretaña resultó francamente incomprensible el acento norteamericano. Tal fue el rechazo cultural hacia el cine norteamericano que la película *Sous les troits de Paris* –la primera película francesa sonorizada–, resultó encantadora y con mayor aceptación en países como Alemania y Japón, en comparación con las repetitivas películas de cow boys. En Estados Unidos, aunque mejor recibido, resultó un problema por los altos costos que representó el contratar más trabajadores y más técnicos para su funcionamiento, lo que llevó a un recorte del presupuesto y se redujo el número de películas que eran capaces de producir. Se tuvo que recurrir de nuevo a la sencillez y estandarización de los filmes sonoros por medio de nuevos géneros como las operetas y music-halls al estilo de Broadway, para ser aceptados por el resto del mundo.

Gracias al encanto sonoro y los bajos precios de entrada, el cine pudo soportar los primeros años de la Gran Depresión, iniciada en 1929. Las grandes masas sin trabajo tenían un gran tiempo para el ocio, por lo que era común que decidieran pasar su tiempo distrayéndose con películas (Hobsbawm, 2012, pp. 107-109). Algunos artistas, como Chaplin –quien debuta en 1914 y alcanza la fama mundial con *City Lights* de 1931–, logran migrar con éxito al cine sonoro. Los hermanos Marx lograron destacarse dentro de la comedia ligera, innovando en sus argumentos y técnicas desde su debut cinematográfico en *The Cocoanuts* de 1929. Sin embargo, la persistencia de la crisis hizo que los estudios tuvieran que buscar ayuda en el Chase National Bank –de Rockefeller– o de Atlas Corporation –de Morgan–, con lo que se dio el golpe definitivo para que la producción estuviera bajo el control de un grupo de financieros.

Aunado a esto, un grupo de obispos formaron la *Legión de la Decencia*.⁵ Esto conllevó a que los nuevos géneros del cine, como las películas de gánsters o de guerra, duraran poco o se moralizaran. Surgió el *Código de producción de películas* también conocido como el *Código Hays* (debido a que fue redactado por el senador del partido republicano, William H. Hays) en el cual se censuran una serie de elementos dentro de los filmes: queda vetada cualquier apología al crimen, así como el rechazo a los actos fuera de la ley; se censuran los temas considerados repugnantes o groseros (dejando a la buena interpretación moral decidir lo qué no resultaba vulgar); se prohibió cualquier fomento al consumo de alcohol; se señaló la necesidad de respetar a las figuras eclesiásticas, y el de evitar enunciar blasfemias; se minimiza cualquier tema de índole sexual, evitando el desnudo y en conjunto no se muestran bailes demasiado sugerentes; en fin, el cine norteamericano fue víctima de una serie de restricciones e imperativos morales que se pusieron en marcha a partir de 1934. Sólo el cine de terror escaparía a la censura y ahí se podrían continuar con ciertas innovaciones y trucajes; para 1935 la norma fue llevar los bestsellers o Broadway a la pantalla grande, así como las comedias ligeras, ya que estaba asegurada la ganancia y la no transgresión de la moralidad religiosa. La patente del cine sonoro quedó en las manos de 8 grandes empresas, cinco mayores (Paramount, Warner, Loew-MGM, FOX y RKO) que controlaron el 80% de las producciones y 3 menores (Universal, Columbia y United Artist), que en su conjunto tenían el 95% del total. Todas estas compañías se encontraban dentro de la Motion Picture Producers of America (MPPA) y de alguna u otra forma respondían a los intereses de Rockefeller, Morgan, General Motors y General Electric.

El periodo de la Segunda Guerra Mundial continuó con la elaboración de películas románticas y comedias ligeras para el público más amplio. Cabe destacar que se realizaron producciones con temáticas específicas que alentaban a la población civil a colaborar de una u otra forma con la guerra y los aliados. Algunas películas, como la ganadora del Oscar a Mejor Película en 1942, *Mrs. Miniver*, hacen un llamado explícito al final de la película a colaborar con sus gobiernos para acabar con el enemigo; otras como *Casablanca*, igualmente premiada en 1943, introducen el tema de la guerra como un elemento contextual en el cual se desarrolla la típica historia de amor y drama. Por otro lado, *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, incluyó elementos psicológicos a la trama y nuevas perspectivas en la lente, lo que la haría ser posteriormente elogiada en la historia como una de las mejores películas, lo cual abriría nuevos panoramas al cine.

El periodo inmediato de la posguerra trajo prosperidad y récords de asistencia en el público, ya que se abrieron nuevos mercados en el resto del mundo, como el italiano, el alemán y el japonés.

⁵ En la Legión de la Decencia se defendería el Código del Pudor, pasando a la ofensiva para impedir que se proyectaran mujeres demasiado atractivas, desnudos o besos

Pero este crecimiento se vería interrumpido en 1947 por el inicio de la cacería de brujas impulsado por el macartismo, lo que llevaría al Comité de Actividades Antiamericanas a perseguir a todos aquellos acusados de simpatizar desde antes de la guerra con ideas socialistas, soviéticas, anarquistas o de cualquier otra índole que consideraran peligrosa. Algunos, como Chaplin, decidieron huir del país, mientras que otros se les restringió la producción de cine, siendo perseguidos hasta su encarcelamiento, entre los que mayormente se encontraban guionistas y directores de Hollywood.⁶ Esta situación llevó a la disminución del número de películas, que aunado al surgimiento de la televisión provocó una década de disminución en el público, el cierre de salas y el que algunas productoras como Pathé decidieran migrar a la televisión.

En la década de 1960 la televisión y la música habían superado las fronteras nacionales y culturales, situación que antes sólo el cine era capaz de lograr. Las nuevas formas de expresión política y cultural, junto con la contracultura, ayudaron a que estos nuevos medios de masas rompieran con parte de la censura. El cine norteamericano no mostraba señales de innovación, mientras que el cine europeo, japonés y latinoamericano tuvieron avances estéticos y narrativos. El auge de la televisión prolongó el descenso del público y el cierre de salas, situación que no fue posible superar hasta que se renovaron los métodos comerciales caducos. Gracias al empuje internacional en el cine, así como a la naciente contracultura estadounidense, el *Código Hays* llegaría a su fin oficialmente en 1968. A finales de la década de 1970 una nueva generación de directores y guionistas tomaron las riendas de Hollywood, con nombres como Steven Spielberg, George Lucas, Francis Coppola, Martin Scorsese, Clint Eastwood, entre otros. Nuevos espectadores jóvenes llenaron las pantallas de nuevos géneros: el western se tornó internacional, hubo un nuevo tipo de ciencia ficción, se revitalizó la animación, surgió el cine de culto, donde temas como el sexo y la violencia se vieron reflejados en películas de zombies, catástrofes, brujas y demonios. La Guerra Fría impulsó a las figuras fuertes con películas de superhéroes en Estados Unidos y personajes como James Bond en Inglaterra, que, como mencionan Faulstich y Korte (1997, vol. 4), llevaron a una

⁶ El caso más famoso fue el de los llamados "Diez de Hollywood" en 1947. Fueron los primeros realizadores cinematográficos en ser llamados a declarar ante el Congreso de Estados Unidos por sus nexos personales con el Partido Comunista, negándose a colaborar con la investigación, siendo condenados a una multa, prisión por un breve periodo y alejamiento de la producción cinematográfica. Los diez fueron: Alvah Bessie (guionista), Herbert Biberman (guionista y director), Lester Cole (guionista), Edward Dmytryk (director), Ring Lardner Jr. (guionista), John Howard Lawson (guionista), Albert Maltz (guionista), Samuel Ornitz (guionista), Adrian Scott (productor y guionista) y Dalton Trumbo (guionista). De este último inclusive existe una película biográfica (*Trumbo*, de 2015) que trata sobre la persecución.

confrontación programática irreconciliable del bueno y el malo para reducir la ambivalencia del mundo en el que se vivía.

Para los años ochentas, el cine sólo era uno más entre los medios de masas. Los medios digitales habían nacido y empezaban a popularizarse. Las películas eran más vistas por televisión que en las salas de cine, lo que mostraría una tendencia a generar cada vez más un cine *individual*, un cine que dejaría de compartir espacios comunes con los demás para hacerse de un consumo reducido y cada vez más unipersonal. El surgimiento y popularización de los sistemas domésticos de reproducción de video, como el Betamax y el VHS, contribuyó a acentuar esta tendencia. El cine computarizado, ya fuera parcial o total, empezó a ser cada vez más utilizado en las producciones. Por estas razones el nuevo público de las películas fue principalmente joven. El contexto de los años noventas en el que se encuentra el fin de la URSS, las crisis económicas y el ascenso de las políticas económicas de la escuela económica austriaca (encabezadas por Ludwig von Mises y Friedrich Hayek), coadyudaron a la producción de películas como el género del thriller psicológico con temáticas individualizantes, de crisis personales sobre la identidad, así como la búsqueda del paraíso o de un salvador con superpoderes prácticamente invencibles.

Generalmente, hasta aquí llegan los estudios históricos sobre el cine, dejando las primeras dos décadas del siglo XXI en una revisión y actualización constante, como la *Historial del cine* de Mark Cousins o *Historia del cine mundial* de José María Caparros que logran abarcar los primeros años del nuevo siglo. Retomaré los elementos señalados en el texto de Nowell-Smith, *The History of Cinema. A Very Short Introduction* (2018) quien hace un recuento de las épocas del cine, enfatizando la posterior a la caída de la Unión Soviética. A grandes rasgos se puede mencionar que se ha mantenido la tendencia de individualizar el cine, en donde los sistemas domésticos de reproducción de video evolucionaron con el DVD y el Blu-ray, hasta ser hoy posible ver películas desde una computadora o un smartphone, así como los subsecuentes dispositivos móviles. El cine y buena parte de las historias audiovisuales han encontrado el auge dentro de las plataformas de streaming, sobresaliendo Netflix como compañía que en los últimos años ha logrado posicionar varias de sus películas entre las grandes premiaciones como los *Golden Globes*, los *BAFTA* e inclusive en los premios de la Academia. Actualmente, Hollywood se mantiene como el segundo productor de películas a nivel mundial –detrás de la India– con 738 películas producidas para 2016,⁷ y sólo es necesario revisar las películas con mayores ingresos económicos a nivel mundial en 2017 para darse

⁷ Esto de acuerdo a los datos proporcionados por la UNESCO para 2016. Consultado el 29 de enero de 2018 del sitio web: <http://uis.unesco.org/en/news/record-number-films-produced>

cuenta que nueve de las diez primeras películas son producidas en Hollywood,⁸ con una distribución en seis grandes empresas: Walt Disney, Warner, FOX, Universal, Sony y Paramount.⁹

Los efectos computarizados son hoy uno de los principales motivos para ver una película, y gran parte de ellas son animadas totalmente por computadora. Pareciera que las salas de cine deben ofrecer mayores experiencias que el simple hecho de mostrar películas, pues eso ya es posible desde el hogar, recurriendo a efectos como la tercera dimensión, el movimiento de los asientos o promoviendo servicios de comida gourmet. En tanto a las temáticas, las películas más taquilleras son las de superhéroes y de trama psicológica, continuado fructíferamente, hasta combinarlos cada vez más.

Existen nuevas formas de cine. Destaca la creación de películas pensadas solamente para internet, así como las facilidades que éste medio ofrece para difundir películas amateurs en nuevas plataformas. Como mencionaban Faulstich y Korte, en el quinto y último volumen de su historia de cine, la "historiografía del cine debía haberse convertido hace tiempo en una historiografía de la narración audiovisual" (Faulstich y Korte, 1997, p. 20). Esto se hace evidente cuando desde una computadora o un celular pueden crearse películas. Ya no son necesarios ni los técnicos, ni los grandes estudios, ni actores y tampoco una sala oscura para que la película exista, como era la concepción clásica del cine. Ahora la película se ve en sus términos más simples: como una narración audiovisual. ¿Estamos ante el final del celuloide? "The end of celluloid may be approaching but not necessarily the end of cinema." (Nowell-Smith, 2018, p. 31).

LOS PREMIOS OSCAR

La década posterior a la Primera Guerra Mundial significó una época de prosperidad y aventajamiento para el cine de Hollywood con respecto al resto del mundo. Es en este momento de superioridad que Louis B. Mayer, principal líder de la productora Metro-Goldwyn-Mayer, sugiere crear una organización para agrupar a los realizadores más destacados. De acuerdo a Emanuel Levy, el 11 de enero de 1927, se reúnen Mayer junto a un grupo de 36 directores y actores en el Hotel Ambassador en Los Ángeles, California y deciden establecer la Academia de Artes y Ciencias

⁸ Los datos también revelan que más del 50% de ingresos proviene de otros países extranjeros. Consultado el 29 de enero de 2018 del sitio web: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yf=2017&p=.htm>

⁹ En tiempos más recientes la compra de FOX por parte de Disney podría disminuir la cifra a cinco grandes compañías. Sin embargo la nominación a 15 estatuillas del Oscar para Netflix en 2019 podría llevar a considerarlo como una nueva de las grandes compañías productoras en Hollywood, de acuerdo con la Motion Pictures Association of America. Con información de la nota de El País "Netflix entra en la asociación de los estudios de Hollywood" consultado el 7 de abril de 2019 en <https://bit.ly/2G4jcc2>

Cinematográficas o AMPAS, por sus siglas en inglés (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences), para quedar oficialmente fundada en mayo del mismo año como una asociación sin ánimo de lucro (Levy, 2001, p. 19). Además de agrupar a personalidades del mundo del cine, la Academia reconoce y premia anualmente por categorías a las obras más sobresalientes realizadas durante un año. La premiación se realiza en una ceremonia conocida como los Premios de la Academia (Academy Awards) o popularmente como los Premios *Oscar*, concediendo a las estatuillas doradas este nombre.¹⁰ Actualmente la Academia se encuentra dividida internamente en diferentes gremios dependiendo del papel desempeñado dentro de la industria. Al principio sólo había cinco gremios (productores, escritores, actores, directores y técnicos), hoy, debido a la alta especialización cinematográfica, se encuentran conformados diecisiete gremios en total.¹¹

Los premios tienen una serie de características que los convierte en los más prestigiosos dentro de la industria cinematográfica. Desde el inicio fueron concebidos para representar a la élite del cine de Hollywood. La exclusividad de su membresía se restringe a todas aquellas personas que han realizado proezas por el arte cinematográfico y debieron ser invitados por un miembro activo o ser recomendado por el comité, tal y como se encuentra establecido en la sección para integrar nuevos miembros. Se calcula que para principios del siglo XXI apenas el dos por ciento del total de actores eran miembros (Levy, 2001, pp. 20, 22). Sin embargo, a partir de 2015 tras las protestas denominadas #OscarsSoWhite, la Academia ha intentado diversificar a sus miembros, tanto en una mayor inclusión de mujeres, como de diferentes orígenes nacionales, siendo que se han invitado más de 2000 nuevos miembros desde las protestas hasta 2019.¹²

La premiación se designa por pares, es decir, ni el público, ni la prensa eligen a los ganadores, sino los miembros activos que trabajan de la industria cinematográfica. Los gremios eligen a quién darle el premio: el gremio de directores elige al mejor director, el de escritores hace lo mismo, y así con el resto, excepto con el premio a la mejor película, que es elegida por medio de los votos de todos los gremios.

¹⁰ Sobre la historia que dio el origen del nombrarlos como Oscars no hay un acuerdo. Hay historias desde que fue dado así por familiares de miembros de la Academia, así como el parecido con otras figuras públicas como el rey Oscar II de Suecia. A bien, sólo se sabe que su uso empezó en los diarios estadounidenses en 1934 y fue haciéndose cada vez más popular hasta nuestros días. Desde sus primeros años fue ganando el nombre en la prensa, hasta ser en 1939 que la Academia le llamó oficialmente Óscar.

¹¹ Estos 17 gremios son: actores; directores de casting; cinematógrafos; diseñadores de vestuario; diseñadores; directores; documentalistas; ejecutivos; editores de cine; maquilladores y peluqueros; música; productores; relaciones públicas; cortometrajes y largometrajes de animación; sonido; efectos visuales; y escritores.

¹² Consultado en "Oscar 2019: Who makes up the Academy voting body and how the voting process work" en <https://www.goodmorningamerica.com/culture/story/oscars-2019-makes-academy-voting-body-voting-process-60830793> el 6 de octubre de 2019.

Algunos otros elementos ayudan a su prestigio. Gozan del estatus de ser los premios cinematográficos con mayor antigüedad en la historia. Tienen un alcance amplio, debido a la presencia de Hollywood en el mundo, superando importantes premiaciones de cine en el mundo como los Globos de Oro en su propio país, los premios BAFTA en Reino Unido, los premios César y los de Cannes en Francia, los premios David Di Donatello en Italia, así como a los premios Ariel en México.¹³ El obtener un premio Oscar tiene un alcance internacional, ya sea por el amplio prestigio históricamente construido alrededor de su figura, o también por la diversa presencia de nacionalidades de los realizadores.¹⁴ Finalmente los Oscar tienen la ventaja de poder influir en todo el mundo del cine, ya que “The Oscar is the only award to exert a direct, persuasive influence on every element of the film world: the movies, their filmmakers, and their audiences”. (Levy, p.44). No hay quien logre escapar de la sutil y encantadora imposición que éstos consiguen en el universo filmico: una película quedará consagrada o no; los realizadores gozarán de mejores oportunidades al ser reconocidos, o bien pasarán a la historia como una nota de pie; el público terminará interesándose por la película más premiada de la noche, o simplemente desconocerá de la existencia de aquellas obras que no llegaron a la nominación.

Aunque el propósito de los premios de la Academia es el de premiar a lo mejor del cine, los parámetros en los cuales se basan los miembros resultan poco claros. No se sabe si vota poniéndose el énfasis en la construcción narrativa, las cuestiones visuales, los efectos especiales, las actuaciones, los enfoques de la cámara o quizá en cuestiones extra-fílmicas, como si prefieren a alguien sobre el resto debido a las buenas relaciones personales que mantengan. Se sabe que ni los números de entradas vendidas, ni las críticas en las revistas son determinantes al momento de decidir si tal o cual película ganará la estatuilla. Queda por preguntar ¿qué es lo que premian entonces? Sánchez Álvarez (2003) tiene la misma duda, ya que hasta la realización de su análisis no se había condecorado a grandes personalidades del cine como Kubrick, Hitchcock y Scorsese (quien consiguió el premio en 2006), haciendo un símil con la Academia Sueca, que nunca premió a autores de renombre como Borges, Kafka, Joyce o Proust. Sánchez Álvarez plantea que los criterios que se han utilizado para elegir son más de corte político que estético: mostrar el holocausto vivido

¹³ No hay que negar el prestigio internacional que gozan estos premios, resultando sobresaliente Cannes y merecería otro trabajo de investigación por sí mismo, aunque aquí me limitaré a mencionarle superfluamente.

¹⁴ Esta situación se mostró evidente cuando en 2016 el director mexicano Alejandro González Inárritu ganó por segunda vez consecutiva el Premio a Mejor Director, lo que lo llevó además de ser ampliamente felicitado por los poderes gubernamentales mexicanos, a ser postulado a la medalla Belisario Domínguez del Senado de la República, que es la máxima distinción otorgada por la República Mexicana. De forma similar se le concedió amplia cobertura a las varias nominaciones al Oscar de Inárritu en 2019, así como a la actriz Yalitza Aparicio, quien fue nominada a mejor actriz en 2019 por la película Roma.

por el pueblo judío, así como el empoderamiento en temáticas raciales –primordialmente el racismo hacia los negros– son argumentos que recurrentemente deben quedar de una u otra forma sanadas políticamente lo mejor posible. Aunque sus observaciones están enfocadas al sesgo étnico en la entrega de premios, señalando que los premios mandan "una señal acerca de la importancia de la unidad y la cohesión interna del país" (Sánchez Álvarez, 2003, p. 156), resulta plausible pensar que existen otras motivaciones políticas y que los premios no sólo mandan mensajes raciales. Partiendo de estas premisas, se puede conjeturar que los premios Oscar actualmente cumplen una función política, debido a la carga simbólica con la que cuentan, así como por su prestigio y alcance.¹⁵ Sin embargo, y cabe señalarlo, Sánchez Álvarez apunta que la dinámica de premiación realizada por la Academia no se hace de forma perversa, no se actúa de forma mecánica queriendo beneficiar a un grupo por sobre otro, sino que "Muy posiblemente [Hollywood] lo hizo en son de paz (...). Es una peculiar, pero interesante, manera de compensar un difícil balance histórico" (Ibidem, p. 157).

En las primeras dos partes de este capítulo se trató de responder la pregunta sobre qué es el cine. Se inició con la familiarización a través de su historia, así como con la especificación de las principales características de los Premios Oscar y del prestigio del que revisten a las películas que galardonan. En las siguientes dos partes se delimitará al cine de forma tal que posibilite su estudio desde las herramientas propias de la sociología.

¹⁵ De acuerdo con The Hollywood Reporter, la entrega de los premios para 2016 tuvo 34.4 millones de espectadores, ubicándose en cuarto lugar del top, sólo por debajo de las finales de la NFL, la Serie Mundial de Beisbol y la NBA. Datos tomados el 30 de noviembre de 2017 de <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tv-ratings-oscar-drop-again-early-numbers-980854>

2. ¿QUÉ ES EL CINE?

«El cine es la máquina-madre generadora de lo imaginario. Se ha instalado en el corazón de la estética que se pensaba reservada para las creaciones artesanales individuales. Máquina destinada, no a la satisfacción de necesidades materiales, sino de necesidades imaginarias.»

—Edgar Morin

«El cine divierte, instruye, sorprende la imaginación con imágenes y quita las ganas de ir a la iglesia. El cine es un gran competidor no sólo de la taberna sino también de la iglesia. Es el instrumento del que tenemos que apoderarnos a toda costa.»

—León Trotsky

Para delimitar lo que se propone estudiar bajo el nombre de "cine", no se intentará abordar y exponer sus múltiples acepciones, ya que además de innecesario resultaría en una investigación por sí misma. Para nuestros propósitos basta con explicarlo desde cuatro tópicos puntuales: la primera parte se desarrolló en el capítulo 1, al situar el contexto histórico en el que surge y se desarrolla — además de la especificidad que adopta en los premios Oscar—, su carácter como empresa social, su condición como mercancía cultural y su forma como discurso.

En el siguiente apartado, "El cine como producción social", se considera al cine como una mercancía cultural, y se expone la participación que éste tiene en lo que se conoce como tiempo de *ocio*. Después, en "El discurso cinematográfico", se explica lo que es un discurso y por qué se ha decidido abordar al cine en tanto su forma discursiva. Finalmente, se condensan las ideas expuestas y se propondrá una definición conveniente para este trabajo.

EL CINE COMO PRODUCCIÓN SOCIAL

Las definiciones sobre lo que es el cine pueden ser tan bastas como los trabajos se dedican a observarle y estudiarlo. Aquí se ha decidido considerar al cine como una mercancía cultural lúdica, debido a que las implicaciones explicativas son oportunas para los objetivos de esta investigación (lo que se verá a mayor profundidad en el siguiente capítulo). Para comprender la noción final de cómo se entiende aquí al cine, ha sido oportuno dividir en cuatro segmentos los argumentos a los que se ha recurrido: a) El cine como actividad colectiva; b) El cine como mercancía cultural; c) El cine como

parte de la industria cultural; y d) El cine como actividad de ocio. A continuación se desarrollan dichas ideas:

a) El cine como actividad colectiva

Desde los Lumière hasta nuestros días, el mundo del cine ha requerido de una relación constante de personas que posibiliten su existencia. Desde las personas que fabrican los instrumentos necesarios para su realización, pasando por aquellos que plasman filmicamente las ideas, aquellos que se dedican a la distribución físicamente, hasta el público que decide verla –y en muchos casos pagar por ello– posibilitando que se sigan creando y mostrando nuevas obras. Si un segmento decidiera abandonar esta relación, el mundo del cine se vería seriamente afectado y probablemente no podría perdurar tal como se ha conocido. Esto es a lo que Howard Becker se refiere cuando habla de los mundos del arte, donde “toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende una la actividad conjunta de una serie –con frecuencia numerosa– de personas. Por medio de la cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación”. (Becker, 2008, p. 17). En el principio el cine mostró una división social de trabajo muy reducida, en la que los Lumière eran los creadores del aparato, del proceso de filmación y proyección, pero la demanda del público forzó casi de inmediato a la contratación de un mayor número de operadores, así como a la diversificación de temáticas, estilos e innovaciones técnicas. Con el tiempo, las formas de cooperación se hicieron más o menos regulares y se formaron normas sobre lo que funcionaba y lo que no, y este conocimiento se fue transmitiendo a nuevas generaciones en forma de reglas.

Toda la producción artística –incluyendo al cine– no es resultado individual, las obras de arte son “productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos” (Becker, p. 55).

b) El cine como mercancía cultural

Es común que al cine se le denomine el *séptimo arte*.¹⁶ El mismo Becker habla del cine dentro del mundo del arte, ya que comparte rasgos con la literatura, la pintura o la música. Sin embargo, concebir al cine como arte no resulta satisfactorio por la imprecisa definición y el debate de lo que el arte es o debe ser, el debate sobre la estética, en el que se discute qué elementos pueden o no

¹⁶ No debe confundirse con su reconocimiento como al cine de arte, el cual agrupa a las producciones que se oponen a ciertas normas y valores –fundamentalmente a realizar una película para obtener el máximo de ganancia– en oposición del cine más popular, comercial o taquillero representado generalmente por las grandes compañías.

pertenecer a dicha categoría. Recurrir a esta definición provocaría preguntas como: ¿sería igualmente artístico una película cuidadosamente planeada y editada a una improvisada con un celular?; o ¿sólo una película aclamada por los críticos puede ser considerada bella y artística mientras que la que no sea de su agrado no lo es?, por sólo mencionar algunas cuestiones, situación que puede ser igualmente discutidas en todas las artes hoy en día. En lugar de profundizar en cuestiones estéticas, se puede retomar un atributo que atañe a toda expresión artística: el cine (y el arte en general) es una producción social, el resultado de un proceso que conjunta las fuerzas productivas con las relaciones sociales de producción. Las películas que son candidatas a los premios Oscar, surgen y se desarrollan dentro del modo de producción capitalista, adquiriendo la forma de mercancía.

La mercancía es "ante todo, un objeto externo, una cosa que por sus cualidades satisface cualquier tipo de necesidades humanas. La naturaleza de estas necesidades, el que broten por ejemplo del estómago o de la fantasía, no modifica en nada este hecho". (Marx, 2014, p. 41) El cine concuerda con esta descripción, ya que solventa una necesidad de la humanidad, donde seguramente tendrán más peso la imaginación que las cuestiones fisiológicas: el deseo de conocer historias, narraciones que hagan visibles las fantasías y sueños. Estas necesidades se encuentran atravesadas por la situación histórica de cada lugar: las razones por las que personas acudían al cine en 1895 en Francia no son las mismas que hoy en día en México.

El valor de uso no es la única cualidad de las mercancías, sino que adquiere su forma característica cuando con ellas "hay que producir para otros, hay que producir valores de uso social". (Marx, p. 46) La mercancía es en cuanto se intercambia con y por otras; cuando el trabajo materializado se pone en contacto social y es utilizada en sociedad. El intercambio del cine como mercancía se puede observar cuando se hace evidente que para elaborar películas se necesita el trabajo conjunto de una gran cantidad de personas, con el objetivo de ponerla al alcance no sólo de sus realizadores sino de socializarla con el público y para ello es necesario realizar un intercambio de otra mercancía, que es el dinero. Finalmente se cumple el deseo del espectador de ver desde recreaciones históricas hasta adaptaciones de novelas fantásticas, se satisfacen con las necesidades espirituales de las personas.

La lógica de las películas en tanto se les observa bajo la forma de mercancías —y acentuado al ser películas de Hollywood y ganadoras del Oscar— es el de invertir dinero para producirlas y terminar generando un incremento de dinero respecto al monto de la primera inversión. Este razonamiento se aplica a la inmensa mayoría de las mercancías. La lógica de la extracción de la ganancia es siempre aumentar la cantidad de dinero invertido en relación con el dinero que se

obtendrá, así como evitar pérdidas. Para lograr este fin se suelen emplear distintos métodos: pagar lo menos posible a los trabajadores cuando se alarga "la jornada de trabajo más allá del punto del punto en que el trabajador se limita a producir el equivalente del valor de su fuerza de trabajo y la apropiación de este trabajo por el capital" (Ibidem, p. 454); o renovando los medios con los que producen "mediante métodos que permiten producir en menos tiempo el equivalente del salario" (idem). La tendencia vista a través de la historia indica que esta última es más practicada que las otras, puesto que al haber nuevos avances tecnológicos los inversores se ven obligados a adquirirlos para no quedar fuera del negocio frente a sus competidores. Con el paso del tiempo, esta constante innovación tecnológica conlleva al abandono de los talleres rudimentarios para empezar a producir en industrias cada vez más grandes. En el campo cinematográfico, por ejemplo, se recordará cómo el taller artesanal de Méliès quedó superado por la industria de Pathé, y ésta a su vez fue superada por las industrias que se instalaron en Hollywood.

c) Las características de la industria cultural

El surgimiento y proliferación de industrias en todos los ámbitos es evidente: existen la industria automotriz, metalúrgica, farmacéutica, petroquímica, textil, etcétera. En este contexto industrial no resulta extraño que se desarrollase una industria enfocada hacia la cultura, una industria cultural. Para Max Horkheimer y Theodor Adorno –unos de los primeros teóricos en ahondar en la producción mercantil masiva de productos artísticos– la industria cultural es "la industria de la diversión", es sólo una extensión "del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina [donde] sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio". (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 181) Además la industria cultural tiene la misma lógica que el resto de las industrias, en tanto que todos los productos que son presentados forman parte de "la ingeniosa regularidad de los grandes monopolios internacionales" (Ibidem, p. 165), que "ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie" (Ibidem, p. 166). Desde esta perspectiva, tener que determinar si una película es producida por Warner, Disney o Universal, resulta complicado, pues en todas estas empresas se ha generalizado un patrón, en todas ellas la técnica es casi idéntica por su necesaria producción en masa. Y este modelo común no sólo se encuentra en los instrumentos técnicos audiovisuales (como las cámaras o micrófonos), sino que también se estandarizan las historias, se repiten los mismos tipos de discurso, amoldándose al gusto del público en general, ya sean las historias de amor, aventura o terror, se estandarizan al gusto medio. Las grandes industrias fabriles promovieron la regularización de los medios técnicos de producción; la industria cultural regulariza todos los

discursos, formando y desarrollando un monopolio cultural, que domina y se impone a la configuración de los productos elaborados en las industrias culturales, de las mercancías culturales.

Walter Benjamin reflexiona sobre las consecuencias de la creciente masificación industrial de arte y de la estandarización de las ideas. Al mismo tiempo dedica un espacio para hablar sobre la proclividad que observa en el cine de su época. Al igual que Horkheimer y Adorno, coincide con que el cine junto con el resto de la industria cultural sirve para la diversión, ya que para “las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento, [mientras que] para el amante del arte, ella es un objeto de devoción”. (Benjamin, 2003, p. 92). Considera que la técnica para la reproducción masiva deja a la obra de arte vacía de originalidad, del encanto de su aura estética y en su lugar se observa entre todas las obras una uniformidad estilística que quita en buena medida el encanto que provocaban en época anteriores. La estandarización y reproducción masiva se da bajo la lógica de la maximización de la tasa de ganancia, en donde no sólo les resulta benéfico por el aumento en sus ingresos monetarios, sino que los contenidos, mensajes y discursos que propician el mantenimiento de las condiciones existentes de producción también se reproducen masivamente.

Como lo menciona:

la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas (...) Todo ello para falsificar, por la vía de la corrupción, el interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase. (...) una necesidad indispensable de nuevas estructuraciones sociales está siendo explotada secretamente para beneficio de una minoría de propietarios. (Ibidem, p. 78)

Esta problematización sobre la industria cultural expone que en ella está inmiscuida la cuestión de la generación y difusión de conocimiento, de las ideas.

La postura de Umberto Eco (2001) hace frente tanto a los críticos como a los defensores de la industria cultural –a los que denomina respectivamente como *apocalípticos e integrados*– al ofrecer un panorama más amplio de la cuestión. Empieza situando el nacimiento de la industria cultural con “el acceso de las clases subalternas al disfrute de los bienes culturales y con la posibilidad de producir estos últimos mediante procedimientos industriales” (Eco, 2001, p. 30). Esto se sitúa históricamente con Johannes Gutenberg y su imprenta de caracteres móviles como maquinaria de reproducción en serie. Esta innovación abarató los costes de producción y facilitó la adquisición de textos, lo que provocó un aumento en la cantidad de público, propiciando que los bienes culturales actuaran sobre el nivel lingüístico y estético de sus consumidores, y con el paso del tiempo éstos influyeron sobre el contenido de las obras. El nuevo público exige “crear un género propio con particular sentido de lo trágico, de lo heroico, de lo moral, de lo sagrado, del ridículo, adecuados al

gusto y al *ethos* de un «consumidor medio», medio entre los bajos” (Ibidem, p. 32) porque los grupos socioeconómicos altos preferían obras particulares, exclusivas, lejos de los productos idénticos cada vez más accesibles para el resto. Ésta es una de las razones por las que los defensores de la industria cultural la ven como un bien deseable, ya que parece ser un elemento democrático, donde el público es capaz de regular la producción por medio de su consumo y

han hecho valer en diversos períodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa (...) identifica en la cultura de masas una «subcultura» con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura «superior». (Ibidem, p. 42)

Así, la industria cultural no es un ente que impone desde una sola dirección las formas que le parecen más adecuadas a su interés, ni es el lugar en el que los consumidores puedan participar activamente en la creación y cambios de contenidos. La industria cultural es un sistema histórico de condicionamientos recíprocos, entre los productores y consumidores.

Esta definición ayuda a superar la división entre los planteamientos donde la industria domina sobre todos de forma imperativa, así como de aquellos que otorgan a los consumidores el poder regular el mercado mediante sus acciones.

Sin embargo, esta definición de industria cultural podría aplicarse para cualquier otra rama industrial; no ayuda sino como una introducción general de su especificidad. La diferencia entre la industria automotriz, metalúrgica, petroquímica o cualquier otra es que en la industria cultural “se insertan (...) hombres de cultura, para los que la finalidad primera (en los casos mejores) no es la producción (...) para la venta, sino la producción de valores para la difusión de los cuales [la mercancía cultural] es el instrumento más idóneo (...) [Por lo que] junto a «productores de objetos de consumo cultural», operan «productores de cultura»”. (Ibidem, pp. 66-67).

Consumir las mercancías culturales no sólo satisface una necesidad simple, sino que impacta en la visión del mundo porque dicha mercancía estará cargada de la cultura del productor y esto es evidente cuando se observa que transmite un mensaje, que contiene un discurso explícito. Ya sea una canción, película, libro o tira cómica, todos estos productos son poseedores de un discurso

que —ya sea explícita o implícitamente— contienen valores y juicios; contiene cultura en tanto visión específica sentir y actuar en el mundo.

d) El cine como actividad de ocio

Cuando se habla de ocio es común que se le confunda con la idea de tiempo libre, como aquel momento en el que no se trabaja. Pero asumir esta concepción conlleva una serie de errores e imprecisiones: se distingue claramente entre el tiempo que uno dedica para descansar del tiempo necesario para ordenar las actividades del hogar y a su vez del que se dedica para la diversión, y todos estos no se encontrarían dentro en el espectro del tiempo de trabajo, al menos no del trabajo remunerado. Es preciso analizar y distinguir el momento del ocio de otros que podrían asemejarse. De acuerdo con la tipología propuesta en el estudio de Norbert Elias y Eric Dunning (2014, pp. 117-118), el tiempo libre puede distinguirse en las siguientes actividades:

- 1) Trabajo privado y administración familiar. Son todas las actividades que se llevan a cabo para reproducir la existencia personal o familiar. Va desde la compra de suministros, planificación de actividades, cuidado del hogar, trámites personales, hasta las discusiones familiares. En gran parte, son actividades rutinarias y que pueden requerir del trabajo duro, que no se vincula con el ocio.
- 2) Descanso. En estas actividades se encuentra principalmente el dormir, así como sentarse, acostarse, detenerse después de estar en constante movimiento o pensar en algo más a lo que se hace. Podrían ser actividades como el divagar e imaginar consideradas como ocio, sin embargo no poseen la característica de ser más bien recreativas.
- 3) Satisfacción de las necesidades biológicas. Como su nombre lo indica, se trata de satisfacer las necesidades emanadas del cuerpo, por mencionar las más recurrentes se encuentran “comer, beber, defecar, hacer el amor y dormir” (Ibidem, p. 117). Se deben satisfacer de manera periódica y constante durante la vida del individuo. Llegan a generar una rutina en la vida diaria, y pueden adoptar una forma recreativa cuando se satisfacen de otras maneras diferentes a lo común, por ejemplo, comer en un lugar diferente como un restaurante.
- 4) Sociabilidad. Este tipo de actividad se basa en pasar el tiempo conviviendo con otros, tiempo que es ajeno al trabajo. Puede adoptar muchas formas, ya sea desde la formalidad de acudir a una ceremonia o una reunión con el jefe, hasta la informalidad de quedar con amigos para platicar, beber algo o simplemente estar sin decir más. Por ser tan diversas las formas de socializar, tampoco se puede considerar como tiempo propiamente de ocio.

- 5) Actividades mimética o de juego. Estas son las actividades recreativas propiamente del ocio. Ya sean algunas como “ir al teatro o a un concierto, a las carreras o al cine, cazar, pescar, jugar al bridge, escalar montañas, apostar, bailar y ver la televisión” (Ibidem, p. 118). Sólo hay que tomar en cuenta que no son consideradas como tales siempre y cuando no se realicen como trabajo, pues de ser así, aunque generen placer seguirá cayendo en el tiempo de trabajo.

Es en las actividades miméticas donde se encuentra dispuesta la mayor parte del tiempo de ocio. Se trata de actividades que comúnmente se denominan como *recreativas*, que generan emociones en las personas que participan activamente o como espectadores de ellas. Los sentimientos que despiertan estas actividades funcionan como un escape a las restricciones emocionales que exige una sociedad con un alto desarrollo de su proceso de civilización.¹⁷ Las actividades miméticas son espacios socialmente permitidos al desahogo personal, donde se pueden expresar las emociones como la ira o la tristeza, que en otros espacios serían causa seria de desaprobación y represión. Represión que se interioriza en forma de autocontrol durante la vida y que parece inseparable de las personas adultas, a diferencia de los infantes, a los cuales relativamente se les permite llorar o reír en espacios públicos.

El “término mimético hace alusión a este aspecto de un tipo determinado de acontecimientos y experiencias recreativas. (...) no consiste en que sean representaciones de acontecimientos de la «vida real», sino en que las emociones –los afectos– que guardan relación con las que se experimentan en situaciones de la vida real” (Ibidem, p. 131). En los términos más simples, lo mimético o mimesis quiere decir imitación. Son actividades que imitan o recrean emociones. “Lo que las innumerables representaciones miméticas (...) ofrecen es la experiencia de volver a vivir esta emoción, aunque sea sólo ficticiamente; volver a sentirla con todas sus tensiones y conflictos hasta la culminación, que es agradable tanto si el desenlace de la historia es alegre como si es desgraciado”. (Ibidem, p. 122) Y esto queda perfectamente ejemplificado en las películas, en las sensaciones que se busca al acudir al cine. Al ver una historia se puede experimentar las emociones de los actores, la angustia, el enamoramiento, el ansia por que logre su meta, el rechazo de ciertas acciones, la tristeza ante ciertas escenas; esto se observa directamente cuando provoca la risa de las personas, los ceños fruncidos ante el desagrado, o las lágrimas por escenas conmovedoras.

No hay que pensar que debido a la naturaleza ficticia de estas actividades resulte poco significativo el dedicarles tiempo para estudiar. Las historias que tengan que ver con fantasías en los

¹⁷ Como lo señala Norbert Elias, dentro del proceso de civilización es importante el autocontrol tanto físico como emocional de las personas frente a otras, fundamentalmente en espacios públicos.

libros, pinturas, películas cinematográficas o las obras teatrales podrían ser desestimadas por ser aparentemente irreales. Pero estas fantasías son “socialmente estructuradas y comunicadas, fantasías que se han cristalizado (...); quizá resulte más fácil aceptarlas como «reales» si mentalmente las agrupamos bajo el encabezado de «cultura»” (Ibidem, p. 160). Estas actividades miméticas son cristalizaciones de formas sociales útiles para escapar a las exigencias de autocontrol emocional. Las actividades miméticas, en tanto cultura, se encuentran objetivadas de muchas formas, siendo las películas una de estas formas donde se participa como espectador; aunque también se puede participar activamente, como en los bailes o los juegos de cualquier índole, como los deportes y los juegos improvisados.

Los elementos hasta ahora presentados permiten ahondar en una respuesta más completa a la pregunta de qué es el cine, abundando en elementos desde que se mencionó que es una mercancía cultural lúdica. Se sabe que el cine es el resultado de las relaciones sociales de producción y que se presenta bajo la forma de mercancía dentro de una industria muy amplia. Se caracteriza por representar valores, discursos socialmente construidos y delimitados históricamente, considerándole como una mercancía cultural. Y es precisamente por su cultura interiorizada, por los valores, los discursos e historias que el público en masa busca y consume el cine. Esperan de estas mercancías una distracción de su rutina, buscan reír o llorar, sufrir o gozar. Entre mayor sea la capacidad de disfrute emocional, la empatía con las historias, mayor será el deseo de las masas por su consumo. Las películas son historias que se venden; son la ilusión de las masas por sentirse llenos de emociones; son sueños cuya principal fábrica se encuentra en Hollywood.

Planteado al cine bajo estas premisas, surge la pregunta sobre qué tipo de sueños e ilusiones se consumen masivamente. Qué clase de fantasías se están premiando y con ello legitimando ante los consumidores. A ello se dirige en gran parte el interés de esta investigación.

Pero antes de continuar hay que advertir que la definición dada hasta ahora puede englobar a cualquier otra mercancía cultural, como a la literatura o la música. Toda mercancía cultura es producto del trabajo social, forma parte de una industria, está dotada de valores y son consumidas en tiempo de ocio. Por lo tanto, hay que aclarar qué especificidad tiene el cine con respecto a sus homólogos. A esto dedico el siguiente apartado.

EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Se ha puesto el énfasis en explicar al cine en tanto producto social, que se desempeña bajo cierta dinámica y cierta forma que ha adquirido históricamente. Sin embargo, aún no se ha indicado cómo

se analizará y ante ello las posibilidades son múltiples. Pensar al cine como mercancía permite comprender que es necesario conocer las condiciones en las que es producido, así como las implicaciones de su consumo de forma masiva y la creación de grandes fábricas para satisfacer el consumo de las masas; hacer énfasis en este ámbito llevaría a estudios tanto históricos como económicos. El cine como actividad lúdica o mimética lo posiciona en función de las personas, de su deseo de experimentar un momento emocional, donde se les permita escapar momentáneamente de su autocontrol; su estudio específico desembocaría en análisis de los públicos, de sus gustos y preferencias, inclusive en análisis de tipo psicológicos. El cine como cultura permite entender que expresa los valores, juicios, visiones, ideas, mentalidades y creencias de aquellos que le producen. Es en este último punto donde se pone el acento, ya que se busca conocer las ideas que se encuentran en esta producción humana, sin dejar de lado que es necesario comprender su contexto histórico, así como los efectos que produce en sus consumidores.

Parece pertinente preguntarse por cómo acercarse a dichas ideas, por cómo analizarlas y obtener observaciones relevantes. Al mismo tiempo la pregunta es cómo realizar el análisis filmico, qué elementos deben tomarse en cuenta. En los análisis clásicos del cine, realizados principalmente por los estudios de la comunicación, se recurre a observar todos los elementos que se encuentran presentes en las películas:¹⁸ las tomas, iluminación, posición de la lente, sonido, diálogos, en fin, se hace un examen minucioso de las técnicas empleadas, lo que dificulta los estudios comparativos de más de dos o tres películas. Aunque es muy valiosa esta forma de llevar a cabo el análisis por todos los detalles que revela, no resulta útil implementarlo aquí por el exceso de información que resultaría poco relevante.

El tipo de estudio requerido debe enfocarse en la trama argumental de cada película. Esto se debe a que si bien, el enfocarse a observar el tipo de enfoque con determinada iluminación puede sugerir distintas expresiones y emociones, no nos transmite en conjunto la idea de lo que acontece en la historia. Para el investigador Francisco de la Peña Martínez, las películas

tanto de ficción como de no ficción, desde el cine de autor hasta el de entretenimiento, pueden ser tratados como documentos etnográficos en la medida que remiten invariablemente a estilos de vida, hábitos y costumbres, formas de lenguaje, ideologías, cosmologías y mitología de una sociedad y de una época histórica. Ellos no solo presentan o representan el estado de las culturas, capturándolas y fijándolas en un momento dado, sino que también las construyen y las inventan, las idealizan y las caricaturizan, las proyectan al

¹⁸ Para abundar en el tema, tómesese las notas metodológicas que ha reunido el investigador Lauro Zavala en forma de antología. Aquí se reúnen una serie de formas de análisis filmico de acuerdo con las diversas corrientes teóricas. Consultado el 15 de enero de 2018 del sitio web: http://www.laurozavala.info/attachments/Anlisis_Cinematografico.pdf

futuro y las legitiman, y el estudio de estos procesos reviste el mayor interés para la mirada antropológica. (de la Peña Martínez, 2014, pp. 23-24)

Este enfoque empata con el que se ha desarrollado en este trabajo. En particular concuerda con el estudio de los procesos de fijación histórica, idealización y legitimación de una cultura dada, que de forma resumida pueden llamarse *sistemas de creencias*. Esto lo concibe bajo el nombre de *imaginario filmico*. Los imaginarios filmicos no sólo quedan como un testimonio plasmado en las películas, sino que para él, retomando las ideas de Alain Badiou, ocupan en las sociedades contemporáneas el lugar de los corpus míticos premodernos. En sus palabras, dice que "en nuestras sociedades el imaginario filmico ocupa el lugar que en las culturas tradicionales tiene el mito, y que el cine es el medio por excelencia en la producción y recreación de los mitos colectivos, ya no en formas orales o escritas, como antaño, sino audiovisuales". (Ibidem, p. 27) Esta descripción de los filmes es equiparable a la que se ha desarrollado en este trabajo, en tanto objeto audiovisual. Sin embargo, no es muy claro sobre la herramienta que utiliza para su trabajo, limitándose a concebir al imaginario filmico como imágenes en las que la mirada antropológica debe interesarse. Ahondando en esta concepción, menciona que recupera la idea tanto de Gilles Deleuze como de Gilles Lipovetski, quienes hablan de la imagen-movimiento, la imagen-tiempo, imagen-exceso, imagen-multiplejidad y la imagen-distancia, como parte de un análisis posmoderno de la imagen (Ibidem, p. 55).

Analizar los filmes como imagen les otorga el papel de documento etnográfico. Posibilita conocer las representaciones sobre las personas así como de las instituciones en épocas y espacios determinados. Se observan las prácticas con las que se representaron a diversos grupos, así como los roles estereotípicos en un momento dado: las formas de vestir, hablar, moverse, interactuar, lugares preferidos o principales intereses de tipos idealizados como los policías, los mafiosos, los políticos, las mujeres, niños, ancianos, indígenas, empresarios, trabajadores, etcétera, así como las posibles subdivisiones de ellos.

Ahora bien, considerar a la imagen como documento visual de las representaciones sociales conlleva el problema de un estudio de la literalidad, de lo exacto, que excluye a las imágenes fantásticas o las agrupa como tales fuera de un análisis formal. Por ejemplo, se puede realizar un estudio del cine mexicano, enfocándose en los grupos en situación de pobreza económica, en donde se podría obtener que las representaciones muestran a ancianos, obreros o indígenas, por mencionar algunos. Por otro lado, en un caso exagerado o límite, si se quisiera hacer el mismo estudio en películas norteamericanas y por cuestiones del azar se requiere el análisis de una película fantástica como *Star Wars*, en el mismo nivel se encontrarían a alienígenas de diferentes razas con prácticas y oficios generalmente inventados e inexistentes, lo que probablemente terminaría siendo

un estudio antropológico de lo fantástico. En este ejemplo límite se puede observar el alcance de interpretar a las películas de ficción como imágenes de la vida cotidiana, pues queda evidenciado que las imágenes en el cine de ficción no necesariamente son un reflejo o una representación de lo que sucede, sino que pueden ser una reinterpretación o inclusive una creación al margen del contexto de producción.

Este trabajo plantea la necesidad de superar los aspectos que limitan la idea de imagen filmica como forma de entender y analizar al cine. Es evidente que las imágenes arrojadas por las películas son relevantes, pero no definitivas al momento de analizarlas. En su lugar, el análisis se centrará en las acciones de los personajes como parte elementos discursivos que envuelven cada película. Aunque ya se han ido dando algunas ideas, hay que detenerse a precisar lo que aquí se concibe como *discurso cinematográfico*, pues es un término que se ha adecuado a un sentido particular para este escrito a partir de otras nociones relativas al mismo.

Los estudios del discurso se encuentran estrechamente vinculados con los estudios semióticos que cobraron popularidad en la década de los 60 del siglo pasado. La semiología se dedica a estudiar los signos en su relación con las sociedades que hacen uso de ellos, de la significación que les otorgan. Roland Barthes, quien parte de los planteamientos de Ferdinand de Saussure, plantea que la semiología se encuentra en diferentes áreas, tales como el psicoanálisis, la antropología estructuralista, la psicología eidética, así como algunas teorías literarias en tanto que “todas tienen una característica común, todas son ciencias de valores; no se limitan a encontrar el hecho sino que lo definen y lo exploran como un equivalente a”. (Barthes, 2010, p. 202). Sin embargo, la semiología se encuentra fuertemente asociada con los estudios lingüísticos, la hermenéutica y la comunicación, debido a su capacidad para estudiar al signo que se encuentra enunciado –ya sea textual, oral, visual o por otro medio– y comprenderlo. El signo es la relación inseparable entre el significante y sus significados. Partiendo de Saussure “el significado es el concepto, el significante la imagen acústica (de orden psíquico) y la relación de concepto e imagen, el signo (la palabra, por ejemplo) o entidad concreta” (Barthes, p. 204). Algunos ejemplos para que quede más claro: al escuchar la palabra “perro” como mero sonido de /p-e-r-r-o/ –o ['pe ʀo] en el alfabeto fonético internacional– estamos escuchando un significante, y si habíamos tenido una experiencia previa para identificarlo como un mamífero de la familia de los cánidos, ése será el significado. Así que el signo implica identificar dicha palabra y saber de qué se trata; en el mismo

sentido podemos observar “犬”,¹⁹ pero si no nos remite a algo conocido, a ningún significado, no podremos llamarlo significativo ni asumirlo como un signo.

Pero el signo no se limita a una representación meramente lingüística, también puede haber signos visuales, tales como la silueta de un perro que nos remite a éste. Y puede ser tan amplio como se requiera; por ejemplo, en el caso del psicoanálisis desarrollado por Sigmund Freud, el sueño – como uno de tantos otros elementos del inconsciente– ocupa el lugar del signo, donde el significativo pudo ser soñar con un perro y el significado será directamente la interpretación de aquel que lo soñó.

En este sentido, Michel Foucault señala que tradicionalmente el discurso dentro de la tradición semiótica es considerado como “un conjunto de secuencias de signos” (Foucault, 2010, p. 181). Sin embargo, critica a los estudios existentes porque se dedican a desarrollar los análisis al plano meramente lingüístico, simplemente como palabras, mientras que para él los estudios del discurso deben

no tratar (...) los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino hacerlo, en cambio, como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos, pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese más que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese «más» lo que hay que revelar y hay que describir. (Ibidem, p. 81)

Es claro que los discursos se forman por signos, por elementos propios directa o indirectamente al campo de la lingüística. Sin embargo, considerar la autonomía absoluta del campo lingüístico para su análisis sería ingenuo. Existen una serie de elementos sociales que intervienen en los significados y significantes que se utilizan, así como de aquellos que se dejan de lado. La dominación ejercida por aquellos que detentan el poder –ya sea poder religioso, económico, cultural, político, científico o cualquier otro–, se ve reflejada tanto en lo dicho como en lo no dicho dentro de los discursos a largo de la historia, debido a que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”. (Foucault, 2009, p. 14).

De la misma opinión es Roland Barthes, quien considera a los sistemas de signos no propiamente como discursos, sino como representaciones colectivas o como *mitologías*. Las mitologías son dominadas por la cultura burguesa y ésta se encarga de naturalizarlas y despojarlas su

¹⁹ El kanji o ideograma “犬” (Inu) del japonés significa “perro” en español.

carga histórica (Barthes, 2010, p. 11). Hay que dejar de pensar en las mitologías como las tradiciones orales de sociedades antiguas, pues en realidad “puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica” (Ibidem, p. 200). De forma concreta señala que “en adelante entenderemos por (...) discurso (...) [a] toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual” (Ibidem, p. 201), es decir, a la totalidad de signos presentados en por medio de un canal específico. Desde esta perspectiva, el discurso cinematográfico entiende a la película como unidad de signos, ya sean tanto visuales como sonoros.

Ahora bien, ¿cómo implementar un análisis del discurso cinematográfico desde la sociología? Sirve para estudiar las condiciones sociales del grupo en el cual se genera, ya que “todo discurso está determinado por sus condiciones de producción, que lo que se dice y escribe obedece a concepciones y relaciones previas y, por lo tanto, las reproduce” (Castaños Zuno, 2016, p. 220). Y es que el documento filmico como discurso permite conocer las representaciones colectivas de las formas de actuar, pensar y sentir dentro de un contexto histórico. Como Fernando Castaños sintetiza, “un discurso es una serie de enunciados con que se realizan actos epistémicos, normativos y valorativos. Esos actos pueden corresponder al potencial textual de los enunciados o apartarse de él, dependiendo de reglas convencionales y en función de los propósitos, las perspectivas y los entornos de enunciación” (Ibidem, p. 221). Esta definición no sólo refleja su ya conocido carácter lingüístico, sino que incorpora su forma social sujeta a expectativas históricamente determinadas y visibiliza su cualidad de reflejar las ideas con las que fue producida. El conjunto de estas características propicia que un área como la sociología pueda y deba analizar al discurso, implementando tanto herramientas propias como las que otras disciplinas (como la semiótica) han abordado desde su labor.

Lo que tradicionalmente se ha conocido como discurso cinematográfico suele ir emparentado a tradiciones teóricas como la semiológica (así como sus variantes, como la semiótica marxista, freudomarxista, feminista, cognitiva y de la cultural) y narratológica (Zavala, 2010; pp. 29-30). En la definición de Bessalel, como retoma María del Rosario Neira Piñeiro (2003), cuando dice que “la moderna semiología del cine considera que un film es un discurso en la medida en que constituye «un conjunto complejo y estructurado de enunciados múltiples producidos con ayuda de imágenes, ruidos, palabras, música y menciones escritas»” (p. 16). Lo mismo con Dubois, al observar el discurso en el cine como “lenguaje puesto en acción (...) [donde se puede] considerar al film como discurso en la medida en que supone una realización concreta” (idem). Estas definiciones tradicionales solamente vienen a adaptar los parámetros establecidos por la semiótica a

la idea cinematográfica, sin hacer cambio alguno en las formas más allá de prevenir que se trata de un discurso audiovisual.

El análisis del discurso no es tarea exclusiva de la lingüística, sino que existen otras líneas de investigación. Aquí se retoma de forma sintética lo que representa el enfoque del análisis crítico del discurso (o también conocido por sus siglas, ACD) por sus conexiones con los estudios de la dominación simbólica, la ideología y su método supralingüístico que busca entender el discurso en relación con su contexto sociopolítico. Para esto se parte de los planteamientos que el lingüista Teun A. van Dijk (1999) se encarga de compilar.

De forma concreta, el análisis crítico del discurso es

un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social. (van Dijk, 1999, p. 23)

Esta crítica al análisis discursivo implica una vigilancia y autocrítica constante a los investigadores, al momento de producción del conocimiento. Se asume una postura directa ante las problemáticas que estudian y se actúa en consecuencia siendo "así una investigación que intenta contribuir a dotar de poder a quienes carecen de él, con el fin de ampliar el marco de la justicia y de la igualdad social". (Ibidem, p. 24).

En términos generales, los estudios del ACD se plantean resolver la pregunta sobre cómo los recursos discursivos permiten establecer, mantener y legitimar el poder de los grupos dominantes. Esto se puede desarrollar en distintos niveles: como miembro de un grupo, en su relación entre acción y proceso, entre el contexto y la estructura social, o el nivel dedicado a estudiar las representaciones sociometales. Esta última dimensión reúne al resto y las vincula, porque la interacción social requiere de representaciones colectivas generadas por un grupo o cultura, lo que pone en contacto a las acciones de los individuos con su contexto. El ACD plantea que a los grupos en el poder les resulta factible acceder a los medios a través de los cuales se generan los discursos o incluso tienen la capacidad para ser dueños de éstos, permeando el discurso público e influyendo en la mentalidad de las grandes audiencias, en las ideas de las personas, no de forma unidireccional sino "comprendidas muchas formas de lucha y de resistencia, (...) el discurso puede con frecuencia controlar sólo marginalmente la mente de los grupos dominados, y en menor grado aún sus

acciones, (...) también los grupos dominados tienen, conocen y siguen sus propios intereses” (Ibidem, p. 32).

Basta decir que el ACD puntualiza la necesidad multidisciplinaria a las explicaciones tradicionales del discurso cinematográfico, generando un diálogo entre las áreas de lo lingüístico, social, político, cognitivo, histórico y cultural. De esta forma las explicaciones sean el «más» que planteaba Foucault dentro del análisis discursivo, donde los investigadores sean capaces de dar cuenta de las relaciones de dominación existentes y que muchas veces se callan de forma deliberada o por desconocimiento al no presentarse de forma explícita.

Recapitulando, este trabajo de investigación se plantea al discurso cinematográfico como un conjunto de signos –o representaciones colectivas– audiovisuales (como las imágenes, la música, diálogos, ruidos o notas escritas), integrados en la unidad filmica de la película, que se encuentra en relación directa con su contexto de producción y las relaciones de dominación asociadas a éste. La forma de explicar estos signos es analizando el discurso dentro de la película a la luz de sus condiciones históricas de producción. Esto expone las representaciones sociometales del grupo (presumiblemente dominante) que las creó y legitimó.

Finalmente, contestando la pregunta que rodea y titula este capítulo, *¿qué es el cine?* –o con mayor precisión, *¿qué se entiende por “cine” para este trabajo en particular?*– se puede tener ya una idea más clara. *El cine es una mercancía cultural lúdica, que se expresa bajo la forma de discurso filmico. El cine es producto de las relaciones sociales. Adquiere la forma de mercancía en el modo de producción capitalista. Está destinado a satisfacer necesidades emocionales mediante historias que están cargadas de creencias propias de cada cultura.*

La vía mediante la cual se podrá iniciar un acercamiento a dichas creencias será considerando al cine como un discurso lleno de signos susceptibles de ser analizados. El análisis de estos signos o representaciones colectivas permite observar las formas mediante las cuales el grupo que las produjo se representa a sí mismo y al mundo que les rodea.

3. SOCIOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO Y CINE

«La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos.»

–Karl Marx

«Ese taller donde se *fabrican ideales* –me parece que apesta a mentiras.»

–Friedrich Nietzsche

Se ha planteado que el discurso cinematográfico contiene una serie de signos que transmiten las representaciones sociometales de aquellos que le produjeron y legitimaron. Sin embargo, falta desarrollar qué tipo de representaciones se plasman en el discurso, así como la relación que las películas galardonadas guardan con las personas que les legitiman.

Este tercer capítulo aborda y desarrolla al cine como un medio donde se transmiten ideas sobre el mundo. Se expondrá que el cine es un elemento social que reproduce las categorías del conocimiento correspondientes con las condiciones históricas en las que se desarrolla, así como sus características específicas. Para ello se recurre a los planteamientos de Émile Durkheim sobre la producción y reproducción de las categorías del conocimiento como elemento que genera consenso lógico en las sociedades. Así como a la concepción de la ideología desde Karl Marx, Antonio Gramsci y Louis Althusser, de quienes se recuperan elementos puntuales para explicar al cine como reproductor de concepciones del mundo.

Se procederá a hablar sobre cómo y quién –o quiénes– tienen la posibilidad de ejercer su poder para designar a una película ganadora. Primero se hablará sobre los mecanismos que actúan para legitimar los significados del mundo. Posteriormente, se expondrá sobre aquellos que deciden legitimar un discurso por sobre otros, poniendo el énfasis en la especificidad del Oscar y sus características. Es así como se desarrollan las peculiaridades de este grupo que aquí se comprende como una *élite cultural*.

Una vez que se expone la forma general en la que se puede explicar la reproducción de conocimiento, así como las formas de legitimación de éste, queda por abordar el análisis observable y específico de este trabajo. El análisis del discurso fílmico se enfocará sobre las predisposiciones mostradas en los personajes que éste contiene. Para esto se recurrirá a desarrollar la teoría de Pierre Bourdieu, poniendo especial énfasis en el concepto de *habitus*, pues a partir de él se desarrolla la explicación e interpretación del discurso en el siguiente capítulo.

LA FÁBRICA DE SUEÑOS: REPRODUCCIÓN DE IMAGINARIOS

El problema del origen y desarrollo del conocimiento humano puede ser abordado desde varios campos, como la filosofía, la psicología o la biología. La sociología también se ocupa de su estudio en tanto fenómeno que está aunado a las dinámicas de los grupos sociales. Y es que todo aquello que se conoce, como las ideas y creencias sobre uno mismo y el mundo que nos rodea, están íntimamente relacionadas con las condiciones históricas en las que las personas se desarrollan.

Parece obvio que no todas las personas comparten las mismas ideas, inclusive dentro de entornos íntimos, como en la familia, suele haber diferencias con respecto a los mismos tópicos. El tema se hace más notorio cuando se comparan las ideas y creencias entre grupos de personas cada vez más lejanos, llegando a existir diferencias mayores, e inclusive categorías pueden ni siquiera existir entre diferentes grupos. Este planteamiento pretende hacer evidente que las creencias sobre el mundo no son innatas, no son parte de un código pre-instalado que acompaña a los individuos. El conocimiento resulta así como una "manera de hacer, fija o no, susceptible de ejercer sobre el individuo una coacción exterior; o también, que es general dentro de la extensión de una sociedad dada a la vez que tiene una existencia propia, independiente de sus manifestaciones individuales" (Durkheim, 2011, p. 17). Es decir, es un *hecho social* de acuerdo a la definición de Émile Durkheim.

El sometimiento del individuo ante el conocimiento socialmente conformado implica, por ejemplo, que no es posible simplemente dejar de expresarse en un lenguaje lógicamente articulado y comenzar a hacerlo en una nueva lengua que solamente un individuo conozca, ya que el resto de la sociedad obligaría a hablar como se encuentra establecido o se terminaría considerando a alguien así como un loco y excluyéndole de la sociedad a la cual pertenece. En palabras del autor:

Para poder vivir, [una persona] no sólo tiene necesidad de un suficiente conformismo moral; existe un mínimo de conformismo lógico del que tampoco puede prescindir. Por esta razón, la sociedad hace sentir el peso de toda su autoridad sobre sus miembros con el fin de prevenir cualquier disidencia. ¿Y si alguno se aparta ostensiblemente de estas normas de todo pensamiento? La sociedad deja de considerarlo como un intelecto humano, en el pleno sentido de la palabra, y lo trata en consecuencia. Por ello mismo, cuando incluso en nuestro fuero interno intentamos liberarnos de esas nociones fundamentales, sentimos que no somos totalmente libres, que hay algo que se nos resiste tanto dentro como fuera de nosotros. Fuera de nosotros se encuentra la opinión que nos juzga; pero además, como la sociedad está también representada dentro de nosotros mismos, se opone desde nuestro interior a esas veleidades revolucionarias; tenemos la impresión de que no podemos abandonarnos a éstas

sin que nuestro pensamiento deje de ser un pensamiento verdaderamente humano. Tal parece ser el origen de la peculiar autoridad inherente a la razón, que hace que aceptemos sin dudar sus sugerencias. Es la autoridad misma de la sociedad la que se comunica a ciertas maneras de pensar, que son algo así como las condiciones indispensables de toda acción común. La necesidad con que las categorías se imponen a nosotros no es, pues el resultado de meras costumbres cuyo yugo podríamos sacudir con un pequeño esfuerzo; no es por demás una necesidad física o metafísica, pues las categorías cambian según los lugares y los tiempos; se trata de una especie particular de necesidad moral, que es a la vida intelectual lo que la obligación moral es a la voluntad. (Ibidem, pp.70-71)

La socialización de las creencias no resulta de una imposición meramente arbitraria, sino que tiene su base en "grandes cosas del pasado, las que entusiasman a nuestros padres" (Ibidem, p. 472), aquellas que generaban un sentimiento de pertenencia colectiva y de una aspiración común. Resulta usual que para mantenerlas vigentes se establezcan rituales que consigan revivirlas, que se les represente ante la sociedad. Ya sean rituales para celebrar el periodo de la cosecha, honrar a los antepasados, exaltar acciones heroicas o demás eventos que conmocionaran a la colectividad, se instituyen y heredan a las futuras generaciones para que así ellos puedan experimentar la fuerza moral con la que se rigen tanto ellos como sus semejantes. Las creencias se encuentran en una modificación constante, debido a los cambios que se generan en sociedad, aunque para el individuo resulte raramente perceptible debido al breve periodo de tiempo que le toca experimentarlas en vida. "Una sociedad no se puede crear ni recrearse, sin dejar de crear al mismo tiempo algo ideal. (...) Fue la sociedad la que, atrayéndolo [al individuo] a su radio de acción, le hizo contraer la necesidad de elevarse por encima del mundo de la experiencia y al mismo tiempo le suministró los medios para concebir otra", (Ibidem, pp. 468-469)

La producción y reproducción de conocimiento socialmente compartido, es analizado por el autor desde las religiones más primitivas. Sin embargo, no resultaría ajeno plantear que además de la religión existan otros medios cuyo fin también sea la creación y recreación de ideales, por ejemplo los cuentos de tradición oral, las imágenes pictóricas, las canciones populares, o cualquier otro que esté destinado en repetir las mismas ideas de generación en generación. Si bien sería erróneo comparar el tipo de conocimiento de las canciones con el de las religiones, sí se puede partir de que ambos dan explicaciones e interpretaciones sobre el mundo (aunque a diferentes niveles de elaboración teórica). En este sentido, el cine funge como un medio —junto con otros tantos— por el cual se produce y reproduce el conocimiento en las sociedades. Es fuente de las representaciones de ciertos grupos que les elaboraron en determinadas condiciones históricas. Por ejemplo, mediante las películas se puede observar a quién se consideró como héroe, a quién como adversario, cómo

actuaba cada uno, así como sus valores, por sólo mencionar algunas cuestiones. En las películas comerciales, las que llegan a ser vistas por millones de espectadores, no se representa meramente la visión de sus creadores, sino que existen códigos que permiten la inteligibilidad de la historia con el público, por lo que resulta de utilidad para entender la situación en la que fue producida y sobre todo por la que fue premiada.

La producción y reproducción de ideales se encuentran mediadas por las condiciones históricas de producción en las que se elabora el discurso cinematográfico (y en general cualquier forma de conocimiento). Karl Marx observa que históricamente los grupos de personas que detentan los medios de producción no tienen solamente el poder económico, sino que éste se traduce en poder social, político e ideológico sobre el resto que carece de estos medios. Por ejemplo, el surgimiento de la burguesía en Europa, quienes superan la capacidad de producción de feudos por mecanismos industriales cada vez más grandes y complejos, sustituyen los intereses ajenos a los suyos por los cuales eran gobernados. Esto significó un cambio material así como la exaltación de nuevas ideas, mentalidades, en los modos de ser y pensar en toda la población, lo que finalmente logró beneficiar a los intereses de aquellos en el poder. Como menciona Marx: "durante la época de dominio de la aristocracia, dominaban los conceptos del honor, de la lealtad, etc., en tanto que durante el dominio de la burguesía han dominado los conceptos de libertad, igualdad, etc". (Marx, 2018, p. 25). Las leyes cambiaron para adaptarse a las nuevas condiciones, prosperaron las democracias (o al menos el voto universal), se priorizaron valores individuales sobre los valores comunitarios. En palabras de Marx:

El modo de producción de la vida material condiciona el proceso vital social, político y espiritual en general. No es la consciencia de los hombres lo que determina su ser, sino que es, contrariamente, su ser social lo que determina su consciencia. (...) Con la transformación de la base económica pasa la gigantesca sobreestructura a transformarse más o menos lenta o rápidamente. En la consideración de estas transformaciones hay que distinguir siempre entre la transformación material en las condiciones económicas de producción, que debe ser considerada con fidelidad científico-natural, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en una palabra, las formas ideológicas, en las que los hombres se hacen conscientes de este conflicto y lo zanján (Ibidem, p. 78).

Con esto responde a la corriente filosófica más importante de su tiempo, que es el idealismo encabezado por Hegel. Marx señala que son las condiciones materiales existentes, y fundamentalmente las condiciones económicas, las que influyen en las condiciones ideales. La

metáfora utilizada piensa al conjunto de relaciones sociales sustentadas en una base o estructura económica, y sobre ésta se sustenta la superestructura ideológica.

Se puede observar que tanto Durkheim como Marx consideran a la actividad social como fuente creadora del conocimiento, superando las discusiones filosóficas de su origen. El énfasis que pone la perspectiva marxista es que las ideas se encuentran atravesadas por relaciones de poder en tanto sustento material, es decir, poder económico. No es que Durkheim fuese ingenuo y no supiera que las instituciones religiosas tienen poder político sobre las sociedades, sino que ese no fue un aspecto en el cual decidiera profundizar sus estudios, al contrario del pensador alemán. La humanidad se forma representaciones sobre las relaciones que tienen con otros y con la naturaleza, "estas representaciones son la expresión consciente –real o ilusoria– de sus circunstancias reales y de su actividad, de su producción, de su tráfico, de su organización social y política" (Ibidem, p. 19). El conocimiento se genera a partir de la experiencia cotidiana. Sin embargo, se generan instituciones capaces de conservar estas experiencias mediante la reproducción, lo que suele estandarizar el conocimiento hacia un amplio conjunto de personas. Esta estandarización no pasa por un acuerdo de tipo contractual, en donde los individuos se ponen de acuerdo para saber qué ideas parecen representar mejor la realidad, sino que son impuestas por el grupo que tenga mayor poder material sobre el resto, porque las ideas requieren de medios materiales para su difusión.

Marx menciona: "Las ideas de la clase dominante son, en cada época, las ideas dominantes; o lo que es igual, la clase con la que se identifica el poder material dominante en la sociedad es la clase que, al mismo tiempo, ejerce el poder espiritual en ella dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material goza con ello, a un tiempo, de la capacidad de disposición sobre los medios de producción espiritual" (Ibidem, p. 24). De aquí destacan dos cuestiones. Hace evidente que no solamente existen medios de producción material (fábricas, herramientas, metales, alimentos, etcétera), sino que también hay medios de producción espiritual,²⁰ lo que se podría traducir en las organizaciones jurídicas como las cortes o los parlamentos, las iglesias, las instituciones académicas, medios de comunicación y donde sea que se tenga el objetivo principal de producir y reproducir formas de pensar, significar, representarse el

²⁰ En español la palabra "espíritu" no suele ser comprensible con su equivalente alemán, al estar emparentada con cuestiones metafísicas, teológicas y casi místicas; sin embargo en alemán (inclusive en francés) la palabra "Geist" además de hacer alusión al "espíritu", significa también "mente". Por esto "Mittel zur geistigen Produktion" además de comprenderse como los "Medios de Producción Espiritual" también se entiende como los "Medios de Producción Mental", los medios con los que se generan los conocimientos, las ideas. Este detalle de traducción también puede ayudar a comprender los títulos –por demás curiosos– como la "Fenomenología del espíritu" (Phänomenologie des Geistes) de Hegel o "La ética del protestante y el espíritu del capitalismo" (Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus) de Max Weber.

mundo. También muestra que las ideas se encuentran reguladas por los grupos en el poder, y con ello se encuentran en cierta medida orientadas a beneficiarles, lo que al mismo tiempo tiende a rechazar al resto de ideas que podrían resultar perjudiciales para su dominio. En última instancia las representaciones dominantes buscarían mantener el sistema de producción económica de cada periodo histórico. Con ello, se puede plantear que la industria cinematográfica no solamente produce material audiovisual (como un mero objeto material), sino que el discurso filmico produce y reproduce las condiciones espirituales o mentales con las cuales comprender el mundo. La industria cinematográfica es un medio de producción y reproducción espiritual de la vida. En este mismo sentido, como se mencionaba en el capítulo anterior, el discurso filmico es una mercancía que satisface necesidades espirituales.

Sobre el espíritu o mentalidad producida y reproducida por la clase dominante para el mantenimiento de las condiciones materiales de existencia, las observaciones de Karl Marx desarrollaron una vertiente en el estudio del conocimiento como producción social. Estos análisis descansan y se desarrollan sobre la noción que dio a la *ideología*. Aunque este concepto no ocupa un lugar central dentro de la obra realizada por Marx, sí traza sus principales características, lo que sirve a los pensadores herederos de sus ideas profundizar en sus características.

Existe un refrán en español el cual enuncia que cada uno cuenta de la feria como le va en ella. Si en la vida se ve que tan sólo con el esfuerzo personal y el emprendimiento se logra obtener una posición cómoda seguramente se pensará que esto afectivamente es así y se defenderá. En cambio, si por mayor esfuerzo y emprendimiento puesto en las tareas no se observa beneficio alguno y se ve que esto ocurre por contar con alguna condición privilegiada (económica, sexual, lingüística, étnica, académica, religiosa o cualquier otra) será menos probable que crea y defienda el primer discurso. Marx observa que las formas de representarse el mundo ocurren diferente entre dos grandes sectores de la población, entre dos clases: burgueses y proletarios, es decir, entre los dueños de los medios de producción y aquellos que los trabajan. La imposición de las ideas de los primeros sobre los segundos, ya sea de forma disimulada o directa, termina generando las ideas dominantes de una época. En la peor de las situaciones se les obliga por la fuerza física a pensar y obrar de un modo en específico. En el mejor de los casos estas ideas impuestas se transforman en un discurso que apela a los deseos y aspiraciones tanto de las clases dominantes como de las dominadas, generando una *falsa conciencia* para los dominados, pues no les favorecen pero las apoyan. En este sentido la ideología se presenta como distorsión de la realidad, en donde "los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en una cámara oscura" (Marx, 1958, p.26).

La concepción de *falsa consciencia* marca generalmente lo que dentro del marxismo se concibe como *ideología*. Si consideramos al discurso cinematográfico como ideología desde la posición de Marx, se podría considerar que el mensaje contenido en las películas apela a ideas que la clase dominante considera apropiadas, buenas y deseables. Esto se hace más evidente con el tipo de premios que representa La Academia, pues el público no escoge qué premiar, sino los mismos productores se premian entre sí. Los discursos cinematográficos premiados por los miembros de La Academia arrojan luz sobre los modos históricos de pensar y actuar de lo que más adelante se detallará como una *élite cultural*.

Si el motor de la historia de la humanidad es la lucha entre clases antagónicas, es claro que estas luchas se dan tanto a nivel material como a nivel espiritual. Por ello no se puede hablar de que exista cosa tal como la concepción única del mundo, una sola ideología, sino que en el mundo se encuentran multiplicidad de visiones coexistiendo. Ésta se encuentra dispersa en diferentes ámbitos que conforman el quehacer humano, como "en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de la vida (...) [que busca] conservar la unidad ideológica en todo el bloque social cimentado y unificado por aquella determinada ideología precisamente" (Ibidem, p. 369). Su difusión ocurre "a través de diversos medios de comunicación (...): los medios audiovisuales (teatro, cine, radio, televisión, etc.) (...) la comunicación escrita (...) la arquitectura y hasta la disposición y nombre de las calles" (Portelli, 1983, p. 25). Las manifestaciones humanas expresan de forma constante la concepción que se tiene del mundo. Retomando un ejemplo recurrente en Antonio Gramsci, el poder que la religión católica tiene se muestra desde elementos orales como en la frase "dios quiera", hasta en el castigo jurídico de la poligamia, la censura de los desnudos en el arte o la denominación de calles, ciudades y hasta países enteros conforme al nombre de santos católicos. Este ejemplo permite hacer evidentes algunos puntos claves de su poder tanto en la sociedad civil como en su momento lo fue en la sociedad política al controlar –directa o indirectamente– gobiernos. Cuando las ideas que son impuestas por la clase dominante sobre el resto son aceptadas y se actúa conforme a ellas por un periodo determinado, se puede decir que existe *eficacia histórica*. Esta eficacia histórica se traduce en la unidad entre la estructura y la superestructura mediante el poder hegemónico, poder tanto cultural como moral, que genera un *bloque histórico*. (Ibidem, p. 32)

La hegemonía "anuda al sujeto con un determinado grupo social, influye en la conducta moral, en la orientación de la voluntad, de una manera más o menos enérgica" (Gramsci, p. 373). Como puntualiza Portelli, la hegemonía es el poder de la sociedad civil sobre la sociedad política,

mientras que la dominación es la preponderancia de la sociedad política sobre la sociedad civil. En el primer caso existe una armonía de intereses entre clases, mientras que en segundo esto no es así, lo que suele ocasionar eventuales hostilidades por la formación de grupos abiertamente opuestos (Ibidem, p. 81). La vasta esfera de la sociedad civil posibilita la existencia de luchas y resistencias por el control de espacios, donde se busca expandir la hegemonía de grupos sobre otros o impedirlo.

La selección de ganadores de los premios Oscar es una lucha al interior de la misma Academia, pues parece poco probable que todos los miembros compartan las mismas opiniones. La película premiada no solamente manda un mensaje al interior de esta élite, sino que también manda un mensaje público sobre lo que este heterogéneo grupo ha seleccionado como el discurso cinematográfico con poder hegemónico. La lucha histórica por determinar qué es bueno y qué no lo es, ayuda a comprender la razón por la cual existan periodos de la historia en donde, por ejemplo, prefieran premiarse discursos con temáticas moralistas o por el contrario, por aquellas que ponen énfasis en visualizar los problemas étnicos de una sociedad como la estadounidense.

Aunada a la noción de la ideología como *falsa consciencia*, también se le asocia como punto de vista de los grupos o como la mentalidad de éstos. Desde esta perspectiva la falsa consciencia es un tipo de ideología que no parece ser propia del grupo que la practica, pues iría contra sus intereses. Louis Althusser recurre a las teorías psicoanalíticas tanto a Sigmund Freud como a Jacques Lacan para complementar la idea de la ideología. Señala que la ideología es como el sueño del que habla Freud, es decir, "el resultado puramente imaginario, es decir nulo, de «residuos diurnos» presentados bajo una composición y un orden arbitrarios, además a veces «invertidos» y, resumiendo, «en desorden»" (Althusser, 2008, p. 46). Recupera la idea del *Estadio del Espejo* de Lacan, en el cual observa que los infantes de entre seis y dieciocho meses de edad son capaces de reconocerse frente a un espejo; antes de este autorreconocimiento como unidad corporal, el infante se percibe como varias partes separadas de ellos mismos (sus manos por un lado, sus pies por otro, sin tener conciencia aun de que son parte de un todo unitario que es su cuerpo), la imagen que aparece frente a ellos y la idea o sensación de lo que están viendo carecen de significado. En el momento en el que se descubren frente al espejo, es el momento en que se han anudado los tres registros que constituyen la estructura mental: el registro de lo *imaginario*, lo *simbólico* y lo *real*. Lo *imaginario* y

real no significa que sea algo falso y verdadero, sino que el primero es la imagen (o significante, desde la semiótica) y el segundo es el objeto tal cual, sin carga ni representación.²¹

Basándose en la teoría psicoanalítica, Althusser señala que “la ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia. (...) [Es decir] no representa las relaciones de producción existentes (y las otras relaciones que de allí derivan) sino ante todo la relación (imaginaria) de los individuos con las relaciones de producción y las relaciones que de ella resultan”. (Ibidem, pp. 49, 52) Lo imaginario es la representación de nuestras relaciones reales, es decir, la forma con la que significamos el mundo en el que vivimos, la apariencia con la que la vivimos. Pero la ideología no se limita a decir que estas formas son sólo ideas, sino que están presentes de forma material o mental. La materialidad de la ideología muestra cómo

El individuo en cuestión se conduce de tal o cual manera, adopta tal o cual comportamiento práctico y, además participa de ciertas prácticas reguladas, que son las del aparato ideológico del cual “dependen” las ideas que él ha elegido libremente, con toda conciencia, en su calidad de sujeto. (...) las “ideas” de un sujeto humano existen o deben existir en sus actos (Ibidem, pp. 55-56).

Las formas ideológicas se manifiestan mediante las acciones observables de las personas. Estos actos están inscritos dentro de una serie de prácticas que a su vez se enmarcan en creencias, y que finalmente se regulan por los *Aparatos Ideológicos del Estado*. Las personas siempre se encuentran sujetas hacia los otros, inclusive antes de nacer se encuentra ya sujeto a una familia, a un lenguaje, a una cultura, el Estado-nación y sus leyes, o cualquier otro elemento con poder sobre él que le rodee. Por esta razón es que las personas son concebidas tanto por Lacan como por Althusser como *Sujetos*. A todo aquello a lo cual la humanidad se ve sujeta de forma predeterminada y sin posibilidad de evitarlo se le llama el *Gran Otro*, de acuerdo a la tradición psicoanalítica (Ibidem, p. 62). El autor lo ejemplifica con las practicas dentro de la iglesia católica: hay actos como arrodillarse, orar o persignarse, que se encuentran definidos dentro de la práctica de la misa o la comunión, que a su vez está mediada por la creencia en la religión católica y ésta se encuentra regulada por la iglesia como aparato ideológico del Estado, lo que finalmente es la expresión de una ideología propia del arrepentimiento, el sacrificio o la compasión. Pero las creencias a las que la humanidad se encuentra

²¹ Una forma para entenderlo más claramente, de explicar estas nociones lacanianas que pueden resultar poco claras, es la forma en lo plantea el filósofo Slavoj Žižek: desde el punto de vista puramente formal y simbólico, el alfil se define por los movimientos que esta figura puede hacer. Este nivel se diferencia claramente del imaginario, esto es, la forma que tienen las diferentes piezas y los nombres que las caracterizan (*rey, reina, alfil*). Es fácil imaginarse un juego con las mismas reglas pero con un imaginario diferente, en el que estas figuras se llamaran “mensajero”, “corredor” o algo semejante. (Žižek, 2008, p. 20.)

sujeta podrían verse inclusive en acciones de lo más cotidianas, que pueden ir desde disculparse por tropezar con alguien o hasta en la forma en que se habla.

En suma, el *sujeto* se encuentra atado al *gran otro*, quien en el proceso de producción capitalista busca la reproducción de las relaciones de producción. Para esto tiene dos formas de buscar que continúe el orden, ya sea por medio de la fuerza y por medio de la ideología, de ahí se desprenden tanto el *aparato represivo* (policía, ejército, etc.) como el *aparato ideológico* (escuelas, iglesias, medios de comunicación, etc.). La eficacia de los aparatos ideológicos del Estado reside en su capacidad para reproducir las condiciones ideológicas de existencia sin desgastar directamente las fuerzas materiales; para esto es decisivo que la ideología se materialice, es decir, que se realicen continuamente las prácticas que el sujeto realiza libre y conscientemente todos los días, lo que permite que el orden continúe. Cabe destacar que el planteamiento de la reproducción constante e inmutable sería ingenuo, ya que todo esto está fundado en la idea de la lucha de clases y “Quien dice lucha de clases (...) dice resistencia, rebelión y lucha de la clase dominada”. (Ibidem, p. 76) Empatando aquí con los planteamientos de lucha y resistencia de Gramsci.

De forma general se puede ubicar que el cine reproduce imaginarios, es decir, el cine está mostrando las imágenes a partir de las cuales se concibe el mundo. Sería discutible y tema de otra investigación el plantear que estos imaginarios conducen la forma de actuar y pensar de las personas, sin embargo, lo que sí se puede señalar es que los imaginarios fílmicos gozan de inteligibilidad entre el público (al menos de la mayoría que entiende y disfruta de la película). El objetivo que se plantea en este trabajo es saber qué tipos de imaginarios están representados en los discursos cinematográficos premiados, para ser más específicos, los premiados por un grupo en específico, *La Academia*.

LEGITIMACIÓN DE DISCURSOS

Los autores Peter L. Berger y Thomas Luckmann en su libro *La construcción social de la realidad* se dedican a analizar y explicar la generación y el mantenimiento de lo que se conoce como el mundo de la vida cotidiana, el mundo social más inmediato a las personas, poniendo énfasis en el origen y mantenimiento del conocimiento socialmente compartido. La base de su trabajo se encuentra en los planteamientos de la sociología desarrollada por Alfred Schütz, quien retoma la fenomenología y la adecúa para el estudio social. Los planteamientos fenomenológicos, retomados de Edmund Husserl, propone que al estudiar la realidad se debe considerar que los fenómenos existentes ya están dados, por lo que todos estos fenómenos se encuentran ya relacionados unos con otros, y

consecuentemente se considera que el mundo es intersubjetivo. Schütz incorpora los postulados del análisis sociológicos de Max Weber, los cuales plantean la interpretación de la acción social. Sin embargo no está de acuerdo en que esta interpretación se dé en términos de elaboraciones ideales, sino que debe realizarse mediante la totalidad existente, es decir, de las experiencias vividas por el sujeto en el mundo social. En este mundo social el sujeto actúa de acuerdo a sus experiencias con los otros, en las cuales ha observado y tipificado situaciones. El conocimiento sobre la realidad social de la vida cotidiana se va construyendo mediante la internalización de los esquemas tipificadores que terminan por estructurarse dentro del conjunto social, solidificando formas, tanto dentro de los individuos como en sus prácticas con otros. (Schütz, 1993, pp. 109-111)

Berger y Luckmann profundizan en la idea del establecimiento del orden social mediante la repetición de las tipificaciones, que finalmente terminan institucionalizándose. El lenguaje es crucial para esta institucionalización, pues funge como el principal medio en la legitimación, ya que mediante él los individuos toman conciencia del mundo, explicándose el funcionamiento del mismo. Los autores señalan que las personas habitan dentro de universos simbólicos, en los cuales se llevan a cabo estas ordenaciones del mundo abstracto. En sus palabras, los universos simbólicos “Son cuerpos de tradición teórica, que integran zonas de significado diferentes y abarcan el orden institucional en una totalidad simbólica” (Berger y Luckmann, 2008, p. 122). Los universos simbólicos no son accesibles mediante la experimentación de los actos durante la vida cotidiana, sin embargo, todo acto de la vida cotidiana está enmarcado dentro del universo simbólico. Toda situación puede ser explicada y justificada como parte de una totalidad significativa, como parte de un cúmulo de conocimiento teórico explicativo. “El universo simbólico se concibe como la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales; toda la sociedad histórica y la biografía de un individuo se ven como hechos que ocurren dentro de ese universo” (Ibidem, p. 123). Es la capa que envuelve de significados históricamente construidos al individuo desde antes de su concepción y en la cual desarrollará su vida biológica.

En el presente, las explicaciones se encuentran institucionalizadas, es decir, las acciones realizadas, inclusive las más pequeñas, se encuentran enmarcadas dentro de amplias y totalizantes tradiciones de pensamiento. La función última de los universos simbólicos es la de legitimar el orden institucional, así como la vida de las personas dentro de este orden por medio de la imposición, lo que hace inteligible la realidad. Se generan además formas correctas de concebir y actuar dentro del mundo, frente a las formas incorrecta o marginales de hacerlo, que son consideradas como un peligro.

Esta integración de las realidades de las situaciones marginales dentro de la realidad prominente de la vida cotidiana tiene gran importancia, porque dichas situaciones constituyen la amenaza más señalada para la existencia establecida y rutinizada en sociedad. Si se concibe a esta última como el "lado luminoso" de la vida humana, en ese caso las situaciones marginales constituyen el "lado sombrío" que se cierra siniestro en la periferia de la conciencia cotidiana. Por el solo hecho de que el "lado sombrío" tiene su realidad propia, que suele ser siniestra, constituye una amenaza constante para la realidad "lúcida", establecida y positiva de la vida en sociedad. Constantemente se sugiere la idea (la idea "insana" por excelencia) de que tal vez la realidad luminosa de la vida cotidiana no sea más que una ilusión, que en cualquier instante puede ser devorada por las ululantes pesadillas de la otra realidad, la sombría" (Ibidem, p. 125).

Dentro de las legitimaciones se encuentran tanto el desarrollo biológico de la persona, la identidad de la misma, hasta el significado mismo de la muerte como parte de la realidad que prepara al individuo para un final biográfico dentro del marco institucional. La aceptación y ordenación de la muerte es uno de los ejemplos de cómo los universos simbólicos, al dotar de significación a los actos dentro de la realidad, sirven para hacerle frente al terror de la finitud y en general a cualquier otro sentir que cause malestar al individuo.

En su vida cotidiana, los habitantes de los universos simbólicos tomarán de forma general lo que les resulte de mayor utilidad para reproducir su vida, ignorando aspectos que posiblemente no les incumba directamente. Ello puede devenir en pequeñas modificaciones a los significados, que no suelen representar inconvenientes mayores para mantener la estabilidad del universo. La verdadera amenaza se presenta cuando no son simplemente individuos aislados los que piensan y actúan de forma diferente, sino que se comienzan a conformar grupos que comparten una visión diferente sobre el mundo en el que habitan. Las versiones alternas son por sí mismas un cuestionamiento al orden establecido, a las instituciones objetivadas y los roles dados, amenazas al orden original y en general para el universo simbólico en el cual se desarrollan.

Cuando el monopolio cognitivo basado en la tradición se ve amenazado por nuevas significaciones, se puede observar una competencia por retener la verdad sobre la realidad. Esta competencia es denominada como *ideología*. "Lo que distingue a la ideología reside (...) en que el mismo universo general se interpreta de maneras diferentes que dependen de intereses creados concretos dentro de la sociedad de que se trate" (Ibidem, p. 156). Por ejemplo, no tendría sentido hablar del cristianismo como ideología en el siglo XV en Europa, cuando abarcaba casi en su totalidad el universo simbólico, pero sí en el siglo XXI cuando se le ha puesto en duda y reducido a

coexistir como parte del pluralismo cognitivo y normativo del mundo. Claro está que las ideologías buscan transformar la realidad, en donde pueden ocurrir procesos revolucionarios de contra-definiciones que vienen acompañados de contra-sociedades.²²

Ya sea por las amenazas o el hecho mismo de su continua reproducción, el universo simbólico requiere el fortalecimiento de la legitimidad para evitar la posibilidad de otros significantes del mundo. "La legitimación del orden institucional también se ve ante la necesidad continua de poner una valla al caos. Toda la realidad social es precaria; todas las sociedades son construcciones que enfrentan el caos. La constante posibilidad del terror anómico se actualiza cada vez que las legitimaciones que oscurecen la precariedad están amenazadas o se desploman" (Ibidem, p. 132). Para ello los grupos que dominan dentro del universo de significantes buscan mantener el orden, esto mediante "la puesta en marcha de diversos mecanismos conceptuales destinados a mantener el universo "oficial" contra el desafío herético" (Ibidem, p. 136). Estos mecanismos conceptuales pueden ir desde los discursos oficiales, los tratados científicos, inclusive las bromas o cualquier expresión que apruebe o desaprobe las ideas que conforman el universo.

El uso de los mecanismos conceptuales tienen dos resultados posibles: la terapia y la aniquilación. La terapia sirve para integrar de forma adecuada a los que presenten cualquier grado de desviación con respecto al ordenamiento de la realidad y sus instituciones, impidiendo la migración entre universos. El aspecto conceptual de la terapia consiste en identificar las desviaciones, aunado a "un cuerpo de conocimiento que incluya una teoría de la desviación, un aparato para diagnósticos y un sistema conceptual para la «cura de almas»" (Ibidem, p. 143). Esto posibilitará que el individuo se de cuenta de su desviación y consiga una reintegración efectiva por parte del "desviado dentro de la realidad objetiva del universo simbólico de la sociedad" (Ibidem, p. 144). Por otra parte, el mecanismo conceptual de la aniquilación consiste en negar a todos los que se consideren como indeseables. "En este caso la operación conceptual es bastante sencilla. La amenaza a las definiciones sociales de la realidad se neutraliza adjudicando un status ontológico inferior, y por lo tanto un status cognoscitivo carente de seriedad, a todas las definiciones que existan fuera del universo simbólico" (Ibidem, p. 145). Se consideran a las formas de actuar y pensar como bárbaras, como salvajes, y al que las realiza se le ve como alguien menos que humano y por lo tanto sería irrelevante tomarle en serio. La aniquilación además convierte en conocimiento inteligible a las desviaciones conceptuales para poder eliminarlas. Esto provoca que la negación del

²² Para profundizar al respecto de los procesos revolucionarios dentro de los universos simbólicos, puede consultarse la obra de Thomas Kuhn: La estructura de las revoluciones científicas. (Fondo de Cultura Económica, México, 2013).

universo termine reforzándolo: el pensamiento bárbaro es incorrecto debido a que en el fondo actúa bajo esquemas de una realidad que le es ajena, pero que termina por demostrar que actúa (mal) bajo sus reglas aunque él no lo perciba.

Sólo basta insistir que el desarrollo de los universos simbólicos se mantiene en una relación dialéctica entre las ideas y los procesos sociales. Sería erróneo centrarse en una o en otra solamente, así como negar o minimizar alguna de estas partes. "Lo que sigue siendo sociológicamente esencial es el reconocimiento de que todos los universos simbólicos y todas las legitimaciones son productos humanos; su existencia se basa en la vida de individuos concretos, y fuera de esas vidas carecen de existencia empírica" (Ibidem, p. 161).

Para este trabajo, se considera que el discurso cinematográfico legitimado mediante premios opera como un mecanismo de mantenimiento de los universos simbólicos, en tanto que representa y transmite ideas de la conformación del mundo y se le reconoce socialmente por medio del premio a la mejor película. Éste trabaja en dos niveles. Por un lado, es una aplicación externa como elemento que legitima a el corpus cognitivo del lugar histórico en donde fue producido, frente a la sociedad y el público que lo consume. Por otro lado, también actúa como una aplicación interna, pues las historias se ven atravesadas por una idea que vence otra, por una lucha entre protagonista y antagonista y la subsecuente derrota de uno.²³

Dado que los universos simbólicos actualmente han dejado de ser hegemónicos, dan lugar para que existan luchas internas del universo general, considerándose como ideologías que compiten entre sí por intereses propios. Las películas ganadoras del Oscar estarían representado las ideas que la élite de La Academia considera importante defender, esto con las debidas especificidades que se mostrarán a continuación. El interés final de este estudio es analizar las formas de actuar y pensar que se plasman en los discursos filmicos, comparando históricamente dichas formas para saber sobre el grupo que lo produjo y que legitimó con el premio. Se puede suponer con lo hasta ahora visto, que estos grupos tienden a poseer cierto poder (económico, social, político, cultural, etc.) que, como ocurre con la Academia pese a su multiplicidad de opiniones internas, terminan legitimando de forma uniforme sus ideas sobre lo que consideran bueno ante el resto de la población.

²³ Al menos esta estructura discursiva en donde el protagonista se enfrenta a un problema se mantiene en estas películas. Pero cabe señalar que esto no es una regla para las producciones audiovisuales; por sólo nombrar un ejemplo, en la película *Sleep* de 1963 de Andy Warhol, se puede observar a una persona durmiendo durante más de cinco horas, sin más.

¿QUIÉN LEGITIMA?

Cuando se mencionaba que en cada época las ideas dominantes son las ideas del grupo dominante, aun queda la duda de quiénes conforman dicho grupo. Para el caso de Marx, su análisis amplio de la sociedad le lleva a observar que el grupo dominante es la clase que posee los medios de producción de la vida material en cada época. Sin embargo, esa delimitación resulta poco provechosa para este trabajo, pues decir que la burguesía como clase dominante en el sistema capitalista transmite sus ideales en las producciones que realiza, terminaría por asumir que toda obra —como el cine— está empapada de su mentalidad, sin distinguir entre los lugares y momentos en que esto ocurre. Otra situación que puede resultar problemática es el asumir de forma general que la Academia es un grupo dominante, en tanto que eso conllevaría a situar que existe también un grupo dominado, es decir, que encuentran obediencia del poder de sus mandatos. Su poder se encuentra en la capacidad de otorgar legitimidad y distinguir a un discurso cinematográfico de entre el resto. Es necesario especificar al grupo que designa los premios: saber quién designa qué y por qué.

Afortunadamente, el grupo que escoge las películas ganadoras se encuentra más o menos claro: son los miembros de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Aunque los datos no son completamente públicos, diversos medios de comunicación se dan a la tarea de investigar la cantidad exacta de miembros, e inclusive datos como el sexo y origen étnicos de éstos. En 2012 un estudio de *Los Angeles Times* señaló la cantidad de miembros era de 6,261, donde clasificó de la siguiente forma a sus miembros: el 94% eran blancos y el 77% hombres, un restante 3% fueron identificados como negros, asiáticos un 2% y latinos poco más del 2%; un año más tarde se redujo levemente la cifra de hombres y blancos al 89% y 73% respectivamente.²⁴ Debido a las protestas de las premiaciones en 2016, cuyo lema fue "Oscars so white" (Oscars tan blancos), la dirección de La Academia decidió ampliar la cantidad de miembros a mayor variedad étnica y de género. Para la votación de 2020, se estimaron poco más de 8,000 miembros, de los cuales 54% eran hombres y 49% blancos.²⁵ Los datos para 2017 fueron de 7,258 miembros, donde la cantidad de miembros por gremio fueron los siguientes: 1,218 actores; 113 directores de casting; 246 cinematógrafos; 128 diseñadores de vestuario; 308 diseñadores; 512 directores; 320 documentalistas; 499 ejecutivos;

²⁴ Consultado en *The movies story of 2016: The film academy and diversity* el 8 de marzo de 2020 del sitio: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-year-end-diversity-reflection-20161207-story.html>

²⁵ Consultado en *Oscars 2020: who votes for the winners? Academy membership and awards voting process explained* el 8 de marzo de 2020 del sitio: <https://inews.co.uk/culture/film/oscars-2020-winners-who-votes-academy-awards-members-voting-explained-1387210>

298 editores de cine; 183 maquilladores y peluqueros; 305 músicos; 524 productores; 416 miembros de relaciones públicas; 565 miembros de cortometrajes y largometrajes de animación; 487 miembros de sonido; 450 miembros de efectos visuales; 422 escritores y 264 miembros sin un gremio específico.²⁶

Un rápido recuento de sus características son las siguientes: los miembros son elegidos por invitación, ya sea por sus obras sobresalientes o haber sido nominados a los premios; se agrupan por gremios de acuerdo a sus roles dentro de la industria cinematográfica y votan entre pares (sólo los actores pueden votar por actores, productores por productores, etcétera), siendo la categoría de mejor película votada entre todos los miembros. Además, la posibilidad de ser nominado a un premio se reduce —entre varias condiciones— a cumplir con la norma de haber estrenado la película dentro de las salas de cine condado de Los Ángeles (excluyendo cualquier otro formato, como el DVD, Blu-Ray o el streaming).²⁷ Esto ya reduce las posibilidades de que películas no estadounidenses puedan llegar a ser nominadas, ya sea tanto por la preferencia del idioma entre la audiencia, la falta de inteligibilidad cultural que resultaría de mostrar películas de Bollywood, así como las restricciones que Estados Unidos puede poner a que se proyecten películas de otros países. Aquí ya se va dibujando una probable tendencia histórica en ver una mayoría de miembros de origen estadounidense. Al mismo tiempo resultaría poco común la incorporación de miembros ajenos al ámbito, es decir, personas que acaban de incursionar a la industria cinematográfica, los que puede suponer que los miembros comparten cierto nivel económico y cultural que probablemente se colocaría por encima de la media estadounidense. Así se va conformando un grupo selecto de los mejores en su ámbito, un grupo que responde a las condiciones de su momento, una élite cultural, una élite de la industria cinematográfica.

Un elemento que debe estar presente es que, como se mencionó, la categoría de mejor película es una decisión que involucra a todos los miembros. La Academia no es un organismo que actúa con una sola voluntad, sino que es la relación de todos sus miembros. Lamentablemente los resultados de las votaciones no son públicos, siendo que películas premiadas pudieron haber sido decididas por la diferencia mínima de un voto o que esta fuera avasalladora. Al final, el no publicar

²⁶ Consultado en *2018 Oscars: Who are the 7,258 voting members who decide the Academy Awards?* el 8 de marzo de 2020 del sitio: <https://www.goldderby.com/article/2017/2018-oscars-academy-awards-voters-news/>

²⁷ Cabe señalar que estas reglas se encuentran sujetas a cambios, como el aceptar películas estrenadas vía streaming en la premiación de 2021 debido a la pandemia de SARS-CoV-2. Consultado en *Los Oscar permitirán competir este año de forma excepcional a películas estrenadas 'online'* el 28 de abril de 2020 del sitio: <https://elpais.com/cultura/2020-04-28/los-oscar-permitiran-competir-este-ano-de-forma-excepcional-a-peliculas-estrenadas-online.html>

las cifras en las votaciones ayuda a transmitir la idea de una sola voz, de quitar las probables discusiones internas y situar a La Academia como una sola.

Esta élite cultural responde a las condiciones históricas en el cual se desarrolla. El caso más claro en el de los últimos años donde la élite se ha comenzado a abrir a miembros de otras nacionalidades, con otros idiomas diferentes al inglés, de otras etnias, lo cual dibujaría un escenario en el cual se amplían los criterios con los cuales se toman las elecciones. Los discursos cinematográficos premiados reflejan las preferencias de la élite, ya puedan ser desde preferencias artísticas hasta preferencias políticas. La élite de la industria cinematográfica goza de una relativa autonomía con respecto a la élite económica o política de su país, siendo que en unos momentos coincidan o en otros discrepen, utilizando el poder del que gozan para mandar mensajes políticos.²⁸ Así, podemos entender a la élite cultural como un grupo reducido de realizadores cinematográficos, cuyo poder reside en premiar a otros realizadores, otorgándoles legitimidad en el momento histórico su momento histórico e incorporándoles a su grupo.

HABITUS INTRADISCURSIVO: PREDISPOSICIONES FÍLMICAS

Todo lo que se consume, los gustos, aficiones y prácticas en general, no son producto de una elección propia e independiente, sino que, aun sin percibirlo, se encuentran intrínsecamente relacionadas con la posición social en la que cada uno se encuentra, con las disposiciones y las tomas de posición (o acciones emprendidas) de cada uno. Ésta es la apuesta del sociólogo francés Pierre Bourdieu, que propone un modelo capaz de prever estadísticamente y agrupar las propiedades particulares tanto de los agentes como de las clases, tan sólo explicando sus propiedades determinadas (Bourdieu, 1997, p. 22).

La totalidad de su teoría comprende una serie de conceptos fuertemente relacionados entre sí, por lo que habrá que explicar brevemente a cada uno. Para empezar, entiende a las personas como *agentes*, en tanto que "Son portadores de capital y, según su trayectoria y posición que ocupan en el campo en virtud de su dotación de capital (volumen y estructura), propenden a orientarse activamente, ya sea hacia la conservación de la distribución del capital, ya sea hacia la subversión de dicha distribución" (Bourdieu y Wacquat, 2005, p 72). Es decir, los agentes no son sujetos que se

²⁸ Como se verá en el análisis de las películas premiadas, durante la época propia del conservadurismo social del presidente Ronald Reagan, las películas se tornaron hacia los valores morales, mostrando con ello cierta simpatía este momento; mientras que en los últimos años, durante la presidencia de Donald Trump se han nominado y premiado películas tanto extranjeras como con temáticas de minorías marginadas, lo cual señala su diferencia con el poder político.

encuentran subordinados a otros –como en la teoría de Althusser–, sino que tienen la capacidad de utilizar toda su experiencia adquirida para moverse dentro de un campo y ejercer agencia bajo ciertos parámetros dados.

Los *agentes* durante toda su vida adquieren diferentes tipos de habilidades y recursos, que Bourdieu llama *capitales*, retomando la idea de Marx, en donde el capital es entendido como trabajo acumulado. Estos capitales se pueden intercambiar entre sí, tal como si de fichas de juego se tratara, también pueden invertirse con la esperanza de incrementar otros capitales (gastar capital económico en estudios y conseguir capital cultural, por ejemplo) o simplemente desperdiciarse. Hay tres tipos de capital que suelen ser los más importantes al momento de ejercer agencia: capital *económico, cultural y social*. El *capital económico* es el dinero, bienes y propiedades adquiridos a partir del trabajo. El *capital cultural* se puede encontrar de tres formas. 1) Interiorizado o incorporado: éste se encuentra en las características personales adquiridas a través de la enseñanza y aprendizaje a lo largo del tiempo; ya sea el conocimiento sobre temas específicos, las formas de expresarse (caminar, hablar, comer, etcétera) o las propias habilidades conseguidas en el cuerpo por los trabajos realizados durante la vida del agente, lo que en muchos casos termina formando físicamente el cuerpo de las personas (la complexión de los deportistas es diferente de la de los obreros, y a su vez estas son diferentes a las de un académico, por ejemplo). 2) Objetivado: son todos aquellos bienes "que son resultado y muestra de disputas intelectuales, de teorías y de sus críticas" (Bourdieu, 2000, p. 136) como libros, pinturas, instrumentos musicales, representaciones artísticas, etcétera. 3) Institucionalizado: "Confiere al portador un valor convencional duradero y legalmente garantizado (...) Esto permite, entre otras cosas comparar a los poseedores del título e incluso intercambiarlos" (Ibidem, p. 147). Tales pueden ser los premios, reconocimientos en general, así como los títulos de educación que son objetos que se encuentran legitimados por medio de instituciones y representan habilidades. El *capital social* se entiende como las relaciones duraderas construidas con los otros, lo que se puede entender como los contactos que se van construyendo a lo largo del tiempo. Además de estos tres tipos también se podría encontrar capitales específicos para tipos específicos de análisis que se estudien dentro de los *campos*.

Los *campos* son los espacios en los cuales se desarrollan los agentes y ponen en juego sus respectivos capitales con el fin de posicionarse dentro de los mismos. Éstos se configuran alrededor de un bien escaso por el cual los agentes compiten. Puede haber tantos campos como bienes escasos, por ejemplo puede haber un campo de la política, del deporte, la educación, la economía, la cultura, el arte, etcétera; y todos ellos guardan cierta autonomía uno del otro, aunque pueden llegar a incidir unos en otros. Cada uno de ellos tiene reglas propias, por ejemplo, los agentes del campo artístico no

se pueden mover utilizando exclusivamente capital económico, sino que necesitarán una buena cantidad de capital cultural; en el sentido opuesto el campo empresarial requerirá mayor inversión de capital económico que cultural. Pese a que existe la posibilidad de movimiento dentro de los campos, las posiciones de los agentes dentro de ellos se encuentran mayormente predeterminada por la historia precedente: por ejemplo, si los padres tuvieron un nivel alto de estudios y buenos ingresos económicos es muy probable que su hijo tenga las mismas condiciones, mientras que si se nace en una posición con pocos estudios y poco dinero, resultará más difícil alcanzar una mejor posición y probablemente se quedará en la misma posición que sus padres. Así el campo es:

Una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sea agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (...) y, de paso por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc) (Bourdieu y Wacquat, 2005, p. 155).

Sin embargo, Bourdieu plantea que no se debe caer en un determinismo estadístico de la inmutabilidad de los campos, ya que "es igualmente campo de luchas por la conservación o la transformación de la configuración de dichas fuerzas (...) es escenario de relaciones de fuerza y luchas encaminadas a transformarlas y, por consiguiente el sitio de un cambio permanente" (Ibidem, p. 140). No se podrían explicar los cambios históricos de no ser por las luchas continuamente emprendidas por los agentes, el que nuevos agentes puedan acceder al bien escaso modificando las condiciones.

Los conceptos de *espacio social* y *espacio simbólico* se encuentran emparentados al estar directamente determinados por el momento histórico y la ubicación geográfica de su desarrollo. En ellos "los agentes o los grupos se distribuyen (...) en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación [el capital económico y el capital cultural]" (Bourdieu, 1997, p. 18). La posición en la que se ubican los agentes está dada por las disposiciones (o *habitus*), que revelan una relación entre las prácticas y bienes, así como una similitud entre los otros que también comparten un *habitus* similar. "Los *habitus* son principios generadores de prácticas distintas y distintivas (...) pero también son esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y división" (Ibidem, p. 20). Cuando las diferencias son percibidas y se manifiestan a través las maneras, prácticas, bienes y opiniones, es cuando se convierten en diferencias simbólicas, como signos distintivos de otros espacios simbólicos. El espacio social y el

simbólico van íntimamente relacionados, en tanto el primero es la expresión material y el segundo la forma discursiva, el lenguaje, la mentalidad.

La "ideología no es especialmente nuclear en la obra de Bourdieu; pero si el habitus tiene relevancia para dicho concepto es porque tiende a generar en los agentes sociales las aspiraciones que son compatibles con los requisitos objetivos de sus circunstancias sociales" (Eagleton, 2005, p. 206). Se deja de poner el acento en observar a las mentalidades como resultado determinado de la producción económica y tampoco se considera que sea la imposición a conciencia de un grupo sobre otro, sino que la imposición se encuentra legitimada, puesto que las ideas se deben aceptar de forma más o menos voluntaria para poder jugar dentro de la estructura. El habitus "como estructura estructurante o estructurada, introduce en la prácticas y pensamientos los esquemas prácticos derivados de la incorporación (mediante el proceso histórico de la socialización, la ontogénesis) de estructuras sociales resultantes de un trabajo histórico de las generaciones sucesivas (la filogénesis)" (Bourdieu, 2000, p. 136), es la estructura social interiorizada en los individuos. Así, los agentes tienen un lugar que les corresponde dentro del campo –dependiendo de los capitales que poseen–, y a este lugar le corresponden ciertas ideas, gustos, actos, representaciones a los que responden de forma casi automática.

En semejanza con algunas concepciones marxistas de la ideología –las más estructurales–, el habitus es el conjunto de representaciones congruentes con la estructura social; sin embargo esta estructura también es defendida por un grupo de agentes privilegiados dentro de ella, por agentes que luchan por mantener el poder dentro del campo y por que éste mantenga sus reglas. A semejanza de los autores anteriormente mencionados, Bourdieu considera que existen elementos que ejercen coerción; no considera a las instituciones en abstracto, como la religión o la escuela, como las encargadas de ejercer la dominación ideológica, plantea que la dominación proviene tanto de los miembros de dichas instituciones así como de todos los que se encuentran subordinados a ellas, a ello le dará el nombre de *poder simbólico*. El poder simbólico es el reconocimiento de validez que los agentes le dan a la estructura dada del mundo, y actúan conforme a esta creencia, manteniéndola inmutable en medida de lo posible. El poder simbólico es un metapoder, es un poder sobre los demás poderes (cultural, político, económico, militar, etcétera), que naturaliza las reglas del juego, naturaliza lo que se ve como legítimo. El ejercicio rutinario del poder simbólico lleva a realizar con normalidad prácticas que pudieron haber sido rechazadas con anterioridad, las naturaliza.

El poder simbólico se mantiene mediante la *violencia simbólica*, que se entiende como

Aquella forma de violencia que se ejerce sobre un Agente social con la anuencia [aprobación, consentimiento] de éste (...) de aceptar este conjunto de premisas

fundamentales, prerreflexivas, que los Agentes sociales confirman al considerar el mundo como autoevidente, es decir, tal como es, encontrarlo natural, porque le aplican estructuras cognoscitivas surgidas de las estructuras mismas de dicho mundo. En virtud de que nacimos en un mundo social, aceptamos algunos postulados y axiomas, los cuales no se cuestionan y no requieren ser inculcados. (...) Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significados e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza (Bourdieu, 1977, p. 120, 44).

Para ejemplificarlo con uno de los estudios realizados por Bourdieu, dentro de la escuela se ejerce la violencia simbólica de forma sutil por parte de los profesores hacia los alumnos cuando éstos aceptan que el profesor tiene el conocimiento que ellos buscan. De forma más evidente, la violencia simbólica se muestra cuando un agente realiza alguna acción que es rechazada por el resto y ante ello se genera burla o simplemente le dejan fuera, sin olvidar que las formas de actuar y pensar de los agentes dependerán del lugar en el que se encuentran ubicados en el campo. El que un obrero beba una cerveza directamente de la botella puede pasar desapercibido por el resto de obreros que le rodean, su familia o dentro de la zona en la cual vive, sin embargo si realiza la misma acción entre un grupo de empresarios, probablemente le indicarán que la forma correcta de beberla es depositándola previamente en un contenedor especialmente para cada tipo de bebida o simplemente lo excluirán de su grupo. Esto sirve para mantener las posiciones de los grupos y con ello mantener la estructura de los campos así como la estructura de los habitus. En este sentido la distinción entre grupos sirve para mantener las formas de pensar y de actuar previamente existentes. El gusto cobra relevancia en estas actividades, pues se generan diferencias entre aquellos que tienen *buen gusto* (que detentan los agentes con mayor cantidad de capital) y aquellos que tienen *mal gusto* (los agentes con poco capital dentro del campo).

Se puede ver que hay influencia del concepto gramsciano de *hegemonía*, en tanto que anuda la conducta moral de los agentes a la clase a la cual éstos pertenecen. En general, Bourdieu considera que las representaciones del mundo —o categorías del pensamiento— se encuentran intrincadamente arraigadas en la estructura social, resultando en una verdad aceptada y defendida por los agentes del campo, en tanto que marcan sus pautas para actuar. El habitus evidencia que las formas de pensar y actuar se encuentran íntimamente interiorizadas en tanto que es la estructura estructurada o interiorizada, es la estructura hecha cuerpo a base de la repetición actividades diarias y la constante acumulación de estas formas de obrar. Sin embargo, y pese a la tendencia estadística, existe siempre la posibilidad de que los agentes modifiquen su entorno, en tanto que el habitus también es

estructura estructurante; eso sí, será más complicado que ocurra, pero negar la posibilidad sería negar la historia y desconocer que toda institución por más sólida que se vea es en realidad la relación constante de un conjunto de agentes cambiantes.

La vía por la cual se recupera esta teoría hacia una sociología del conocimiento pertinente para el análisis fílmico es por medio de sus conceptos de habitus y violencia simbólica. Si bien el habitus es la estructura internalizada en los agentes, ésta se puede ver representada en los personajes fílmicos: sus modos de ser, actuar y pensar. Aunque las películas por revisar son catalogadas como obras de ficción, no se alejan de la lógica ya estructurada de la sociedad que las produce y consume, o al menos sería poco rentable para sus realizadores presentar mercancías de este tipo. Por lo tanto, un personaje fílmico representa las prácticas de un grupo específico, o bien puede ir contra estas formas establecidas y a partir de allí desarrollar su historia.

Un elemento al cual hay que poner especial atención es cómo se representan en las películas a los personajes: si hay elementos estructurales dentro del discurso cinematográfico que se dan sin mayor reparo (como cuando los protagonistas son siempre hombres, caucásicos, heterosexuales, cristianos, por ejemplo) o en cambio muestran patrones poco recurrentes. Asimismo, retomando el concepto de violencia simbólica, se puede observar —siguiendo el esquema clásico de las narraciones fílmicas— qué aspectos son señalados como indeseables dentro película (aquellos contra los que se enfrentará el protagonista) y cuáles son los que busca el personaje central. En otras palabras, qué se busca establecer y qué se busca eliminar, hacia quién o qué va dirigida la violencia simbólica y ver qué elemento se busca establecer, estableciendo con ello una lucha a nivel discursivo, en las ideas, en el conocimiento, una lucha por el poder simbólico.

4. EL DISCURSO IDEAL

«Is Hollywood racist? You're damn right Hollywood is racist. But it ain't that racist that you've grown accustomed to.
Hollywood is sorority racist. (...) That's how Hollywood is.»
—Chris Rock (2016)

«Adoran la sangre, adoran la acción. No esta basura habladora, deprimente, filosófica.»
—Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (2013)

Hasta ahora se ha realizado un examen sobre el qué y el para qué del análisis sociológico del cine. Falta abordar el cómo se va a realizar el análisis de este objeto; falta detallar la metodología. Ya se han dibujado dos líneas por las cuales se guía este trabajo: premios y conocimiento. Las películas ganadoras y nominadas a los premios Oscar son las más destacadas, las que poseen mayor poder simbólico por el simple hecho de haber sido condecoradas y las ubica como las de mayor prestigio, las de mayor legitimación ante un grupo que no necesariamente premia la calidad estética de las obras. Estas películas contienen historias (que bien puede ser la principal causa para verlas), relatos que conmueven, inspiran, invitan a la reflexión o a la sorpresa. Las historias están cargadas de creencias, representaciones, conocimiento. Ahora bien, ¿cómo observar las creencias que las historias contienen? Habrá de hacer una precisión y definir qué tipo de información se desea obtener.

Como ya se adelantaba desde el primer capítulo, no resulta de mayor provecho adentrarse en el conocimiento que pudiera dar los colores y sonidos, como sí lo podría ser para un estudio sobre la comunicación. Tampoco será útil observar los estilos arquitectónicos o de moda que en las películas se puedan presentar, como bien podría aprovechar un historiador. Ni siquiera será de mayor relevancia analizar la forma en la que se expresan los actores, ya sea oral o corporalmente, lo que bien podría interesar a un lingüista. Lo que este trabajo se propone estudiar es el discurso que las élites culturales impulsan mediante los premios, y con ello sus *visiones* y *divisiones* del mundo, sus representaciones y clasificaciones del mismo.

Los premios dictan lo que es considerado deseable, la representación de la perfección: nombran a tal canción como la mejor de todo el año, o un estilo artístico como el mejor frente a otros. Esto mismo ocurre en el premio de la mejor película, que considera a la obra en su totalidad y de forma más concisa premian a la mejor historia audiovisual. Pero existe una doble legitimación en las películas, por un lado es la película en su totalidad, pero esto también se presenta internamente,

al estar reconociendo los elementos discursivos que le componen. Lo necesario para conocer la moral dentro de una historia es el estudio de las acciones realizadas entre personajes, identificar quién realiza la acción, cómo la realiza y para qué la realiza. Estos puntos de análisis permiten comprender la idea general que se muestran en cada historia, comprender las historias, los personajes y conflictos entre ellos. Pero antes de avanzar hacia la observación, habrá que dejar claro la forma en que ésta se realiza.

Para poder abordar estos puntos, resulta provechoso desarrollar brevemente cómo se abordará y analizará al cine. A continuación se iniciará el apartado metodológico en el cual se expondrán los presupuestos con los cuales se partirá para analizar al discurso cinematográfico. Se trabajará partiendo de los postulados de Max Weber, en donde se analiza la realidad social desde los tipos ideales. Posteriormente se señalan los elementos a estudiar desde los discursos, en lo que se conoce como el modelo actancial propuesto por Greimas. En la última parte se realiza el análisis de las películas y se exponen las observaciones resultantes.

NOMBRAR EL MUNDO: TIPOS IDEALES

Max Weber parte del presupuesto de que el investigador debe construir los conceptos con los cuales comprenderá la realidad. Para ser más específicos, es tarea del sociólogo generar los marcos interpretativos mediante los que se analizará y explicarán los fenómenos sociales. Como señala Bourdieu, para Weber "la sociología forma conceptos típicos y busca las reglas genéricas del acontecimiento. (...) implica que sus conceptos estén relativamente vacíos de contenido frente a la realidad histórica" (Bourdieu, 2008, p. 281). El sociólogo debe generar conceptos suficientemente abstractos como para que la mayor cantidad de fenómenos empíricos puedan adecuarse en ellos. Se debe procurar que estos conceptos sean unívocos mediante "un grado óptimo de adecuación significativa" (idem) con la formación de "conceptos clasificando los «sentidos supuestos» posibles" (Ibidem, p. 283), es decir, permitiendo que los casos empíricos sean clasificados mayormente hacia un sentido y evitando las contradicciones conceptuales.

Entonces, ¿cómo se construyen y aplican estas herramientas conceptuales —a los cuales Weber denomina *tipos ideales*— para el estudio de la realidad social? Él responde esta cuestión así:

Se obtiene un ideal-tipo acentuando unilateralmente uno o varios puntos de vista y encadenando una multitud de fenómenos, dados aisladamente, (...) que se ordenan según los precedentes puntos de vista escogidos unilateralmente, para formar un cuadro de pensamiento homogéneo [einheitlich]. En ninguna parte se encontrará empíricamente semejante cuadro en su pureza conceptual: es una utopía. El trabajo

histórico tendrá la tarea de determinar en cada caso particular hasta qué punto la realidad se aproxima o se aleja de ese cuadro ideal. (...) la construcción de ideal-tipos abstractos no es tenida en cuenta como objetivo, sino únicamente como medio del conocimiento (Ibidem, pp. 284-285).

Como elaboración lógico mental, los tipos ideales no tendrán una referencia perfecta en la realidad, siempre habrá variaciones al modelo ideal. Pero es mediante estas variaciones que se podrá interpretar y comprender a los fenómenos empíricos.

Resulta apropiada la implementación metodológica de la elaboración de tipos ideales como herramientas para el análisis de las películas, porque ayuda a clasificar, explicar e interpretar a los discursos cinematográficos como hechos causalmente adecuados en tanto que generan acciones típicas.

Ahora bien, la implementación de tipos ideales presupone "el carácter esencialmente más hipotético y fragmentario de los resultados alcanzados por la interpretación. Pero es precisamente lo específico del conocimiento sociológico" (Weber, 1964, p. 13). A diferencia de los estudios de las ciencias naturales, en los que se obtienen leyes mediante la observación de la repetición estadística de ciertos fenómenos, las leyes sociológicas surgen de la probabilidades en determinadas situaciones en donde las acciones transcurren de cierta forma esperada (Ibidem, p. 12). Así, la construcción hipotética para interpretar el discurso cinematográfico no debe tener como objetivo el encasillar conceptualmente a las diversas acciones que ahí se presenten, pues se corre el probable riesgo de que ello no vuelva a transcurrir de la forma esperada en otro momento. La interpretación debe darse considerando un cuadro ideal en el cual se determine la aproximación o lejanía de los discursos cinematográficos.

Tipos de discursos cinematográficos

Como se ha planteado previamente, se considera al discurso cinematográfico como un conjunto de signos audiovisuales integrados en una película, los cuales están situados en relación directa con el contexto de producción y las relaciones de dominación asociadas a éste. Estos signos se pueden presentar de diversas formas, ya sea desde la música hasta los movimientos de las cámaras. El objetivo de este trabajo no es el de realizar un análisis exhaustivo de estos signos audiovisuales, sino que se enfocará a observar lo que más adelante se denomina como *actantes*, los cuales componen las acciones dentro de los discursos narrativos y no son necesariamente humanos (piénsese que hay películas donde el problema está representado por un fenómeno natural como un huracán, un animal como tiburones, o algún agente patógeno como los virus). Así, se especificarán los tipos

ideales de signos –identificados como *actantes*– en los discursos cinematográficos, lo que permite vislumbrar las relaciones históricas de producción y de dominación de los discursos.

Los discursos se encuentran atados a su tiempo. En cada periodo hay temáticas que anudan la atención de la élite cultural, lo que a su vez transmiten al público mediante la premiación. Como se podrá ver, las temáticas giran en torno a un tipo específico de acciones que se encuentran entre el *enemigo*, *objetivo* y *protagonista*. Aunque hay seis tipos diferentes de actantes, los tres mencionados son los que encuentran mayor presencia en los discursos (difícilmente se puede observar y esperar que un tipo específico de *ayudante* marque la pauta temporal del cine). Así, los tipos ideales de discursos cinematográficos parten de la acción que el protagonista (que a partir de ahora llamaremos *sujeto*, de acuerdo a la teoría de los actantes) ejerce hacia el problema (*oponente*), con el cual se disputa un *objeto* en común.

Las tramas de las películas se originan cuando los sujetos intentan alcanzar algo, que no suele ser sencillo de conseguir, pues existe alguna fuerza que les impide obtenerlo. Esto se desarrolla suponiendo que existe un orden de las cosas (un orden que obedece sólo al interior del discurso fílmico). Aquí se desata una lucha entre el sujeto y su oponente por obtener este objeto deseado por ambos. Las historias contadas en las películas son las luchas por imponer una visión sobre otra, luchas entre estos sujetos y sus respectivos oponentes. Los parámetros utilizados aquí para distinguir entre los tipos de discursos son entre quiénes detentan la lucha y cómo termina este enfrentamiento. Son tres los tipos de discursos cinematográficos que se identificaron en torno a la "normalidad" de las cosas: el *discurso crítico*, el *discurso normalizado* y el *discurso protector*.

El *discurso crítico* presenta un enfrentamiento entre dominados y dominantes. Con esto me refiero a que se muestran sectores con poder dentro del orden que se ven confrontados con sectores que carecen de este poder. Ya sea que los dominantes se representen mediante comandantes, políticos, banqueros, amos o cualquier fuerza que represente superioridad como una ciudad, el Estado o el mismo avance del tiempo (que puede conllevar consigo la industrialización, por ejemplo) como elemento que ejerce su poder sobre todos. El desenlace de esta lucha necesariamente culmina con la derrota de uno de los combatientes, ya sea que termine rindiéndose, siendo capturado o sea aniquilado hasta su desaparición definitiva. Quién y cómo gana no determina el tipo de discurso, pero sí ayuda a dar luz sobre la situación histórica y las tendencias de lo que prefiere la élite cultural de La Academia.

El *discurso normalizado* coloca en la lucha a miembros en igualdad de poder dentro del orden. Ya sea que sitúe un combate entre dominado contra dominado (como las peleas entre pandillas),

combate entre dominante contra dominante (como las discusiones entre miembros de la realeza), o una batalla de conflictos personales (como las películas de autosuperación). Al igual que en el tipo previo, la historia culmina cuando un bando gana sobre el otro.

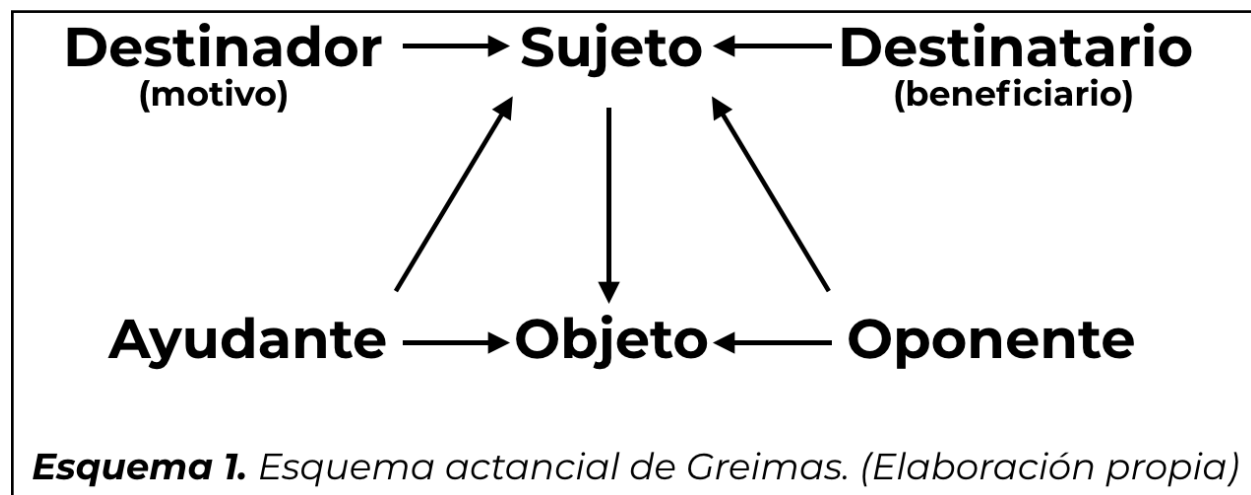
Finalmente el *discurso protector* muestra una batalla, ya sea entre dominantes y dominados, o entre un mismo grupo. Lo que distingue a este tipo de discurso es que el desenlace no es el triunfo de un grupo sobre otro, sino que se termina en tregua, ninguno es en realidad ganador o perdedor en este enfrentamiento. Ya sea que han llegado a un acuerdo en el cual pueden vivir conformes en este orden, o se ven amenazados por un orden diferente y externo contra el cual se alían para hacerle frente. Este tipo de películas son clásicas del periodo de propaganda de guerra, en donde todos optan por defender el orden existente (les beneficie o no) con tal de que no sea otro orden el que termine amenazando su realidad. También se pueden ver en las películas melodramáticas, en los cuales los problemas de familia finalmente se resuelven con una reconciliación en donde ambos bandos ceden con tal de mantener el orden.

No está de más recordar que como tipos ideales, las diferentes formas de discursos son construcciones conceptuales que aspiran a la perfección teórica, que no necesariamente (y de hecho, no probablemente) se encuentren en su forma pura en los casos que se estudian. Los casos concretos suelen tener características variadas, pudiendo mostrarse preponderantemente una forma sobre otra. A partir de aquí procede realizar un análisis de las variables de los actantes y ubicar las características y patrones observados, señalar las predisposiciones que presentan los actantes de acuerdo a los tipos de discurso.

¿QUÉ VARIABLES ESTUDIAR?

Si se considera al cine como discurso —específicamente como un discurso narrativo—, el cual centra su atención en las acciones de los personajes de la trama, así como sus motivaciones, entonces resulta adecuado utilizar una herramienta que tome estos elementos en cuenta al momento de realizar su análisis. La propuesta del esquema actancial, realizado por Algirdas J. Greimas, pone el énfasis en el estudio de las acciones y motivaciones realizadas por los actantes, es decir, en los medios que implican la ejecución de acciones para que se desarrolle la historia. El actante no se limita a ser un personaje, ya que puede ser tanto una persona (un astronauta, rey o viajero) como un fenómeno natural (huracán, tormenta, el sol) e inclusive una idea o sentimiento (el honor, la venganza, el miedo), siempre y cuando detone una acción dentro de la narración. El esquema actancial de Greimas propone que existen seis actantes en todas las narraciones, ya sean escritas,

orales, audiovisuales o de cualquier otra índole, como en este caso son las películas. Los seis actantes son el Sujeto, Objeto, Destinatario, Destinador, Ayudante y Oponente. Esto se puede observar en el Esquema 1, junto con las relaciones que interactúan entre ellos.



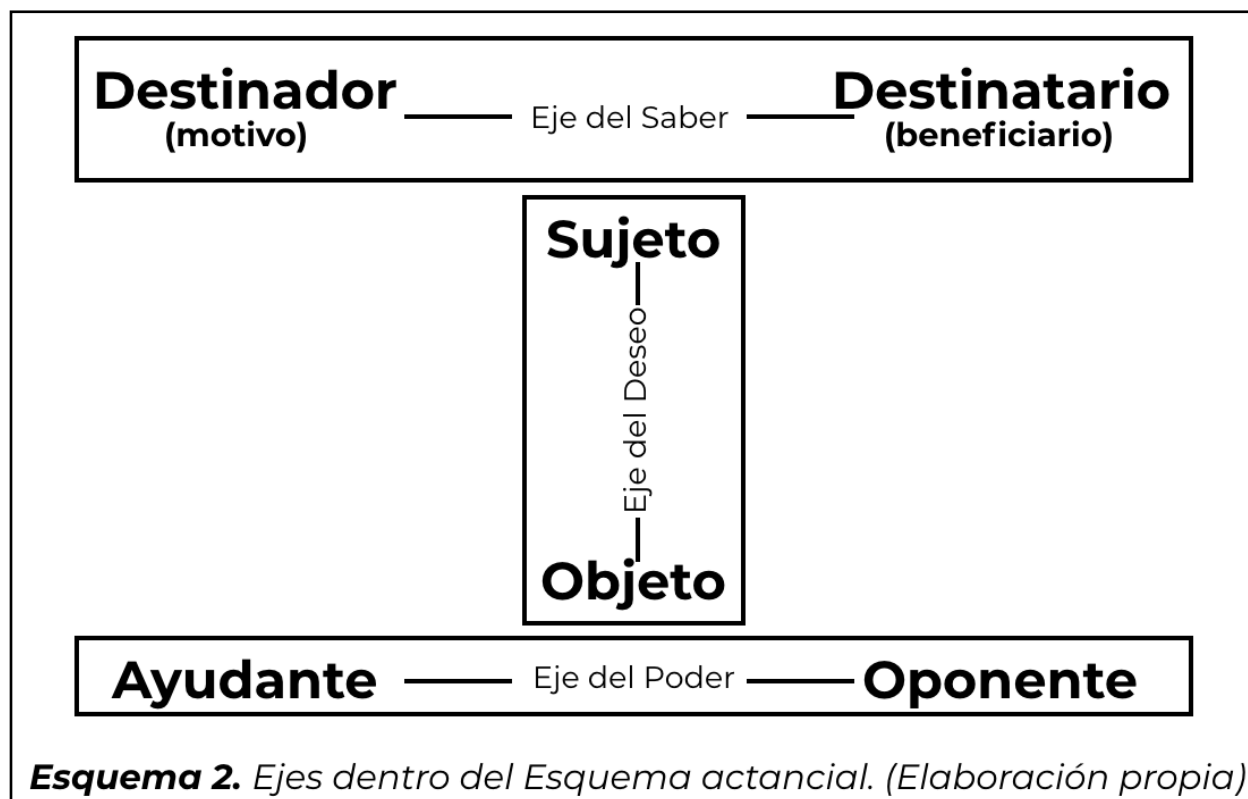
Cada uno de los seis actantes cumple un rol dentro de la narración. El Sujeto es el actante que busca alcanzar algún objetivo; el Objeto es este objetivo que acciona al Sujeto; el Destinador es todo aquello que motiva al Sujeto para conseguir el Objeto; el Destinatario es el o los beneficiarios, en tanto el Sujeto alcance el Objeto; el Ayudante colabora con el Sujeto para que consiga su Objeto; el Oponente impide que el Sujeto alcance su Objeto (Pérez Martínez, 1995, p. 223). Como se puede observar, todos los actantes se encuentran íntimamente relacionados entre sí.

Se considera que existen tres ejes dentro del esquema actancial (Esquema 2). Estos se muestran a los actantes como parejas que se complementan u oponen, y que no son necesariamente fijas, sino que pueden cambiar y ser móviles (por ejemplo, los que antes se muestran como ayuda al Sujeto, pueden ser en realidad el enemigo al final).

El eje destinador-destinatario es el del control de los valores y por ende de la ideología. Decide de la creación de los valores y de los deseos y de su repartición entre los personajes. Es el eje del saber. El eje sujeto-objeto traza la trayectoria de la acción y la búsqueda (...). Está llena de obstáculos que el sujeto debe vencer para avanzar. Es el eje del deseo. El eje ayudante-opositor facilita o impide la comunicación. Produce las circunstancias y las modalidades de la acción, y no es representado necesariamente por personajes. Ayudantes y opositores sólo son, de vez en cuando, las "proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo" (Greimas, 1966: 190).

Este eje es (...) el del poder (Saniz Balderrama, 2008, p. 96).

Como se ve, el poder ubicar el rol de estos ejes dentro del esquema posibilita que se profundice en el análisis sobre tres aspectos que se representan en las narraciones, y para el caso en las películas: lo que se valora, lo que se desea y lo que posibilita. En términos freudianos se podría realizar una analogía con sus estructuras de la psique: el *Eje del Deseo* como el *Ello* (los impulsos internos o pulsiones que motivan a las personas a actuar); el *Eje del Poder* como el *Superyó* (las restricciones externas con las que se debe tratar para alcanzar el deseo), y el *Eje del Saber* como el *Yo* (el ser consciente de sus deseos y posibilidades, que permite alcanzar sus deseos bajo ciertos parámetros dados).²⁹ Esta analogía permite ayudar a visibilizar lo que se puede obtener de estos tres ejes y sus actantes: la dimensión de los deseos y necesidades interiores, la dimensión externa que restringe o posibilita, y de las pautas con las que se pueden mover los sujetos en el mundo.



Además de observar y registrar qué o quiénes ocupan los lugares de estos actantes en las películas, resulta por demás provechoso implementar a un breve análisis de la tipología sustancial de los actantes (es decir, de sus características) para realizar una descripción de los rasgos de cada uno de los seis actantes y no limitarse a la mera identificación de cada uno.

²⁹ No es objetivo de este texto abundar más allá en la terminología psicoanalítica de Sigmund Freud, por lo que para una introducción a éstos se puede consultar "¿Pueden los legos ejercer el análisis?" en *Obras completas (Vol. XX)* de Sigmund Freud de Amorrortu editores.

Sobre qué tipo de características pueden ser recopiladas para este fin, resulta muy provechoso el trabajo de José Patricio Pérez Rufí titulado "Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica". El autor se realiza un recuento de los distintos enfoques y métodos desde los cuáles se ha propuesto el abordaje de las narrativas filmicas, mostrando desde el análisis de la apariencia del personaje, así como sus rasgos biográficos (en caso de ser observables), así como elementos discursivos técnicos que incluyen el maquillaje, la decoración, el plano, entre otros. Como él mismo señala, no se trata de métodos rígidos e invariables, sino que

El esquema metodológico que aquí proponemos es susceptible de tantas variaciones como requieran los objetivos del análisis o el objeto de estudio al que aplicarlo. Del mismo modo, cualquiera de las categorías señaladas puede igualmente ser ampliada para un análisis de aspectos parciales del personaje más profundo o matizado según las necesidades de la investigación, cuando no negada por su posible escasa eficacia (Pérez Rufí, 2016, p. 550).

Para esta investigación se echará mano de varios de estos elementos por la pertinencia que puede tener indicar, por ejemplo, el sexo del sujeto, mientras que otros se pasarán por alto pues no resultaría tan útil realizar observaciones sobre, por ejemplo, el código sonoro.

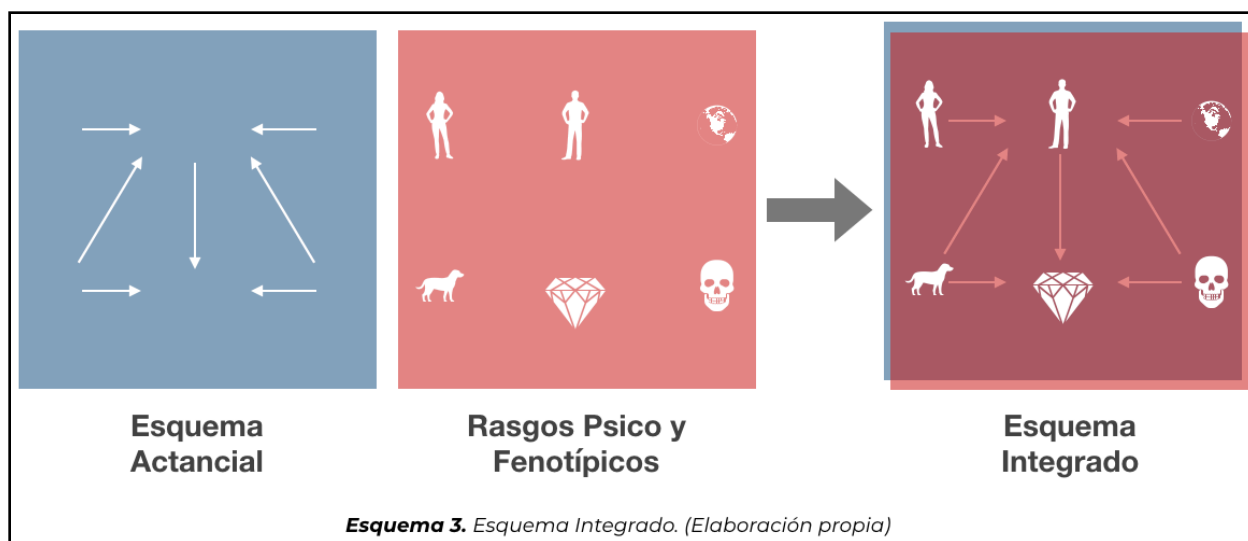
Entonces, ¿qué se va a observar? En términos generales, serán cuatro los ámbitos que se van a evaluar: apariencia, *backstory*, vida exterior y elementos extradiscursivos. Las variables de cada uno de estos ámbitos resultarán aproximados, pues no siempre se ofrecerán de forma clara datos físicos como la edad, peso o altura exacta de los sujetos, así como tampoco, así como tampoco los actantes serán siempre personas, pues en ocasiones los antagonistas podrán ser fenómenos naturales de los que resultará imposible intentar obtener estos datos. Entonces, las variables a considerar serán las siguientes:

- Apariencia.
 - Fisonomía: Nombre, edad, sexo, color de piel, complexión, color del pelo, defectos físicos del sujeto.
- Backstory.
 - Influencia cultural: Origen étnico y origen social.
 - Influencia demográfica: Época histórica, nacionalidad, localidad en la que vive, origen familiar, origen religioso, infancia.
- Vida exterior.

- Vida profesional: Medio para mantenerse, lugar de trabajo, función que desarrolla en éste, relaciones con compañeros de trabajo.
- Vida personal: Estado civil, orientación sexual.

Estas variables permiten un análisis en tres dimensiones: la primera observa las acciones insertas en la estructura del esquema actancial, la segunda se enfoca en las características físicas o fenotípicas de los actantes, mientras que en la tercera se centra en conocer las características psicológicas o culturales de los actantes. Estos tres aspectos se han incorporado para los propósitos de esta investigación, en lo que me he permitido nombrar como el *esquema integrado*.

Como se puede apreciar en el Esquema 3, donde se muestra que los actantes no son necesariamente personajes humanos, sino que pueden abarcar objetos inanimados, animales o ideas abstractas como el tiempo o la muerte. Con ello se permite no sólo visualizar someramente los nombres de los actantes (el viajero, el brujo, el médico), sino que se puede saber qué características poseen. En primer lugar las flechas vacías, carentes de contenido, representan el esquema actancial del Greimas, en donde se considera que los discursos están dotados de actantes, los cuales son funciones constantes. En segundo lugar, se recuperan los elementos figurativos de los actantes, no en tanto a su rol con el resto, sino en sus características fenotípicas y psicológicas (sobre si el papel del actante lo desempeña un humano, o es un animal, o un evento natural, o un concepto).



Finalmente el esquema integrado deja de manifiesto los roles que desempeña cada uno y al mismo tiempo le describe.

El esquema integrado tiene la finalidad de encontrar regularidades comparables entre las distintas películas, para lo cual se implementarán tipos ideales como medios conceptuales que permitan reconocer e identificar estas afinidades así como las desviaciones ideales.

LOS ACTANTES

Mediante la observación y análisis de las películas premiadas fue posible recabar una serie de elementos que permiten explicar a la película como discurso. Como se señalaba anteriormente, se divide en dos partes, el actante y sus acciones.

Para tener un orden sensato resulta más sencillo empezar por explicar y describir al *quién hace* antes del *qué hace*. El orden en que se presentará dicha descripción es cronológica de acuerdo a cómo fueron las ceremonias de entrega del Oscar, es decir, desde 1928 hasta 2019. Por cada película presentada se expondrán esquemáticamente a los seis actantes, esto para evitar poner primero a uno y al final a otros, lo que quizá provocaría que se rompa con la facilidad de comparar históricamente cada uno de los discursos cinematográficos. Sin embargo, sí se realizarán cortes entre variables para que éstas puedan ser comparadas entre cada una de las películas o de lo contrario se perdería la fluidez de su descripción. Paralelamente y para fines ilustrativos, se adjuntará solamente la fotografía del actante sujeto, debido a que es el único que se muestra de forma física en todas las películas.³⁰ Hay que pasar entonces a los resultados, ¿qué tipo de actantes se muestran en las películas?

Sujetos y sus deseos

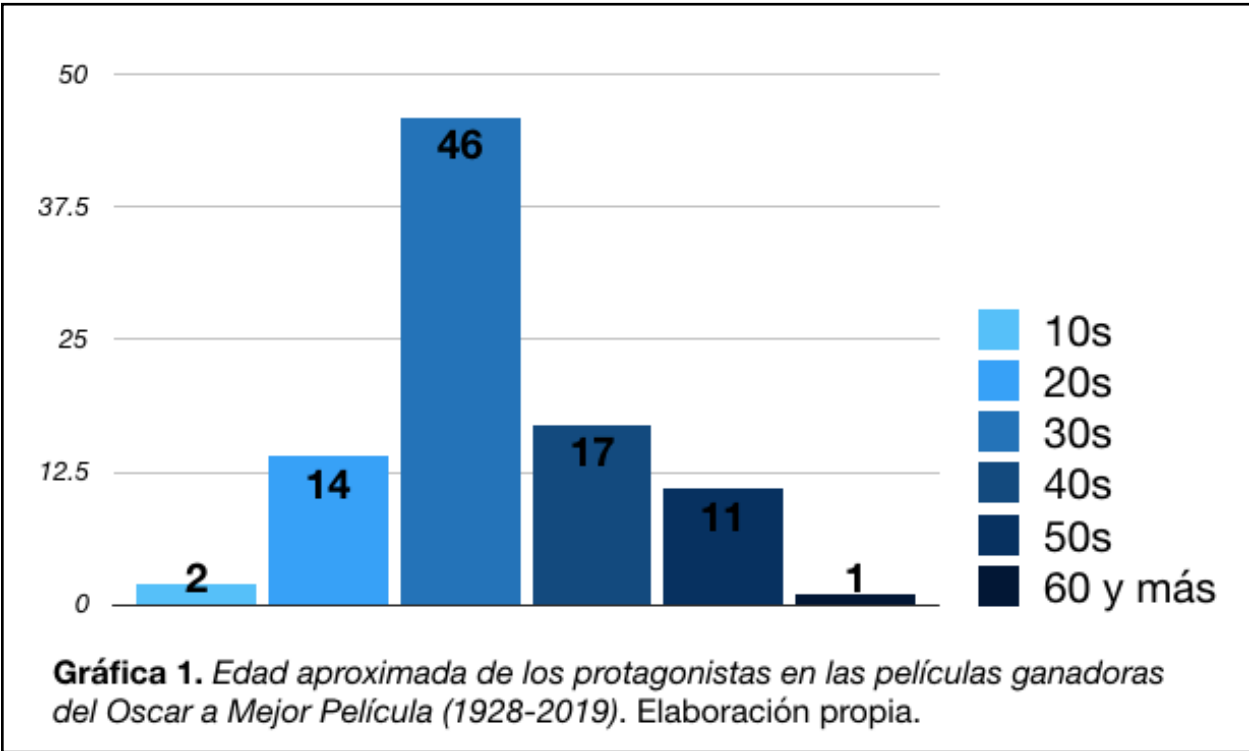
Lo primero que se aprecia en las películas premiadas a mejor película es que los actantes que ocupan el lugar de los sujetos siempre muestran rasgos de tipo humano. Se menciona esto para aclarar que en otras películas sí cabe la posibilidad de que algunos actantes que sean animales, vegetales u objetos antropomórficos, como lo podrían ser los juguetes en la saga de *Toy Story* o los robots en las películas de *Transformers*. Lo más cercano que existe a un ser propiamente no humano se encuentra en *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), en donde el protagonista Frodo Baggins es un hobbit (especie ficticia del escrito J. R. R. Tolkien). Sin embargo, desde un primer plano (la toma que enfatiza el rostro), Frodo puede pasar sin ningún tipo de problema como un humano.

³⁰ En varias películas los actantes como el oponente no son personas u objetos, sino que son un conjunto de situaciones a los que sería imposible describir físicamente, tal es el caso de la guerra en algunos casos, mientras que en otros la guerra sí tiene nombre y rostro al ser representada en una persona como algún comandante militar enemigo.

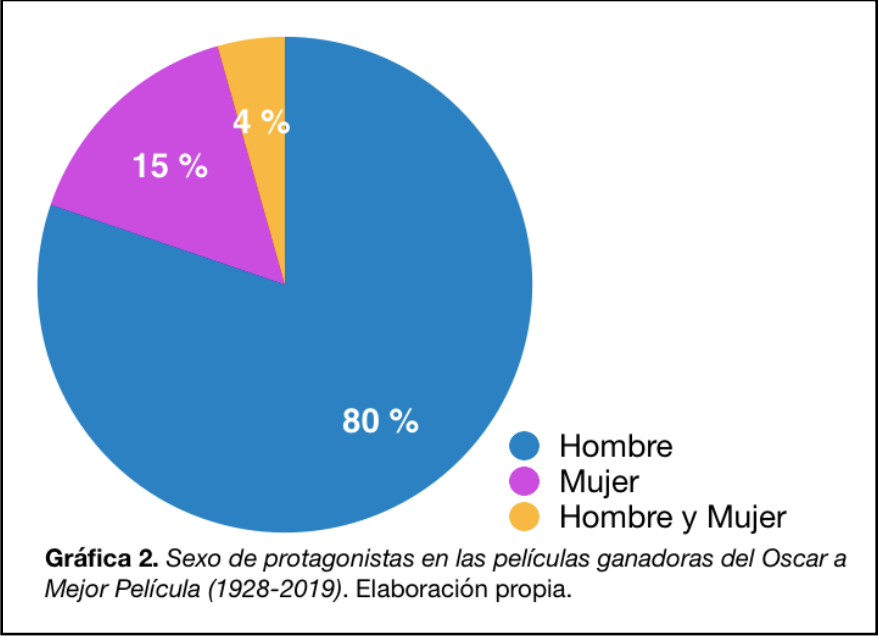
En cuanto al número de personas que pueden actuar de sujetos, la mayoría de las veces recáe en una sola persona, pero existen los casos en donde puede haber parejas que buscan el mismo objetivo (no actuando de forma competitiva como los oponentes, ni de forma servil como los ayudantes, más bien de forma complementaria). Tal es el caso de *Calvalcade* (1933) en donde una pareja de esposos británicos buscan mantener a su familia sanos y salvos del mundo convulso, o en *Spotlight* (2015) en donde un grupo de periodistas trabajan para cubrir una investigación. Pero en su enorme mayoría se hayan bien delimitados en una sola persona. Esto permite que se puedan identificar tanto su edad, como su sexo así como la aproximación de los rasgos fenotípicos como su complejión, color de piel, altura o edad. Al respecto, la complejión de los sujetos suelen ser entre atléticos (generalmente para los soldados, marineros, policías y labores afines) así como sujetos delgados. No se suele mostrarse alguno con desnutrición, aunque ésta última se insinúa en *Oliver!* (1968) y en *Midnight Cowboy* (1969), en donde tanto los protagonistas como sus ayudantes sufren constantemente por conseguir alimento. Lo que no se muestra en ninguna ocasión es sujetos que muestren cuerpos con obesidad.

Con respecto a la edad, no siempre se muestran con certeza las edades de los sujetos. Así como tampoco las historias se desarrollan durante un periodo corto, llegando a casos de historias de vida como en *Gandhi* (1982) o en *The Last Emperor* (1987) en los que transcurren décadas enteras e inclusive deben cambiar los actores para mostrar las diferentes etapas de su vida. Ahora bien, son pocas las películas que recurren a esto y en general se pueden hacer aproximaciones bien delimitadas a las edades de los protagonistas. En la mayoría de las películas se imponen los actantes que muestran una edad que fluctúa entre los 30 años con 46 de las 91 películas, contando así con poco más de la mitad del total (el 50.5% para ser precisos, como se puede observar el pico sobresaliente en la *Gráfica 1*); seguidos de los que se muestran al rededor 40 años, con 17 casos; seguido de cerca por los que se se ven de 20 y 50 años, con un total de 14 y 11 películas respectivamente; finalmente se encuentran muy abajo los más jóvenes y los más viejos, donde los que muestran al rededor de 10 años y de 60, con apenas 2 y 1 películas cada uno.

Debido a que se los actantes Sujeto son humanos (o al menos *organismos antropomórficos*, como se había mencionado anteriormente) es posible identificar a qué sexo pertenecen. Cabe señalar que en algunas películas dicho actante está compuesto por más de una sola persona; para estos casos se consideró que si eran del mismo sexo todos los actantes se marcara sólo con aquel (como en el caso de *Chariots of Fire* de 1981, en donde los dos protagonistas son hombres y se marcan sólo como "hombre"), mientras que si son de ambos sexos se señala como "hombre y mujer" (como en *Spotlight* de 2015, que se muestra un grupo compuesto por varios hombres y una sola mujer).



Lo primero que salta a la vista es el observar que en la gran mayoría de los protagonistas son hombres (para ser más precisos, en 73 de las 91 películas, lo que representa el 80% del total); en segundo lugar las mujeres se ubican muy por debajo con apenas 14 participaciones protagónicas que representan el 15% del total; por último hay sólo 4 películas en las que existan tanto hombres como mujeres. No existe alguna tendencia por la cual ubicar temporalmente la aparición de unos o de

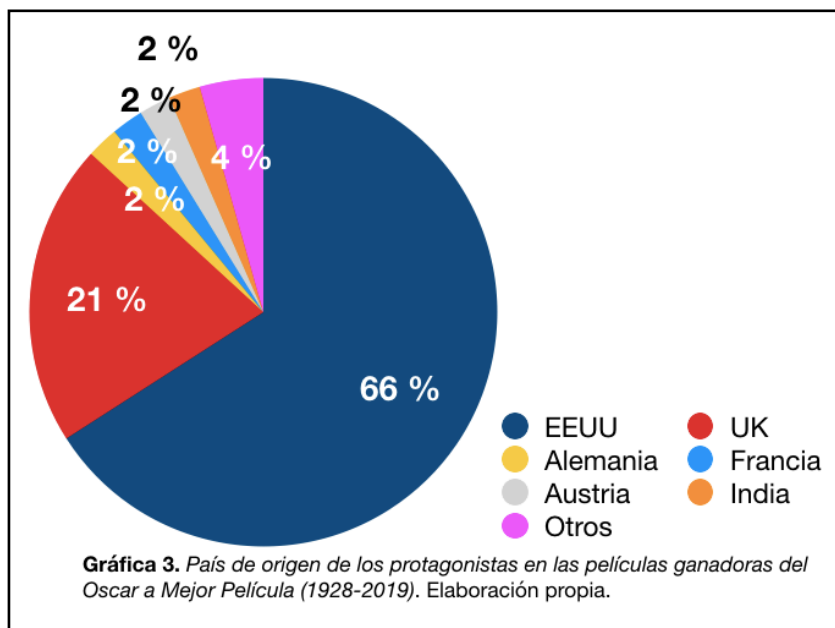


otros, aunque sí se puede ver que existen periodos en los que las mujeres prácticamente desaparecen, como entre 1951 a 1963 (donde inclusive se podría extender hasta 1943 por la única aparición en 1950 de una mujer) y de 1966 a 1982, periodos de poco más de diez años.

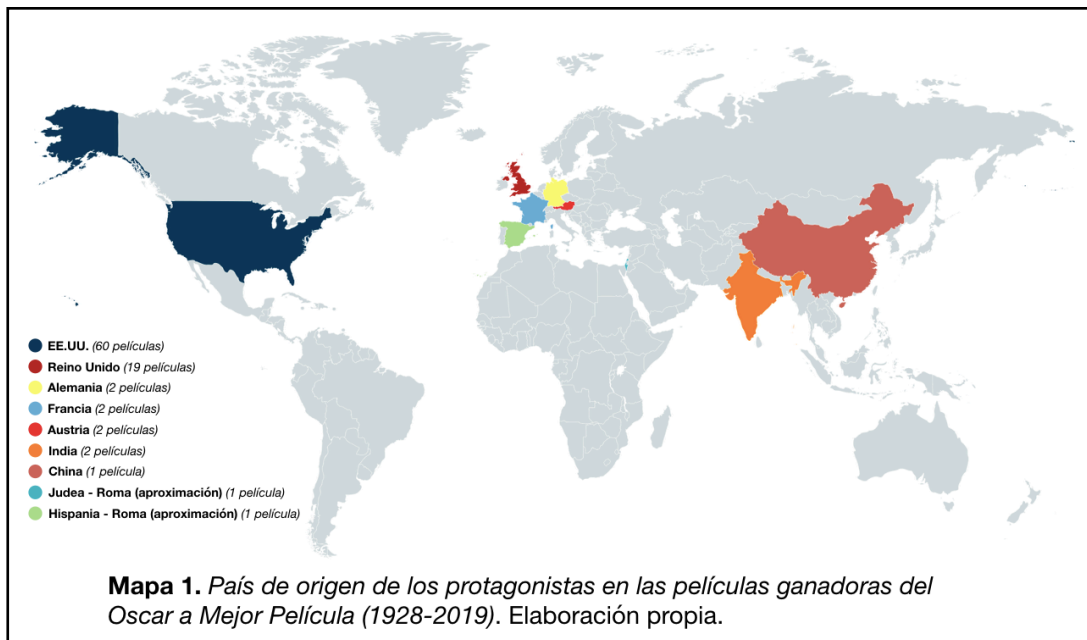
¿De dónde provienen los protagonistas (o al menos de dónde aparentan

venir)? Si bien se puede presuponer que por ser películas estadounidenses todas las historias se desarrollan ahí, pues en realidad lo que muchas veces hacen es desarrollar sus historias en otras partes del mundo y sus protagonistas son igual de otras nacionalidades. Por ejemplo esto sucede con *Gandhi* de 1982 que se desarrolla en Sudáfrica y la India y cuyo protagonista es indio; en *The Last Emperor* de 1987 que acontece en China, Japón y Manchukuo (o Manchuria) donde el protagonista es Manchú, o en *All Quiet on the Western Front* donde se muestra a soldados alemanes peleando en la frontera con Francia y Alemania. También están los casos que la historia se desarrolle en un lugar diferente al de procedencia del protagonista como en *Casablanca* de 1942 que se desarrolla en Marruecos aunque el protagonista sea norteamericano. Como se puede observar en la Gráfica 3, el origen de los protagonistas se muestra predominantemente norteamericana con dos tercios del total de las realizaciones que son

en total 59 protagonistas. Podríamos pensar que la cercanía en el idioma inglés hace que el segundo lugar lo ocupen los protagonistas británicos, apareciendo premiadas de forma más o menos frecuente con 20 protagonistas; en tercer lugar hay un empate entre protagonistas de Alemania, Francia, Austria e India con



dos en cada uno; finalmente con sólo uno se encuentran en China, Judea-Roma, Hispania-Roma y The Shire (*La Comarca*). Hay que tomar en cuenta que varios de los espacios mencionados son diferentes a los territorios actuales (2019), pues en el caso de *All Quiet on the Western Front* (1930) fue realizado durante la República de Weimar intentando retratar el Imperio Alemán, lugar que actualmente es Alemania. Se han intentado representar (Mapa 1) los territorios a la vista de hoy, tomando con precaución lo antes mencionado, especialmente en los territorios del imperio romano de Judea e Hispania en la división actual de Israel y España respectivamente y omitiendo The Shire por ser un lugar ficticio (aun con sus semejanzas con tierras británicas y de haber sido filmada en Nueva Zelanda).



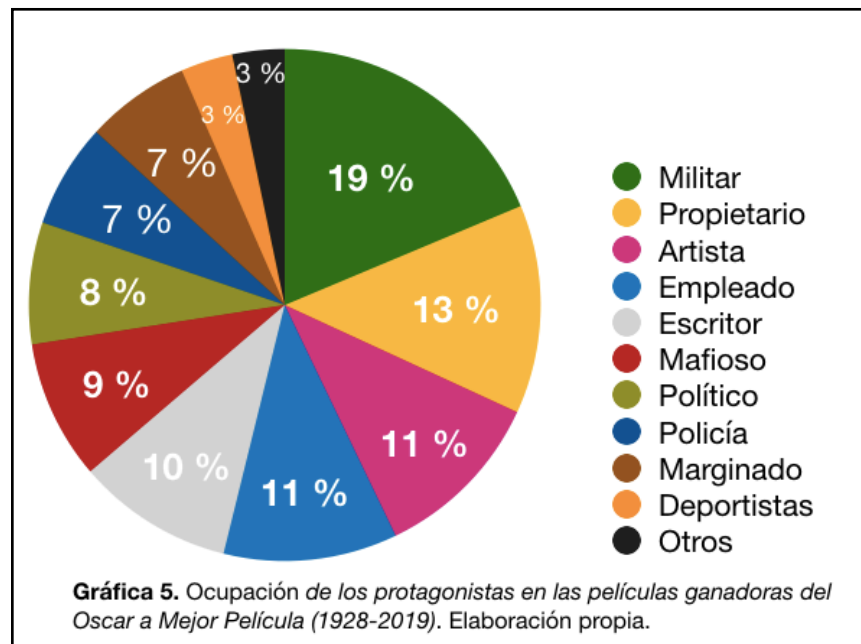
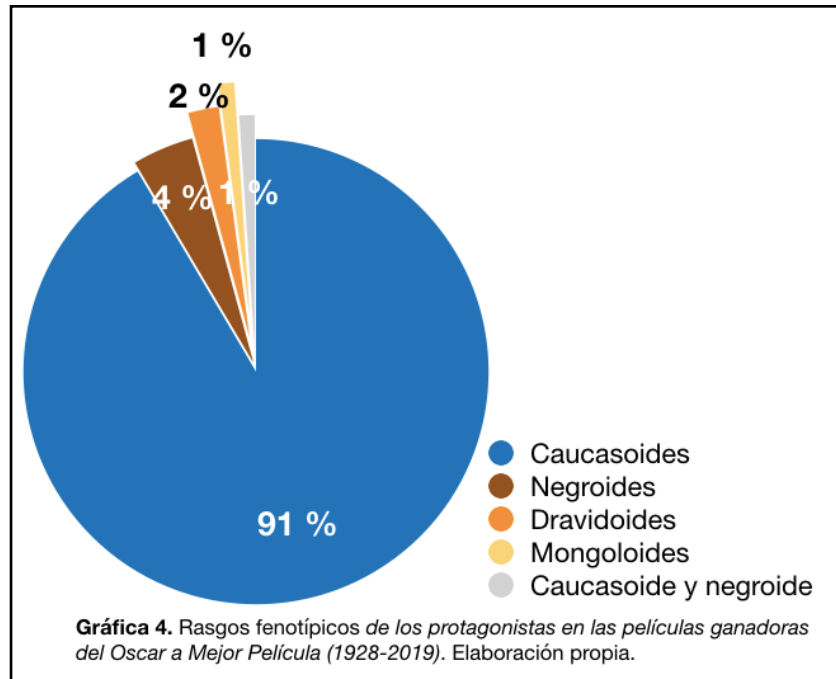
Uno de los elementos más importantes a la luz de hoy es considerar no tan sólo el país de procedencia, sino la adscripción fenotípica a la que pertenecen los protagonistas, con esto se quiere ubicar los rasgos faciales y corporales de los protagonistas tales como el color de piel y cabello. Debe aclararse que no se trata de una adscripción étnica, pues el caso de en casos como *Lawrence of Arabia* (1961) y en *Dances with Wolves* (1990) personas con rasgos caucásicos (piel clara, cabello rubio y ojos azules) terminan adscribiéndose étnicamente como harish y sioux, respectivamente. La clasificación se dividirá en cuatro: los caucasoides, negroides, dravidoides y mongoloides.³¹ Los primeros regularmente son de piel, ojos y cabello claros, rasgos faciales agudos y alta estatura (regularmente mayor a los 1.70 metros); los segundos son de piel, ojos y cabello marrón-oscuros, rasgos faciales gruesos y alta altura; los dravidoides son de piel, ojos y cabello marrón, rasgos ligeramente gruesos y baja estatura; finalmente los mongoloides tienen piel amarillenta, ojos marrón y cabello marrón-oscuro, rasgos faciales medios con énfasis en los párpados gruesos y baja estatura. Las cifras, tal y como se muestran en la Gráfica 4 de forma porcentual, son las siguientes: los caucasoides arrasan con 86 protagonistas, los negroides tienen apenas 4, seguidos de 2 dravidoides, 1 mongoloide y una película en la que cuenta con dos protagonistas: un caucasoide y un negroide. Es notable que en los últimos seis años aumentara la presencia de protagonistas

³¹ Resta aclarar que el uso de estos conceptos no pretende dividir a los humanos en razas, sino en identificarles mediante características fenotípicas más o menos regulares, es decir, lo más cercano al tipo ideal que buscan representar cada una.

negroides. Y queda como curiosidad notable que no hubiese amerindioides, pese a que son también una base constitutiva de los fenotipos norteamericanos.

Para terminar con esta descripción exterior de los protagonistas o actantes sujetos, es necesario conocer qué tipo de función desempeñan. Esto podría resultar en una infinidad de posibilidades, debido a que

dentro de un mismo ámbito como la guerra alguien puede ser soldado raso mientras que otro comandante y otro más tiene un rango más alto, pero que bien se podrían agrupar como militares, así como cargos de guerra como los marineros. Lo mismo se aplicará con el resto para expresar las



siguientes 12 ocupaciones: Militar, Artista, Propietario, Policía, Marginado, Político, Deportistas, Escritor, Empleado, Mafioso, Religioso y Académico. Cabe hacer algunas aclaraciones además de la ya mencionada del militar: los artistas son todos aquellos que se desempeñan dentro del campo del arte (baile,

pintura, espectáculo, por ejemplo) excepto con los escritores quienes son particulares en el ejercicio ya sea periodístico (como en *Cimarron* de 1931 o en *Spotlight* de 2015) o más en el ámbito de la

denuncia como con *The Life of Emile Zola* de 1937; con *propietario* se hace referencia a los que viven de o para sus propiedades o las de su familia, pasando desde los que cuidan su hogar hasta los que son herederos de sumas de dinero por los cuales se mantienen; los mafiosos son todos aquellos que se dedican a actividades al margen de la ley y que no debe confundirse con los marginados que pueden incurrir en prácticas criminales pero sólo ocasionalmente y por la precariedad; los políticos son todos aquellos que tienen o buscan un cargo en alguna estructura gubernamental, ya sean candidatos, gobernadores, presidentes, reyes o emperadores.

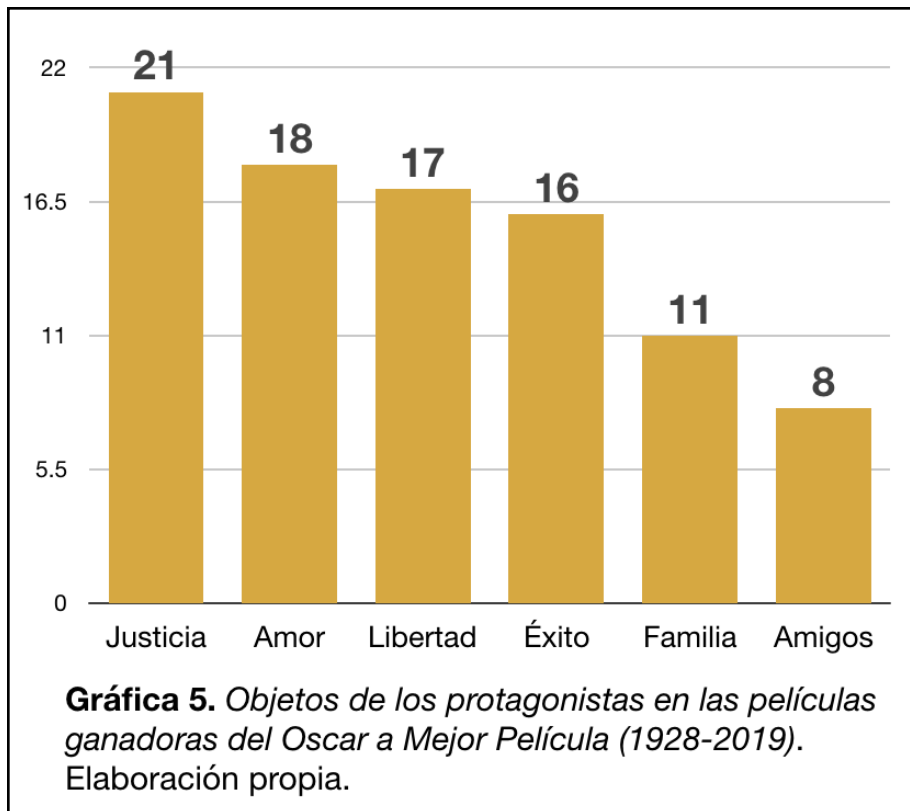
¿Qué conclusiones se pueden sacar de las apariencias –o lo que aparentan– estos actantes? Tomando los datos de forma general, si se eligiera aleatoriamente una película de la lista es muy probable que el protagonista luzca así: será un hombre estadounidense con rasgos caucásicos, aproximadamente de unos 30 años de edad y será más probable que se dedique a actividades bélicas como ser un soldado que un deportista. Aunque este ejercicio de imaginación se muestra de forma imprecisa, pues al menos en la muestra no hay mujeres que se dediquen al ámbito militar o a la política, así como tampoco las hay con rasgos distintos a los caucasoides. Habría que pensar que en realidad se reproduce una forma específica de actantes, en donde dependiendo de una u otra variable se representan con unos u otros roles.³²

Además del actante sujeto, existe una gran diversidad de posibilidades de qué o quién puede ser el resto de actantes, donde no necesariamente se presentan bajo la forma de los humanos o humanoides. Habrá momentos donde aquello que mueve al protagonista sea una persona, sin embargo también puede ser algo inanimado como el dinero, o algo más bien intangible como el poder o la guerra. Para saber qué ocupa el lugar del actante objeto, habrá que responder qué impulsa al protagonista a emprender sus acciones, esté consciente de que lo hace o sea motivado sin una reflexión previa. En este sentido, el actante objeto complementa el *eje del deseo*, junto con el actante sujeto, por lo cual es conveniente estudiarles finalmente en conjunto para comprender el discurso en su totalidad.

³² También se debe considerar que estas conclusiones salen si tomamos en cuenta a las películas como un todo, no conformado por momentos, pues actualmente se han visto premiados una serie de actantes diferentes al hombre caucásico, premiando a mujeres y hombres negroides, donde una buena parte de éstos desempeñan el papel de marginales. Aunque no se alcanzó a incluir en este estudio, es destacable la película premiada en 2020, *기생충* (*Gisaengchung*, o *Parásitos*, en español), pues el actante es alguien con rasgos mongoloides y que pertenece al grupo de los que se desempeñan como marginales.

Al momento de empezar el análisis, y para evitar tener una inmensidad de actantes objetos específicos, como por ejemplo la Primera Guerra Mundial, el ganar un millón de dólares en un concurso, la destitución de un tiránico capitán de barco, el deseo por completar una gira musical por el sur de los Estados Unidos, los sentimientos por el amor de la infancia, o cualquier otro, se abstraerán en unos cuantos conceptos: la *justicia*, el *amor*, la *libertad*, el *éxito*, la *familia* y la *amistad*. El objeto *justicia* es aquel que busca que se restablezca el orden de las cosas, es decir, que se actúe de acuerdo a lo que les corresponde a cada quien (así, si alguien ha actuado mal se le debe castigar, mientras si ha actuado de forma correcta se debe buscar que se le recompense). El objeto *amor* es aquel en el cual el sujeto actúa para en pro de una pareja erótico-afectiva. La *libertad* puede encerrar diferentes connotaciones, pues hay libertad de expresión, de pensamiento, de mercado, de culto, entre otras; para este caso, es la capacidad de autodeterminación del sujeto, que en muchos casos conlleva la ruptura con otra fuerza que impide que actúe como éste desea. El *éxito*, así como en el caso de la libertad, puede encerrar muchas interpretaciones; para el presente trabajo se puede entender como alcanzar una tarea personal mediante el esfuerzo personal, lo que generalmente va asociado a la autosuperación (ya sea el conseguir dinero, un mejor puesto, el reconocimiento profesional o superar la ausencia de una cualidad como la tartamudez). La *familia* es el actuar en pro de alguien con quien se tienen lazos familiares, ya sea sanguíneos o políticos (que no debe de confundirse con el objeto *amor*, pues en el amor aun no se es familia como bien pueden ser después de al menos convivir bajo este supuesto). Finalmente la *amistad* hace referencia a alguien por quien el sujeto tiene afecto, pero que no tiene una relación ni familiar ni erótico-afectiva, siendo que puede ser que se considere a un empleado al cual se le tiene gran estima, compañeros de guerra o un grupo étnico al cual no pertenece el sujeto pero con el cual establece lazos afectivos. En las películas estos tipos de actantes no se muestran de forma pura, pues presentan ciertas variaciones, como puede llegarse a dar el caso donde la justicia se busque para ser aplicada a conseguir libertad, o en pro de un familiar; donde el éxito vaya asociado con la consolidación de una relación afectiva; o también los casos donde el afecto por un grupo étnico puede ser considerado como un ideal de justicia. Finalmente los actantes objeto tienden a adoptar la forma general más cercana a una de éstas dos variantes.

Estos tipos de actantes objeto tiene una distribución más o menos regular dentro de las películas premiadas. Como se puede observar en la *Gráfica 5*, predominan ligeramente las películas en las cuales el sujeto busca justicia, seguido de un casi empate entre las que buscan el amor, la libertad y el éxito. Por debajo quedan aquellas que tienen por fin la familia y los amigos.



Cronológicamente no hay una continuidad específica, sino que cada cierto tiempo se van alternando unas con otras.

Cabe destacar que no necesariamente siempre consiguen dicho objeto, pues también es el objeto por el cual los oponentes luchan por conservar o alcanzar. Por ejemplo, hay casos donde aunque se luche por la justicia, puede

ser que al final no es posible alcanzar este ideal y el oponente sea el que gane, como en *All Quiet on the Western Front*, en donde el sujeto termina muerto y sin alcanzar su ideal de la paz entre los involucrados de la guerra. Esto no quita que el objeto era uno, se logre o no. También es posible que exista una serie de objetos involucrados en la trama, como en la película *Casablanca*, donde se ve que los soldados alemanes buscan el éxito, los franceses exiliados la libertad, los soldados aliados la justicia, pero al final el sujeto no se interesa por nada de ellos y tiene como objeto el amor hacia una persona.

Ayudantes y oponentes

Con cierta regularidad los protagonistas no son todos poderosos, capaces de cumplir con su misión en solitario. Por ello requieren de otros actantes que les apoyen para alcanzar sus objetivos. A éstos se les dará el nombre de *ayudantes*. Para el caso de las películas premiadas no varían mucho, habiendo sólo cuatro tipos: los *Familiares*, cuyo motivo para ayudar son los lazos sanguíneos; los *Amigos o filiales*, que actúan por tener afinidad y compartir una historia juntos (en este caso pueden incluirse las parejas sentimentales con las cuales aún no se contrae una unión familiar formal); los *Compañeros*, que apoyan por un compromiso no generado por ellos, pero por el cual están dispuestos

a actuar (como los soldados que pueden tener enemistades entre ellos, pero se auxilian por el compromiso de trabajar todos juntos); finalmente los *Interesados* son aquellos que deciden ayudar al protagonista a cambio de recibir algún beneficio. Es común que los protagonistas cuenten con más de un tipo de ayudantes durante toda la historia, dependiendo de qué tanta capacidad de acción requiera para poder alcanzar su objeto.

No es coincidencia que los ayudantes y los oponentes se encuentren en el eje del poder del esquema actancial de Greimas, pues ambos son intercambiables. Más de una vez los protagonistas se encuentran traicionados por aquellos en los que pensaban como sus manos derechas. Del mismo modo, de aquellos con quienes competía por alcanzar el objeto, es decir, los oponentes, terminan siendo más cercanos de lo que creían. Por esta razón no es fácil poder ubicarlos esquemáticamente, pues bien puede haber actantes que terminen jugando en un doble o incluso triple bando, como el caso del actante Hannibal Lecter en *The Silence of the Lambs*, pues inicia como una amenaza que está dispuesta a ayudar, traiciona en cuanto tiene la oportunidad, pero finalmente parece respetar un acuerdo de no agresión con la protagonista.

Para el caso de los oponentes pueden aplicarse los mismos criterios que para estudiar a los protagonistas, siempre y cuando sean humanos o antropomórficos. Sin embargo, aquí los actantes sí tienden a variar más allá de ser humanos. Sólo por mencionar un caso emblemático, en *The Lord of the Rings: The Return of the King* existen una gran diversidad de actantes (además de los que pueden ser humanoides como los orcos, duendes, enanos, hobbits, magos, etcétera) que resultarían complicados de tipificar, tal y como el principal antagonista, Sauron, quien adopta la forma de un gran ojo sin párpado. Así, resulta mejor una clasificación en el que se inicie situando quién es el antagonista, si algún actante externo al protagonista o es él mismo. Sí, en las películas muchas veces el principal impedimento de alcanzar el objeto deseado no es otro actante físico como un mal comandante, o un actante abstracto como la guerra o el racismo de la época, sino que es el mismo protagonista quien se limita o sabotea a sí mismo. Esto se puede ver en *Annie Hall*, pues el principal impedimento de poder establecer una relación amorosa no son sus parejas, sino el mismo protagonista con sus inseguridades y complejos. Una vez que se establezca esta identificación, se puede proceder a observar si bien tiene rasgos humanoides o más bien es un actante diferente, como lo puede ser, por ejemplo, un animal, un fenómeno natural o la guerra en abstracto. Resulta complicado realizar una observación comparable sobre cómo se ubican en los oponentes en cada discurso cinematográfico, ya sea porque puede haber más de uno, puede adoptar muchas formas y puede intercambiar roles con el actante ayudante.

Destinadores y destinatarios

Los últimos tipo de actantes son vistos para comprender los rasgos psicológicos de los protagonistas, para saber por qué y para quién realizan sus acciones. Como ya se mencionó antes, el destinador se entiende como el motivo que tiene el sujeto o protagonista, por ejemplo, aunque el objeto sea la guerra, el sujeto se puede ver motivado a actuar por conseguir la paz para algunos o el honor. El destinatario por otra parte es qué o quién resultará beneficiado de las acciones del protagonista; retomando el caso de la guerra uno puede buscar la paz para salvarse a sí mismo, mientras que otro busque la paz para salvar a sus amigos. Al igual que con la mayoría de los actantes, éstos dejan de presentarse corpóreamente con rasgos físicos y tienden a mostrarse de innumerables maneras.

El destinatario se puede dividir entre el protagonista por un lado, y otros (como familia, amigos, sociedad en general) por otro lado. Esto nos permitirá saber si el sujeto con sus acciones busca el beneficio personal, o egoísta, o si bien es altruista; aunque también puede resultar ser beneficiado él junto con el resto. Con el caso del destinador se puede dividir de forma similar en dos: su acciones le fueron impuestas por otro o son realizadas por voluntad propia. La *Impuesta* es por ejemplo la historia donde el protagonista se entera de que tiene una gran responsabilidad contraída sin su consentimiento y debe cumplirla, como en *The King's Speech* el rey debe realizar sus funciones con la regularidad que la tradición lo exige, sin que él necesariamente haya aceptado; en las que requieren *Voluntad* es con *Forrest Gump*, quien pese a mil obstáculos decide por un deseo personal amar a una persona por toda su vida.

EL ANÁLISIS DISCURSIVO

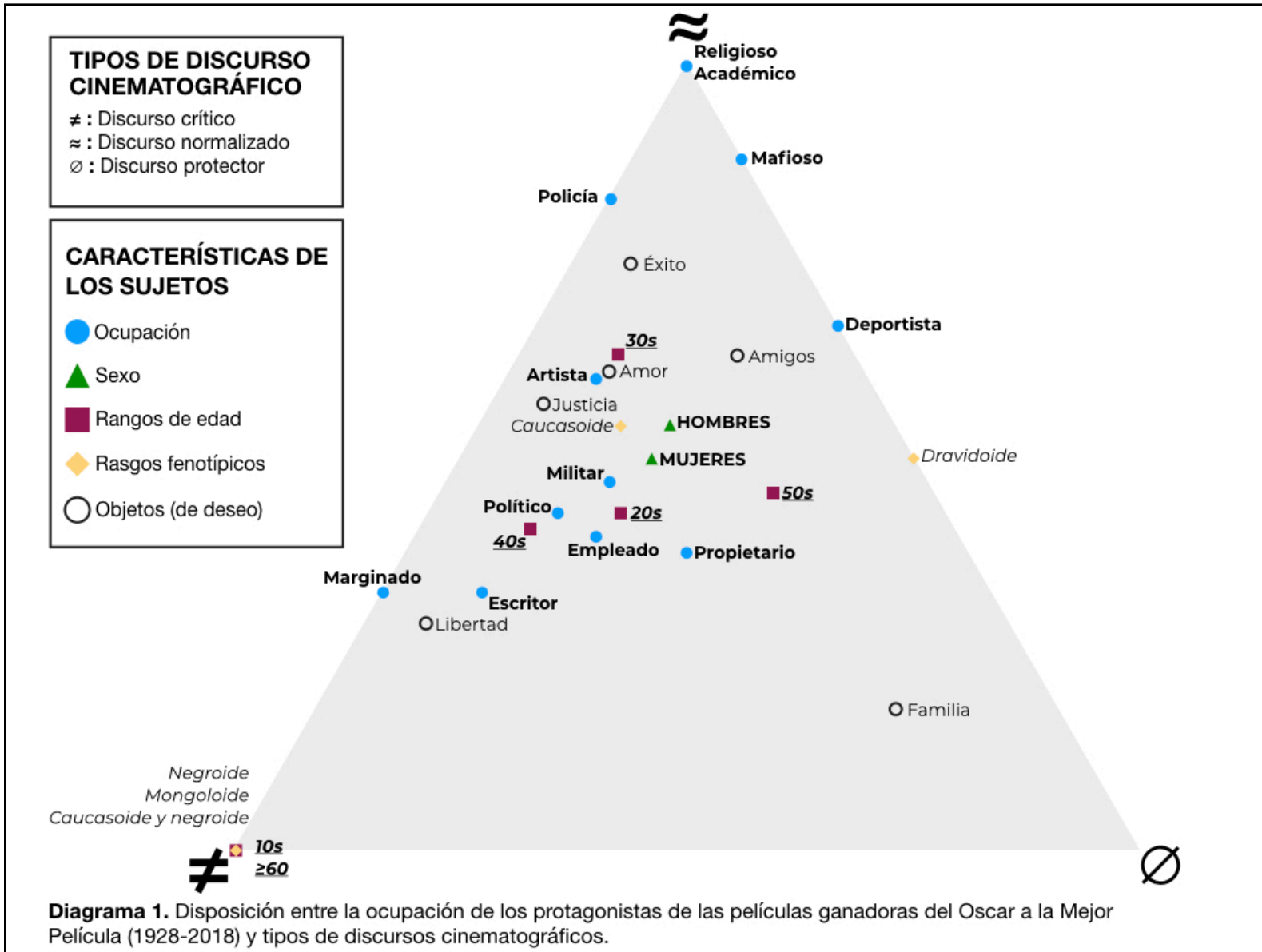
Ahora que se han descrito de forma más o menos generales las características de los actantes en las películas, prosigue analizarlas en relación con los tipos de discursos que muestran. Es complejo el querer encasillar las películas en solamente un tipo de discurso, pues sería no tomar en cuenta la complejidad que éstas presentan. La principal dificultad es que durante el transcurso de una película los actantes pueden irse modificando, ya sea en sus características o en el lugar que ocupan en la estructura discursiva (un ayudante se puede volver un oponente y viceversa, el protagonista puede crecer, las metas pueden variar, etcétera). Por ello, si durante una película los actantes se van moviendo de lugar en la estructura o sus características van modificándose, se decide solamente señalar el último papel en el que aparecen. Esta decisión se debe a que se considera al actante de forma global para mostrar del mismo modo al discurso, en su totalidad, con los resultados y enseñanzas obtenidos de su historia. Por ejemplo, en *Gandhi*, película premiada de 1982, aunque durante la mayor parte de la película se lucha por la conquista de derechos e independencia de la

India, al final las acciones del sujeto son las de apartarse de cualquier forma de lucha y predicar la paz; por lo que si pudo ser una película de discurso crítico, al final termina siendo de discurso protector. O en *Forrest Gump*, donde el protagonista inicia como un marginado y va transitando por una serie de ocupaciones, como deportista, militar o empleado, finalmente la historia concluye situándolo como un propietario y como tal es considerado.

Para representar las características de las películas en relación con los tres tipos de discursos cinematográficos, se ha optado por emplear un diagrama ternario (*Diagrama 1*) porque en éste se pueden posicionar mediante coordenadas los diferentes valores de los elementos de acuerdo a su cercanía/lejanía con cualquiera de las tres variables. Por ejemplo, si los protagonistas cuya edad ronda entre los sesenta años sólo se vieron en películas cuyo discurso es crítico, se les representará en la esquina del discurso crítico, mientras que si se presentaron el mismo número de veces en cada uno de los tres tipos de discursos, se mostraría justo en el centro del triángulo.

En el *Diagrama 1* se muestran las tendencias generales en las que se posicionan las características de los sujetos (o protagonistas) con respecto de los tipos de discurso dentro de las películas premiadas a lo largo de casi un siglo. La posición de las características en relación con los discursos pueden mostrar una marcada tendencia de situarles entre los discursos crítico y normalizado, como en el caso del sexo del sujeto, pues tanto hombres como mujeres tienen una proximidad muy cercana (no mayor al 3% de diferencia entre ellos como se puede mostrar en el *Diagrama 1*). Esto indica que no hay mayor variabilidad entre hombres y mujeres y que se encuentran casi con la misma frecuencia en los tres tipos de discurso (y por ello están cerca del centro). Cercano a estas coordenadas hay otras características que parecen compartir la no tendencia hacia alguno de los extremos, como lo es los rasgos fenotípicos caucasoides, la edad de los protagonistas al rededor de los 20 años o que se desempeñen como militares como principal ocupación. Sin embargo también hay algunos elementos que permiten ver mayor afinidad hacia algún discurso en particular.

Los elementos en los que se puede observar una marcada tendencia hacia alguno de los discursos es en los *objetos* (u objetivos) que busca alcanzar el protagonista. Estos tres objetos con mayor distancia entre sí son la *libertad* afín al discurso crítico, la *familia* al protector y el *éxito* al normalizado. En términos meramente descriptivos, se está representando una tendencia: la libertad se encuentra en los enfrentamientos entre los dominados y dominantes; la familia se alcanza dejando las confrontaciones internas a un lado y el éxito se encuentra mediante la lucha entre iguales (ya sean actantes que compiten o sea el mismo actante con un conflicto interno). Así mismo, hay ocupaciones más afines a estar cerca del discurso crítico, tales como los marginados y los



escritores, mientras que en el discurso normalizado se ven más cercanos los policías y los mafiosos, siendo que al mismo tiempo no figura de forma relevante alguna ocupación cerca del discurso

protector.

He decidido no abundar en aquellos elementos que se encuentran ubicados en los vértices, es decir, aquellos que aparecieron siempre en películas con sólo un tipo de discurso, pues se trata – en su mayoría– de elementos que se presentaron al rededor de una o dos veces en el total del casi centenar de películas. Esto no parece que sea muestra suficiente para permitir abundar en sus representaciones dentro del universo de películas premiadas. Aunque sí cabría señalar que las edades de los protagonistas más jóvenes y los más viejos (los que rondan al rededor de los 10 y los 60 años, respectivamente) se ubiquen en la esquina del discurso crítico, permitiendo entrever ciertos patrones con estas representaciones. Un caso que cabe destacar es el de los protagonistas con rasgos fenotípicos negroides, pues aunque el total de películas en las que se muestran estos rasgos no supera el 5% del total, sí se le muestra siempre en una posición de sujetos que deben enfrentarse a un ente superior y dominante dentro del universo filmico en el que se desarrollan.

Un diagrama de este tipo resulta ilustrativo en términos generales, mas tiene un gran problema: invisibiliza la historia. Impide "rastrear *transformaciones y continuidades; cambios y regularidades*", lo cual es la parte más apetecible de un estudio de tal profundidad temporal, en donde se dibujan al menos tres generaciones.³³ Por ello resulta casi imperativo que se desmenuce la historia de estas posiciones a lo largo de su paso por el tiempo. Para esto se debe observar el comportamiento de los elementos a través del paso del tiempo, para lo cual nos ayudará el examinar la *Tabla 2*, en donde es posible ubicar a cada una de las películas con sus elementos. También resulta necesario el situar cada uno de estos elementos de las películas relación con el tipo de discurso en el cual se ubica.

En el caso del sexo del protagonista, como ya se había observado, en una primera impresión muestra una mayoría aplastante de protagonistas hombres por sobre las mujeres y de los que tienen protagonistas de ambos sexos. Sin embargo, poniéndolo en relación con los tipos de discurso se puede apreciar que no hay mayor variación entre la proporción de protagonistas hombre de las mujeres en los discursos, habiendo una variación menor al 5% en ambos casos. Esto impide decir que exista mayor predisposición por sexos a ubicarse en algún tipo de discurso, más bien ayudaría a reforzar la idea de que existen paralelismo en la distribuciones.

El caso de la distribución de las edades es interesante, pues aunque la mayoría se ubica en torno a los 30 años, mostrando una distribución normal de los tres tipos de discurso

³³ Si consideramos la temporalidad de las generaciones de al menos un lapso de entre 25 a 33 años, siendo que los "procesos sociales" son cambios de al menos tres generaciones, de acuerdo a varios historiadores y sociólogos (Vera, 2019, pp. 34-35).

cinematográfico, se puede destacar que cuando se ponen en relación porcentual la distribución del discurso crítico tiende a irse hacia los extremos y reducirse en la media. Aunque estos extremos de edades en realidad no son tan grandes como para ser representativos, sí muestran que para estos grupos (los más viejos y más jóvenes) su lucha con los oponentes no se da en términos equivalentes, mientras que para aquellos al rededor de sus 30 años sí se dan circunstancias similares con sus oponentes. Caso similar al especificar los rasgos fenotípicos, pues pese a haber mayoría en un tipo (los caucasoides), hay grupos fenotípicamente marginados en sus representaciones filmicas así como en el contexto socio-histórico de Estados Unidos (principalmente los negroides) que se ubican únicamente en los discursos críticos. Esta situación no ocurre por mera coincidencia, sino que se encuentra inscrita por los cambios sociales estadounidenses, lo mismo al momento de mostrarles como marginado y que esto se intensificase hasta fechas más recientes.³⁴

Con respecto a las ocupaciones de los protagonistas en relación con el tipo de discurso, hay varias ocupaciones que muestran patrones. Los militares, propietarios, artistas, empleados y críticos se les ve con un porcentaje semejante, al tender hacia el discurso normalizado, seguido de discurso crítico y finalmente protector. Y de nuevo hay algunos con alguna tendencia más marcada hacia alguno de estos discursos: los escritores y los marginados encuentran mayor afinidad hacia el discurso crítico, mientras que los mafiosos, la policía y los deportistas se inclinan hacia el discurso normalizado. De nuevo, no se toman de forma relevante a aquellos cuya aparición fue menor (no más de una película) como los religiosos y académicos.³⁵

La distribución de los actantes objetos en relación con los tipos de discurso cinematográfico puede que sean los de mejor representación, pues no hay alguno con menor representación respecto del resto. Se muestran cercanos a los valores de distribución regular tres objetos: la *justicia*, el *amor* y la *amistad* (aunque cabe destacar un pequeño repunte del discurso protector por sobre el discurso crítico en el último); todos ellos con una ligera mayoría de películas dentro del discurso protector, seguido del discurso crítico y una pequeña pero significativa cantidad de películas en el discurso protector. Resulta llamativo que con los tres objetos restantes haya una afinidad mayor hacia cada uno de los tipos de discurso. El *éxito* se acerca más que el resto al discurso normalizado; la *libertad* se

³⁴ Lo mismo podría ocurrir con otros grupos no necesariamente fenotípicos pero sí con afinidades étnicas, como los latinos de Estados Unidos, los cuales pese a tener una presencia importante en entidades del sur del país y en territorios como Puerto Rico, no se les ha visto aun representaos como protagonistas de alguna película ganadora al Oscar en la categoría de Mejor Película.

³⁵ Sin embargo, en su única aparición se ubican dentro del discurso normalizado.

inclina hacia el discurso crítico; y la *familia* parece ser el único de los elementos que encuentra una fuerte afinidad hacia el discurso protector.

Aunque esto resulte en una serie de datos sugerentes, falta ponerle en interpelación con la teoría expuesta. Podemos entrever ya ciertas cuestiones en el discurso premiado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas: que algunas representaciones son más comunes que otras, que mostrar ciertos actantes puede significar la predisposición de otros, o que algunas características son menos afines en ciertas circunstancias. Sin embargo, quedaría incompleta la observación de los fenómenos en sí, es decir, recabar datos del mero discurso interno sin situarlo en su contexto de producción – como se ha insistido desde un principio– resulta monográfico (situación que intenta evitar este trabajo). El siguiente apartado abordará al discurso dividido en periodos para profundizar en el análisis temporal.

OCHO MOMENTOS DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

El conjunto de características de los discursos fílmicos permite realizar un ejercicio de agrupación. Para el presente análisis se ha tomado como criterio de corte temporal la repetición (o no) de los tipos de discurso cinematográfico, siendo que éstos no obedecen a frecuencias de periodos específicos (como puede ser el explicar los periodos por décadas), llegando a existir etapas breves de apenas 6 años y otras de larga duración mayores a dos décadas. En total se han distinguido ocho etapas, cuyos nombres sirven como alusión a la centralidad de sus características. Estos son: 1. *Nostalgia* (1928-1941); 2. *Propaganda* (1942-1947); 3. *Persecución* (1948-1961); 4. *Tregua* (1962-1969); 5. *El fin de la censura* (1970-1978) 6. *Revolución conservadora* (1979-1990); 7. *El fin de la historia* (1991-2012); 8. *Inclusión* (2013-2019). Se describirá en qué consisten estas etapas, así como el correlato que tiene el discurso cinematográfico con su contexto de producción, político y económico. Lo que se pretende realizar en este apartado es esbozar brevemente los eventos significativos en los ámbitos de la vida política, económica y social de Estados Unidos de América y el mundo que pudieron influenciar la configuración del discurso cinematográfico. No se profundiza en el análisis de las relaciones que han mantenido las películas premiadas y los eventos como las guerras, las crisis económicas o los movimientos sociales, pues esto daría para una investigación completa que si bien es deseable en este momento resulta poco viable. Aunque claro, se busca entrever algunas líneas de influencia entre relaciones amplias que envuelven a un acontecimiento tan delimitado como lo son los premios Oscar.

Nostalgia (1928-1941)

El primer periodo reúne a 14 años continuos de películas. De forma general las películas englobadas transmiten un sentimiento de añoranza del pasado y temor al futuro. En estos momentos la Gran Guerra es algo reciente, y los involucrados tanto en la realización cinematográfica como en su consumo probablemente resultaron involucrados directa o indirectamente en ella. Mientras que Europa no se puede recuperar de la guerra, en Estado Unidos de América se encuentran con un sorpresivo crack en la economía que sumiría al país en el desempleo y la pobreza. Existe entre todos un sentimentalismo por un pasado más tranquilo.

En algunos casos este mensaje resulta explícito: la película antibelicista *All Quiet on the Western Front*, premiada en 1930, acusa a la guerra y los líderes políticos de ser los culpables de la pérdida de toda una generación; *Calvacade*, reconocida en 1933, advierte los horrores de las guerras pasadas así como de los peligros del nuevo mundo desenfrenado que está formándose; para la premiada en 1941, *How Green Was My Valley*, el futuro viene de la mano con la modernización de la industria y los peligros que ello implica, tal como los despidos masivos, la precarización de los trabajadores, los sindicatos socialistas, la emigración y finalmente la ruptura de las familias en los pequeños pueblos; esto por sólo mencionar algunas de las películas. En otros casos esto ocurre de forma más disimulada: la resignación ante la pérdida familiar, la necesidad de robar por la necesitar dinero, el anhelo de lograr el éxito, volver a ser un joven rebelde, o superar el recuerdo de alguien muy apreciado. Lo que sucede en estas películas es que existe un oponente con demasiado poder para ser superado por sujetos, resultando que muchos de ellos pierdan la batalla por alcanzar el objeto. Cabe aclarar que no necesariamente es en todas las películas en donde sucede esto (para ser más preciso, no lo es en 4 de estas películas), sin embargo sí que son muy pocos donde sí se logra una victoria satisfactoria, como ocurre sólo en *It Happened One Night* y en *Wings*.³⁶

Propaganda (1942-1947)

En 1939 empieza la Segunda Guerra Mundial, sin embargo es hasta 1941 que Estados Unidos entra formalmente al bando de los Aliados para combatir al Eje. Es el momento de la propaganda bélica.

En las películas de estos años hay una constante lucha (a momentos abierta y franca, otras veces más velada) contra todo lo que el bando contrario representa. En *Mrs. Miniver* resulta tan explícito el mensaje de falta de piedad contra el enemigo, que el contacto directo con un soldado

³⁶ Las siguientes etapas no se encuentran exentas de estas excepciones, pues si bien logran transmitir la idea general de un tiempo, no son el resultado de una organización que planifique puntualmente las tendencias sobre las representaciones sociales, sino que que la premiación de estas representaciones dibuja el estado valorativo de esta organización.

alemán se muestra iracundo e innecesariamente violento, aunado a un mensaje al final que llamaba a los espectadores a apoyar a los aliados en Europa. La batalla continua con *Casablanca*, en donde la resistencia contra el nazismo va en crecimiento en todos los lugares ocupados —para el caso, está ubicada en el Marruecos ocupado por Francia—; aquí no importa que intimide la fuerza militar de los soldados alemanes, gana el orgullo nacional francés incluso en los oficiales de la Francia de Vichy. En los siguientes dos años se premian películas en los que si bien no se hace mención alguna a la guerra, sí se muestran historias donde pareciera que ésta continúa (pues transcurren en el tiempo presente en los Estados Unidos) y los personajes son un sacerdote, ejemplo de rectitud y dinamismo en pro de la localidad con *Going My Way*, y por el otro lado un escritor alcohólico ejemplo de los males del vicio en *The Lost Weekend*. Las últimas dos películas retoman el final de la guerra y las dificultades de la reincorporación de los veteranos a la vida civil en *The Best Years of Our Lives*, y por otra en *Gentleman's Agreement* parte hay una dura crítica al antisemitismo, mostrando las dificultades que conllevan las personas que profesan el judaísmo, tema de creciente interés en aquellos años en donde se revela el genocidio nazi y la creación de Israel.

Esta serie de películas premiadas se olvida por completo de los signos nostálgicos predecesores, lo importante fue aportar de una u otra forma a vencer al enemigo bélico, ya fuera directamente en los campos de batalla, en fortalecer la comunidad, dejar los vicios, o entender a las víctimas del conflicto.

Persecución (1948-1961)

El periodo posterior a la guerra dejó un mundo completamente nuevo. Por un lado terminada la alianza bélica, el mundo se divide en dos polos: el encabezado por Estados Unidos de América por un lado, y por el otro el bloque socialista encabezado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. La amenaza de utilizar armas nucleares para conflictos bélicos se incrementó en cuanto la URSS consiguió sus propias armas de destrucción masiva. Países se adherían al bando soviético tras procesos revolucionarios como lo fue con China, mientras que otros se verían envueltos en guerras para intentar serlo (o no), como ocurrió en la guerra de las coreas, en un periodo conocido como la Guerra Fría. En este contexto amenazante para la potencia norteamericana, el senador Joseph McCarthy iniciaría un proceso de persecución contra todo aquel sospechoso de simpatizar con el enemigo soviético, momento conocido comúnmente como *macartismo*. Se creó el Comité de Actividades Antiestadounidenses, el cual interrogaba a los sospechosos hasta que pudieran demostrar su no simpatía con el comunismo. Estas prácticas duran una década, en donde el cine de

Hollywood se ve diezmado por la persecución de varios actores, directores, guionistas y todo aquel con sospechas de pertenecer o simpatizar con el Partido Comunista de los Estados Unidos.³⁷

La persecución política provocaría un cine en donde los temas polémicos del momento se harían invisibles. Se preferirían tratar temas de la literatura clásica (como *Hamlet* o *Around the World in Eighty Days*), musicales románticos (*An American in Paris* y *West Side Story*), temas bélicos donde ahora los japoneses serían el enemigo visible (*From Here to Eternity* y *The Bridge on the River Kwai*) e inclusive películas con guiños bíblicos (como la bien conocida película de *Ben-Hur*). En general, este momento está dominado por dramas donde los enemigos se sitúan en un lugar mucho más pequeño a comparación de los momentos anteriores, ya sea un reto personal que se deba superar o un desafío que enfrenta un par en el que existen posibilidades iguales. En los casos donde el enemigo supone un poder mayor, el protagonista termina perdiendo (como en *All the King's Men* y *Lawrence of Arabia*).

En general el discurso cinematográfico de esta época termina reforzando la idea de que las grandes tareas —como la liberación de los pueblos y la conquista del poder político— terminan por corromper a las personas. El alcance de las acciones posibles se sitúan en la lucha por demostrar la capacidad personal ante el mundo o pelear por conseguir la fama, el amor o un buen trabajo. También desaparece de forma parcial la crítica al momento histórico tan complicado en el que se encuentran estas películas, como no lo fue en los dos periodos anteriores.

Tregua (1962-1969)

Terminados los años de la década de 1950, la persecución macartista cesó, lo que permitió el surgimiento de nuevos discursos en el cine. Este es un periodo también conocido como *détente*, en donde la diplomacia entre Estados Unidos y la Unión Soviética se volvió un tema primordial para resolver sus problemas, pese a los enfrentamiento indirectos como la guerra de Vietnam o las crisis armamentistas, como la que sucedió en Cuba.³⁸ También se dieron movimientos contraculturales, en donde grupos marginados dentro de la sociedad norteamericana protagonizarían visibles movimientos sociales (como los afrodescendientes, los homosexuales, las mujeres o los jóvenes pacifistas).

³⁷ Entre los personajes de Hollywood más famosos se encuentra Charles Chaplin, quien termina siendo encarcelado por un año debido a su probable simpatía por el comunismo, por lo cual tuvo que exiliarse.

³⁸ Con estas crisis me refiero a las suscitadas por el despliegue armamentístico cerca de las potencias, y que potencialmente acercaba a ambas a un conflicto bélico directo. La más representativa es la crisis de los misiles, cuando en 1962 Estados Unidos descubre misiles balísticos soviéticos en Cuba, situación similar a los misiles estadounidenses descubiertos en Turquía por parte de la Unión Soviética.

Este fue un periodo de tregua para la sociedad estadounidense, pues paró la persecución de los sospechosos de ser anti-americanos, dejando así la posibilidad de mostrar temas tabú hasta entonces. Muchos de los personajes son nuevos, aunque varios de sus discursos no lo son tanto. La película que inaugura el periodo es *Tom Jones*, premiada en 1963, la cual muestra mensajes e insinuaciones sexuales que no se habían visto en las películas premiadas anteriormente. Hay nuevos personajes como los que no tienen dinero y deben arreglárselas como sea como en el caso de *Oliver!* y en *Midnight Cowboy*; así como la notable primera aparición de un protagonista con rasgos negroides como lo fue en *In the Heat of Night*.

Son películas que en buena medida incorporaron nuevos elementos del movimiento contracultural, nuevos actantes y nuevas problemáticas en el discurso cinematográfico. Se empezaron a premiar historias no muy cómodas sobre la ciudad en la que habitan, sobre los criminales que ahí se desenvuelven, sobre los desamparados sin techo, de los que son considerados *locos* ante la sociedad, o de aquellos que merecen un trato inhumano sólo por el color de su piel. Esas historias que el comité de censura pudo haber puesto bajo observación por ir contras las buenas costumbres estadounidenses. Esas historias que si bien abrieron espacios nuevos, también conservaron la dinámica de enfrentar enemigos internos, de dejar enseñanzas sobre los peligros de actuar al margen o los beneficios del esfuerzo y el trabajo duro. Más que nada, un periodo atravesado por la crítica cultural y política al momento en el momento en que se desarrollan.

El fin de la censura (1970-1978)

Este periodo inicia después del auge de la contracultura protagonizado por las protestas contra la guerra de Vietnam, los derechos civiles de los afroamericanos, así como los movimientos de protesta juveniles en todo el mundo como la Primavera de Praga, el mayo parisino o el movimiento estudiantil en México. Aunado a que en el mundo cinematográfico cayó en desuso el Código Hays a partir de los sesentas y en 1968 sería desechado oficialmente, conllevó a un nuevo cine que dejó de lado la protesta política para mostrar un cine menos rosa o amigable con las tradiciones conservadoras. Esto ya se puede ver desde películas pasadas, al haber temas abiertamente sexuales, con violencia explícita y consumo de drogas, situación que se haría común en los años posteriores.

El cine premiado que predomina es el cine con temáticas de gánsters, así como el cine de guerra. Los protagonistas son marginados de la sociedad, aquellos que no han encontrado el sueño americano y han tenido que estar con la mafia (*The French Connection*, *The Godfather*, *The Sting*, *The Godfather Part II*), desequilibrados mentales (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *The Deer Hunter*), matones a sueldo (*Rocky*), o escritores críticos (*Annie Hall*).

Los oponentes continúan siendo más del tipo que se pueden derrotar en un duelo de uno a uno (para ejemplo *Rocky*, mediante el boxeo), al mismo tiempo que avanza el autosabotaje de los protagonistas: no es una lucha interna por demostrarse a sí mismo de lo que es capaz, sino un conflicto interno por evitar destruirle a él y a todos los que le rodean (como en *Patton*, historia de un comandante quien tiene como mayor enemigo a su lengua y sus comentarios inoportunos). Los motivos en cada historia son tan variados como se pueda pensar, sin embargo, es esta variedad la que marca la dirección de la época: la apertura hacia lo nuevo.

Revolución conservadora (1979-1990)

La década de 1980 estuvo marcada por el gobierno de Ronald Reagan en Estados Unidos, que es famoso por su política económica y marcado conservadurismo; algo similar ocurrió en Gran Bretaña con el gobierno de Margaret Thatcher. El periodo estuvo marcado por un lado por la desregulación de la economía, la disminución del gasto público y de los programas gubernamentales, de acuerdo con los postulados de la Escuela austríaca de economía. Esto ocasionó un aumento en la producción aunque también dio pie a la especulación financiera que provocó un aumento en las burbujas, lo que aumentó los índices de pobreza y desigualdad. En el plano político internacional, se retomó la carrera armamentista contra la Unión Soviética, situación que sólo finaliza con la desintegración de la misma a principios de los noventas. Así mismo hay de forma paralela una ola conservadora, en la que se anudan la idea de libre economía, el anticomunismo y los valores judeo-cristianos en la vida cotidiana.

En el ámbito cinematográfico, aunque bien aumentaron las producciones de ciencia ficción y acción, las ganadoras fueron las películas más sentimentales. Esto recae en la idealización romántica de la familia, la amistad y el esfuerzo personal. *Kramer vs. Kramer* aunque presenta una situación poco común (un padre al mando de su hijo por abandono de la madre) termina por enseñar que el amor filial todo lo puede, con mucha voluntad personal por ser padre y trabajador a la vez, al igual que un hijo puede hacer reconsiderar cualquier odio previo que sus padres estén teniendo. En lo general se presenta esta idea de no ser una familia perfecta, pero sí capaz de vencer las adversidades con amor y apoyo mutuo (como en *Ordinary People*, *Terms of Endearment*, *Out of Africa* o en *Rain Man*). El demostrar que se puede ser exitoso a pesar de su condición marginal inicial, siendo un campeón atlético a pesar de ser judío o un católico ortodoxo como en *Chariots of Fire*; el tener la capacidad de movilizar y liberar a todo un pueblo pese a ser visto como un humano de segunda por no ser blanco, como en *Gandhi*; o ganarse la confianza de quien te puede considerar como un peligro en potencia por tampoco ser blanco, como en *Driving Miss Daisy*. También están

presentes las películas en las cuales el protagonista está en búsqueda de ideales como la libertad o la justicia, tales como *Amadeus*, *Platoon*, o bien *The Last Emperor*. Esta época está atravesada por un imperativo del esfuerzo personal, la compasión y la familia.

El fin de la historia (1991-2012)

Este periodo inicia tras la desaparición de la Unión Soviética, con lo que Estados Unidos se da como ganador irrefutable de la Guerra Fría y única superpotencia restante en un mundo cada vez más globalizado. En este momento los enemigos no fueron más los comunistas, sino que el conflicto se centró en los conflictos bélicos entre grupos étnicos, los atentados terroristas o los grupos de delincuencia organizada. El llamado "el fin de la historia" se ve como el triunfo del capitalismo sobre el socialismo, de occidente sobre el resto, de Estados Unidos de América sobre el mundo, sin mayores sorpresas.

En los discursos cinematográficos también se ve este fin del gran enemigo, de sus valores y formas de concebir la realidad. Las películas muestran momentos históricos en los que se busca la libertad (como lo pueden ser *Dances with Wolves*, *Schindler's List*, *Braveheart*, *Gladiator*, *The Lord of the Rings: The Return of the King* o *Argo*), la justicia (*The Silence of the Lambs*, *Unforgiven*, *Crash*, *No Country for Old Men*, *The Hurt Locker*), el amor (*Forrest Gump*, *The English Patient*, *Titanic*, *Shakespeare in Love*, *American Beauty*) o la superación de una situación personal (*A Beautiful Mind*, *Million Dollar Baby*, *Slumdog Millionaire*, *The Departed*, *The King's Speech*, *The Artist*). De forma paralela a los nuevos enemigos norteamericanos, aquí también se ven a los terroristas, el crimen y los viejos enemigos de la historia, como los nazis o los romanos; inclusive se le da espacio a los monstruos de la literatura o bien los problemas personales con los que toda persona debe lidiar.

Es una época especialmente creativa, ya que no hay un sentimiento general que pueda indicar hacia dónde se dirigirá la historia de la humanidad (o al menos la historia de los estadounidenses), por ello mismo historias mitológicas como *The Lord of the Rings* aparecen, o argumentos contra enemigos abstractos, como el tiempo, tienen lugar en *The Artist* y terminan siendo ampliamente aclamadas. A diferencia de los periodos previos, estas películas no son especialmente liberales o especialmente conservadoras, sino que intentan reinventar las historias en el cine de Hollywood. Los enemigos son variados, sin tener una inclinación especial que los haga especialmente distinguibles.

Cabría destacar que desde 1991 hasta el 2000 el tipo discurso alterna constantemente, ya sea entre normalizado y crítico. Sin embargo, es claro que esta tendencia se pierde en el 2001, habiendo una tendencia de diez años de un discurso normalizado. Estaría tentado a señalar que este periodo

podría dividirse en dos, con el claro suceso del ataque y destrucción a las Torres Gemelas en 2001 como un evento que marcó significativamente la historia estadounidense. He decidido señalar esto como una subdivisión por el cambio al nivel de lucha entre los protagonistas y oponentes, pues a nivel discursivo no se muestra mayor modificación: se siguen compartiendo elementos en cuanto a una variedad de objetivos que rondan entre la superación personal y la derrota grandes de enemigos.

Inclusión (2013-2019)

El mundo pasa por un proceso de recesión económica desde el crack financiero de 2008, que termina generando inestabilidad en las grandes potencias económicas, así como procesos de guerras civiles en varios países en vías de desarrollo (especialmente con casos como la llamada primavera árabe, o enfrentamientos entre Ucrania y los separatistas pro-rusos). El constante estado de amenaza genera olas migratorias masivas a los países con mayor estabilidad –aunque se encuentren aun débiles por la recesión–, lo que termina generando sentimientos de rechazo hacia ellos y provocando tanto un brote de nacionalismo-xenófobo, así como un hastío de los partidos políticos tradicionales. En Europa el ejemplo más claro es la salida de Gran Bretaña de la Unión Europea en el conocido Brexit. En Estados Unidos, a pesar de ocho años de un gobierno abierto a la inclusión con Barack Obama, la crisis social lleva a la gente a elegir a alguien aparentemente impropio a la política –como lo es Donald Trump– a ganar las elecciones y aplicar medidas de proteccionismo económico mediante la imposición de aranceles con diversos países y la segregación racial (fomentando y empoderando los discursos de varios grupos de supremacistas blancos).

Un año antes de empezar este periodo, Michelle Obama, la esposa del entonces primer presidente negro en Estados Unidos, entrega la estatuilla a la mejor película. En 2013 gana el premio una película histórica que narra la injusta situación de los afrodescendientes en el país, *12 Years a Slave*. El año siguiente hay una oleada de críticas por la poca presencia de premios y nominaciones hacia los negros, por lo que inmediatamente la Junta de Gobernadores de AMPAS a través de su directora, Cheryl Boone Isaacs, señala: “Estoy dolida y frustrada por la falta de inclusión (entre los nominados). Esta es una conversación difícil e importante y ha llegado la hora de grandes cambios”.³⁹ Pese a que ya había ocurrido esto con *12 Years a Slave*, se refuerza con *Moonlight* y con *Green Book*, donde además en los dos últimos casos los protagonistas muestran ser homosexuales (situación no presente entre los protagonistas hasta entonces). Es por ello que esta última parte se titula *inclusión*, pues se reconoce que hay un problema en la representación del cine

³⁹ *La crisis de los 'Oscar blancos' pone a Hollywood en el diván*, en el diario El País, el 25 de enero de 2016. Consultado el 24 de agosto de 2019 en <https://bit.ly/2MyPSPq>

norteamericano, ya que hasta entonces una aplastante mayoría de protagonistas habían interpretado a hombres blancos heterosexuales. Del mismo modo, en la película *Spotlight* hay una denuncia fuerte y clara contra los casos de pederastia por parte de los curas de la iglesia católica de Estados Unidos y del mundo. Evitando la suposición de que *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* y *The Shape of Water* fueron premiados por elementos extradiscursivos (de que sus directores fuesen mexicanos),^{4º} ambas cuentan historias sobre personas que viven al margen de lo correcto (un artista desempleado y una trabajadora de limpieza); aunque tampoco hacen una denuncia tan fuerte como las anteriormente señaladas. En *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* se realiza una crítica al cine comercial que sólo vive para vender y no ofrecer nada más al público (más precisamente al cine de superhéroes tan de moda en la primera década del siglo XXI; *The Shape of Water* enseña que no importa el aspecto del ser amado, amor es amor. Durante 2017 también surge el movimiento *Me Too*, el cual denuncia la agresión y el acoso sexual dentro del cine estadounidense, cobrando relevancia internacional tras las acusaciones e investigación del productor y empresario Harvey Weinstein (miembro de la Academia y expulsado tras estas acusaciones); este movimiento consiguió la denuncia e investigación de varios miembros más de la élite cultural de Hollywood.

Se debe señalar que este trabajo de investigación terminó de realizarse en 2019, por lo que resulta imposible conocer la dirección del discurso filmico de las películas futuras, así que limitar este periodo hasta el año en curso, sólo sirve para indicar un corte provisional, mas no uno definitivo en esta última etapa del cine premiado. Sin embargo, se puede ver que esta tendencia continuó sin mayor interrupción en 2020 con la premiación de *기생충 (Parásitos)*. Las tendencias aquí son claras: se trata de denunciar y evidenciar los problemas sociales del país norteamericano, premiando a los injustamente excluidos en su proceso histórico mediante un reconocimiento como el Oscar. Ya sea señalando su culpabilidad como la denuncia del encubrimiento de la pederastia de la iglesia católica con *Spotlight*, o mediante el protagonismo de personas con rasgos negroides o cuyas preferencias sexuales no entran en el parámetro heterosexual clásico, como en *Moonlight* o en *The Shape of Water*.

Interesante será contrastar estos resultados con el futuro, pues se antoja muy posible un cambio tras eventos históricos como la pandemia de SARS-CoV-2, así como cualquier otro acontecimiento histórico que influya en la legitimación de los discursos filmicos. Situación, que está por demás decirlo, ha ocurrido de forma constante a través de los años.

^{4º} Se evitará tratar el tema, ya que como se ha hecho hincapié durante todo el trabajo, aquí se hace un análisis a los factores discursivos y nos otros. Sin embargo tampoco se debería pasar por alto la idea de que una película puede ser premiada por este tipo de elementos que no son visibles para el espectador.

EL DISCURSO LEGÍTIMO: MANTENIMIENTO Y LUCHA SIMBÓLICA

¿Qué elementos intervienen al momento de dictaminar la superioridad de una película sobre otra? En el caso de los premios Oscar, se sabe que no son ni el público, ni los críticos, ni el mercado —en cuanto a número de entradas vendidas—. Son el grupo selecto de creadores cinematográficos los que reconocen, los que seleccionan y distinguen entre lo mejor de cada año. Son un grupo acotado, una élite que se impone sobre el resto de los productores, pues lograron ingresar a límites geográficos bien determinados al tener la capacidad de presentar en salas de cine su película en el condado de Los Ángeles, para aspirar a ser candidatos a una nominación. De tal exclusividad que desde 2019, la casa productora Netflix se ha esforzado por ser nominado y premiado por diversos premios, implementado la presentación en salas de cine de sus películas (y no sólo mediante streaming, como es propio de su plataforma), con el fin de ser tener películas candidatas al Oscar. Los límites físicos suponen además que tienen la capacidad económica para costear una producción que sea considerada como candidata, lo que implica casi necesariamente de un conjunto de relaciones con agentes con un importante capital social, económico y cultural. Una *élite cultural* domina el campo de legitimación de películas. La misma legitimación que termina delimitando a todos aquellos que la conforman, pues así deciden quién puede pertenecer y quién no a su grupo, quién ha realizado una obra que le haga merecedor de formar parte de la historia de este pequeño grupo selecto. Pero cuidado, resultaría falaz considerar que esta élite cultural actúa como la voluntad de un organismo conjunto, en donde tiende a actuar de tal o cual forma. Como señala Bourdieu al respecto de las obras de arte, los artistas y su consagración dentro del campo artístico:

quien "hace las reputaciones" no es, (...) tal o cual persona "influyente", tal o cual institución, revista, semanario, academia, cenáculo, *marchand*, editor; ni siquiera es el conjunto de lo que a veces se llama "las personalidades del mundo de las artes o de las letras": es el campo de producción en tanto sistema de las relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones y sede de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde continuamente se engendran el valor de las obras y la creencia en ese valor (Bourdieu, 2015, p. 159).

La elección de una película sobre otra no recae en los agentes ni en una organización concreta, sino en las relaciones que éstos han formado históricamente entre sí. Para ser reconocido, se deben obedecer el conjunto de relaciones históricas que son las reglas, para competir de acuerdo a ellas, si es que se desea ser considerado y obtener este bien preciado que es el capital simbólico (que con puede incrementar significativamente el total de capitales). Parafraseando a Marx en el *18 Brumario*

de Luis Bonaparte, es una élite cultural la que reproduce condiciones heredadas o genera cambios y rupturas dentro del campo, sin embargo esta capacidad de acción no está dada arbitrariamente, sino que se da bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado.

Volviendo a la pregunta, ¿qué consideran los miembros de la élite al momento de elegir una película por sobre otra? La apuesta de este trabajo fue plantear que el discurso cinematográfico juega un papel relevante al momento de premiar. Señalando la afinidad entre las disposiciones de los actantes discursivos y momento histórico en el cual se dan. Como se observó, hay predisposiciones discursivas que hacen que una película tenga mayor posibilidad de ser premiada. Pero éstas pueden ser de lo más variadas, por ejemplo, las hay aquellas que apelen a cierta unidad familiar, los valores de la guerra o la revalorización de la población marginada, siendo que en realidad no se puede explicar el discurso como un acontecimiento aislado y con la capacidad de explicarse a sí mismo. El discurso cinematográfico, como elemento que posibilita el reconocimiento dentro del campo, se encuentra vinculado con otros campos: el campo del arte, de la economía, de la moral, pero guarda una relación especialmente cercano con el de la política.

La política actúa de diferentes formas sobre el discurso cinematográfico: ha determinado histórica y legalmente qué se puede y qué no se puede mostrar en los cines; las acciones que le llevan a la incursión en guerras (y las respuestas de la población a éstas) también influyen en las películas; así como también lo pueden ser la llegada de figuras a cargos políticos que reivindiquen o marginen a ciertos grupos. Todo ello acompañado del posicionamiento de la élite cultural con respecto a los acontecimientos políticos del momento. Por ello resultaría insuficiente decir que las particularidades del discurso cinematográfico favorecen o no que una película sea reconocida como la mejor en los Oscar; son las características del discurso cinematográfico que responden a las circunstancias políticas del momento en que se premia, lo que propicia que gane una película por sobre otras. Hay momentos donde los asuntos de política gubernamental estadounidense pierden preponderancia en la vida pública, y se nota en el relajamiento de la influencia que ésta ejerce sobre los premios en periodos como *El fin de la censura* o en *El fin de la historia*; sin embargo, esta aparente "ausencia" de tópicos gubernamentales, termina teniendo implicaciones sobre las premiaciones.

¿Existe algo como una fórmula con la cual se pueda predecir quién ganará? Responder a esta pregunta de forma afirmativa negaría la lucha por imponer nuevos estilos, por responder a nuevas inquietudes artísticas y sociales, los cambios tecnológicos, en fin, sería considerar una historia inmutable.

No es suficiente decir que la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de apreciación legítimas; es la lucha misma la que hace la historia del campo; es por la lucha que el campo se temporaliza. El envejecimiento de los autores, las obras o las escuelas no es producto del deslizamiento mecánico hacia el pasado: es la creación continua del combate entre los que han hecho época y luchan por perdurar, y los que no pueden hacer época, a su turno, sin remitir al pasado a aquellos que tienen interés en detener el tiempo, en eternizar el estado presente; entre los dominantes, que están ligados a la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos ingresantes, que tienen interés en la discontinuidad, en la ruptura, en la diferencia, en la revolución (Bourdieu, 2015, p. 220).

Inclusive, aunque las cifras puedan mostrar que hay un patrón de una mayoría de protagonistas que son hombres caucasoides en sus treinta años y busque hacer justicia enfrentándose a un oponente similar a él, para los tiempo actuales resultaría poco creíble concebir algo así, pues por ahora no se muestran tendencias de películas con ese conjunto de características. Si la fórmula existiese, debería considerar los cambios políticos y sociales, adaptándose a ellos, lo cual en buena medida correspondería al campo de la especulación.

Parte de lo que hace impredecible, reside en no saber si la élite cultural va a colaborar con la moral gubernamental, ya sea fomentado una serie de películas de corte conservador como durante el mandato de Ronald Reagan, o si se opondrán a las políticas anti-migrantes impulsadas por gobiernos como el de Donald Trump. Si, como mencionó Marx, en cada época las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes, ¿por qué esto no se ve reflejado y traducido directamente en un respaldo automático? Esto se debe a que cada campo tiene una autonomía relativa respecto del resto, y no necesariamente el grupo dominante del campo de la política va a influir en las ideas y acciones del campo del arte. Donde los grupos dominantes —o élites culturales— de cada especialidad (pintura, danza, teatro, música, cine, etcétera) sí impondrán sus ideas dentro de su campo. Si retomamos de Gramsci su idea de hegemonía, en tanto que es la anudación de un grupo con una mentalidad dominante, entonces se puede señalar que en ocasiones el grupo dominante dentro del campo de la política tiene un discurso hegemónico, pues traspasa al campo del arte y logra imponer su pensamiento. Así mismo, esta hegemonía puede operar dentro del mismo campo del arte —y más precisamente de los Oscar— en cuanto un discurso cinematográfico es premiado.

Cuando no existe un pensamiento hegemónico, se emprende una lucha por (re)definir lo establecido. Las diferentes maneras de interpretar los significados objetivados socialmente entran en pugna por ser consideradas legítimas dentro de la sociedad. Esto puede ocurrir en dos niveles, ya

sea que los cambios en el campo del cine acompañen a los cambios en el campo de la política, o bien, que ocurran porque se distancian estos dos campos entre sí. Es decir, la lucha por la conquista de la dominación simbólica se puede dar entre ideas hasta entonces marginales que luchan por reemplazar las ideas establecidas, ya sea que se enfrenten dentro del campo o entre campos diferentes pero con afinidad (como lo puede ser el campo de la educación con el del arte).

El discurso legítimo

Al analizar las películas premiadas, se identificaron tres formas en las cuales la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas seleccionan elementos del discurso con regularidad. Los tres discursos se distinguen esencialmente por el tipo de oponente al cual se debe enfrentar el protagonista: *normalizado*, *crítico* y *protector*. Estos discursos también podrían ser denominados como la *lucha entre equivalentes*, *lucha desigual* y *alianza*, respectivamente. La primera sitúa una confrontación entre fuerzas semejantes, la segunda enfrenta a alguien de mayor poder con alguien de menor, y la tercera llama a eliminar conflictos internos para afrontar de forma conjunta un peligro externo. Estos son los tres tipos de discurso cinematográfico que la élite cultural legitima al distinguirlos del resto, los cuales tienden a mostrar regularidades.

El *discurso normalizado* representa los valores del esfuerzo personal y el individualismo, en donde hay condiciones de igualdad entre los problemas y las soluciones, y el resultado del conflicto se decantará por aquel que tenga más empeño de conseguir sus metas o en caso de darse un empate, algún giro de la suerte y el azar decidirá al ganador. Este tipo de discurso suele engendrar al tipo de sujeto que lucha por sobresalir; ya sea que derrote a su competencia de la mafia, un rival de amores, o la misma superación de algo que les avergüence, como el alcoholismo o la tartamudez. Incluye a todos aquellos que se encuentran ajenos de algún grado de marginalidad, o bien a los que buscan integrarse y *normalizar* sus vidas en el mundo donde viven. Es recurrente que dentro de este discurso, las principales motivaciones para actuar sean alcanzar el éxito o lograr su ideal de amor.

El *discurso crítico* muestra a los grupos que se han dedicado a denunciar que algo dentro del orden establecido no se encuentra bien. Son aquellos que no buscan seguir los parámetros de lo que se considera normal, pues se han visto afectados por esta normalidad. Los hay desde los pacifistas en pleno auge de la Guerra Mundial, los marinos que se rebelan contra sus capitanes despóticos, la hija desobediente del padres y las normas sociales, escritores que dan todo por la verdad, vagabundos que apenas logran sobrevivir, los excluidos en centros mentales, afrodescendientes excluidos y violentados, personas con preferencias sexuales fuera del canon, en fin, son todos aquellos que padecen y esperan un cambio del mundo. Una tendencia es que éstos buscan la libertad, ya sea la

libertad de ser como desean, de actuar a su modo, amar a quien prefieren, básicamente de elegir sus acciones sin que otros se los impidan. En su negación del mundo, ya sea que decidan enfrentarlo dejarse vencer por él, terminan realizando una *crítica* de su momento histórico. Las circunstancias históricas en las que se puede ver que ha surgido se debe a grandes momentos de agitación social: la Gran Depresión, el movimiento contracultural de los 60s y la inclusión política enfrentada al auge del populismo de derecha. Para ellos nada es fácil, la vida es francamente injusta y aunque se pueda esperar que sucumban ante el orden dado —como de hecho suele pasar—, es el esmero, la constancia y un poco de motivación, como la familia, lo que puede llevar a superar las condiciones dadas.

El *discurso protector* es el que menor aparición ha tenido dentro de los premios. Aquí están todos aquellos que después de una lucha deciden renunciar al combate y optan por un acuerdo de mutuo apoyo, ya sea porque su lucha se estaba dando con un ser querido, ya sea que surge un problema que les supera y necesitan unir fuerzas. Como se puede entrever, aquí lo que cobra fuerza son los valores de la familia y la necesidad de conservar estas relaciones con el menor daño posible. Sin embargo no es todo tipo de familia, sino que suele mostrar la idea de familia tradicional y nuclear, con padre, madre e hijos; una familia con un arraigo a los valores religiosos, en donde después de alguna pelea y diferencias, se sabe todo resuelto por el poder del amor. La solución a estos enfrentamientos es el cese por ambos bandos. Se ha presentado en periodos de tensión externa, como la Segunda Guerra Mundial, o del conservadurismo de la derecha en los 80s. Se suelen mostrar personajes bien aceptados en su sociedad, aunque sólo bajo circunstancias de tensión que les desestabilizan, con la única intención de volver a sus comodidades. Aquí se opta por valorar el diálogo, la tolerancia entre mutuos, y la buena fe de las personas en su actuar.

Estos son los rasgos de los tres tipos de discurso cinematográfico que han sido condecorados por la Academia. El universo cinematográfico no se limita a que existan películas con las regularidades mostradas, sino que podrían darse de otra forma —como de hecho pasa—. Sin embargo, estas han sido las características que arrojan las observaciones empíricas de los discursos, lo que por si mismo arroja luz sobre las representaciones que la élite ha legitimado del mundo en el que vive. El discurso legitimado bien puede cambiar de forma, pero parece que mantiene regularidad en su estructura. Los rostros, las palabras, las ropas y los colores van y vienen, cambian dependiendo de los gustos de la época o de los directores, las tramas y géneros; las relaciones que guardan entre sí, el papel simbólico que juegan dentro de las historias, los roles y espacios ocupados son los que se resisten al cambio. Parece que el premiar una película cuyo protagonista tenga rasgos negroides es una ruptura, o que sea homosexual, o que sea mujer, y lo es, es un ruptura sólo en la forma, en lo más superficial

(que es lo más visible y escandaloso). En el fondo, en la estructura discursiva, el premiar una película cuyo protagonista sea alguien con rasgos negroides conlleva a contar una historia de racismo, de exclusión y violencia por su apariencia, y no la historia de los logros de un soldado, ni de un científico con problemas mentales, tampoco la de un artista que se esfuerza por sobresalir.⁴¹ Ya que cada discurso ha adquirido a lo largo de la historia ciertas predisposiciones, lo que podría parecer un cambio en el tono de las historias, puede que en realidad sólo sea la rotación hacia algún otro discurso más apropiado para los tiempos que transcurren en tal o cual año de la premiación. Ante el peligro de disrupción interna, invocar los valores de la fraternidad; ante los reclamos sociales, promover cambios innovadores para mejorar el sistema; ante la aparente normalidad, promover la cultura del esfuerzo individual.

⁴¹ Al respecto, en la película *Green Book* de 2018, si bien uno de los protagonistas es una personas con rasgos negroides y es artista, la historia no se dirige a retratar los esfuerzos que pone para la superación personal, ni de enfrentamientos con la crítica, sino de la exclusión (a veces disimulada, en otras francamente abierta) que vive debido a su color de piel.

CONCLUSIONES

Aquellos que se sienten frustrados porque la mejor película de los premios Oscar no suele responder a un aspecto de excepcionalidad artística (actuación, cinematografía, montaje, maquillaje) o técnica (sonido, efectos visuales, calidad de video), ya estarán más tranquilos al saber que esos no son elementos que necesariamente determinan quién se lleva la estatuilla. Se sabe que estos premios se caracterizan por ser elegidos entre pares de aquellos que han podido presentar su filme en el condado de Los Ángeles, resultando en una suerte de élite cultural quien selecciona a lo mejor. Esta posición le confiere a la película un importante capital simbólico, de legitimidad, que, como se pudo apreciar, interactúa con el campo político estadounidense. La forma en que se llegó a esta conclusión fue observando las posiciones (sus regularidades y cambios) en las que se han situado los actantes a través de las 91 entregas de las estatuillas, además del tipo de relación de poder entablada entre el protagonista y su oponente. Vamos a explicar esto punto por punto.

Para construir conceptualmente al *cine*, no se consideró emprender una definición que explicara lo que es el arte y si se podía considerar como tal. Tampoco se hizo demasiado énfasis en las cuestiones técnicas del cine, pues aunque bien puede ser abordado por la sociología un estudio de la escenografía, los colores o el audio (por sólo mencionar algunos elementos), no resultaría tan provechoso para el objetivo propuesto.

Para los fines de este ejercicio, bastó con definir al cine como una mercancía cultural lúdica que se expresa en forma de discurso. Es un discurso, debido a que posee signos analizables; se presenta de forma lúdica, atractiva para el público, una actividad de disfrute del tiempo libre; y resulta entretenido o agradable porque es una mercancía diseñada para satisfacer necesidades emocionales, cuya producción está destinada a la generación de ganancias. El discurso cinematográfico se encuentra atravesado por las valoraciones de las personas y la época en el que fue elaborado.

No todo el cine puede entrar en esta definición, debido a que existe cine experimental, cine que no busca retribución económica, cine que más que causar emociones sirve para instruir, por sólo mencionar algunas variantes. Sin embargo, aquí se consideró propiamente a las películas premiadas como *mejor película* por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Esta elección se hizo debido a que los premios Oscar son de los eventos de premiación más importantes de occidente, y el más importante del cine para el público en general. El resultar ganador no ofrece una

recompensa monetaria, sino que otorga prestigio, la legitimidad de haber presentado el mejor discurso entre todos los demás, resultando un mensaje con presencia internacional. Y este tipo de cine entra dentro de la definición propuesta.

Al contar historias, las películas reproducen juicios de valoración, distinciones entre lo bueno y lo malo, visiones y divisiones del mundo, en fin, vienen cargadas del conjunto de creencias sobre el orden tal y como lo concebimos. Y esto no solamente ocurre en las películas, sino que la transmisión del conjunto de conocimientos del mundo se da en muchos otros medios tanto del arte (pintura, música, escultura, literatura, etcétera), como en situaciones de la vida social (las leyendas, mitos o religiones, por mencionar algunos) lo que ayuda a mantener cierta cohesión lógico-cognitiva entre un grupo más o menos amplio de personas. Sin embargo, son pocos los que pueden crear y recrear historias, pues tener los medios espirituales de producción requiere de forma casi necesaria tener los medios materiales de producción, lo que implica que pertenecen a un grupo con poder, a un grupo que pertenece a la clase dominante. No existe necesariamente un único grupo dominante, sino que pueden coexistir varios grupos que buscan que su visión del mundo detente la aprobación de la mayoría. Es posible entender que haya muchas visiones diferentes del mundo y que también esto genere muy posibles disputas por demostrar quién detenta la razón, lo que en términos generales podría entenderse como una disputa entre *ideologías*. Las constantes confrontaciones culminan al reconocer –al menos simbólicamente– la relevancia de unos tópicos por sobre otros, en donde, por ejemplo, pueden situarse luchas entre los discursos moralmente conservadores o los socialmente liberales.

Los premios Oscar, y en especial el premio a la mejor película, operan como espacios de lucha simbólica por legitimar unos discursos por sobre otros. Esta lucha no se da necesariamente de forma consciente, pues en general se puede pensar que lo que influye a votar por una película es el conjunto de valores histórico-espaciales que atraviesan a la élite cultural, y no un programa bien elaborado que dicta qué elegir. Esto muestra las preferencias de la élite cultural, es decir, hacia dónde se dirige la legitimidad de los discursos, así como de hacia dónde no se está dirigiendo. La forma en la que se puede conocer la carga que contiene una película es observando las disposiciones dentro del discurso de la película: el orden interno de las cosas, sobre qué es el bien, qué es el mal, quién lucha y quién ataca, qué es deseable y qué despreciable.

Aquí, este análisis arrojó los siguiente resultados: el protagonista es hombre en el 80% de los casos, con rasgos caucasoides en el 91%, es originario de Estados Unidos de América en un 66%, la historia se desarrolla mayormente al rededor de los treinta años de edad del protagonista, como

en poco más del 50% de las películas. El desempeño de roles se encuentra más distribuido, siendo los dos primeros el rol de militar con un 18% de los casos y propietario en un 14%. Lo mismo ocurre con los objetivos que buscan alcanzar, siendo la justicia con el 23% de los casos y el amor con casi el 20% de los mismos. Estas tendencias en los discursos premiados permiten ver qué clase de personas se encuentran dentro del poder, qué tipo de relaciones mantienen, qué se valora por sobre otros elementos. De forma general salta a la vista el que la élite cultural elija películas (ya sea porque no hay más opciones, o porque han decidido ignorarlas a la hora de votar) donde los protagonistas son hombres, caucasoides de la mediana edad, lo que permite dibujar el imaginario que se ha formulado sobre un protagonista, sobre la persona más destacable de cada película.

Si se deja de lado la totalidad de las películas, y se retoman regularidades periódicas, se puede ver que éstas responden a situaciones relacionadas con el campo de la política propia de Estados Unidos. Por ello se dividieron en ocho periodos históricos de acuerdo a sus regularidades, que tienen coincidencias cercanas con periodos políticos a los cuales parecen responder directamente. Aunque parezca obvio, es necesario mencionar que las películas están influidas por el momento histórico en el que fueron producidas y evaluadas. Los discursos cinematográficos premiados no suelen corresponder a las películas más vistas, a películas aclamadas por las masas, o por la crítica, sino a las que las élites del cine estadounidense consideran que son necesarias premiar. Debido a lo secreto de su elección, se podría pensar que existe algún convenio o plan ordenado entre los miembros de La Academia para determinar los criterios de las premiaciones, pero se antoja más probable que sean las condiciones sociales existentes las que propician la designación de un discurso sobre otro. Aunque la tesis manejada en este trabajo no pretende realizar una indagación causal de las premiaciones, sí se llegan a dibujar indicios que muestran que en los tiempos de guerra se enaltecen los valores bélicos, durante los periodos más moralistas se ocultan ciertos temas polémicos, o bien que durante protestas se visibilizan las problemáticas. Esto bien puede ser parte de otro trabajo que pretenda indagar en los elementos que intervienen en la formación de discursos.

Un elemento importante que sirvió para identificar los ocho periodos fue el tipo de discurso cinematográfico en el que enmarcó cada película. Esta clasificación se sustenta en la clase de oponente a la cual se enfrentaba el protagonista, ya fuera que fuera alguien con el mismo poder (discurso normalizado), poder superior (discurso crítico) o que decidiera dejar de ejercer su poder (discurso protector). Estas tres formas, por simples que puedan parecer, arrojaron mucha luz sobre las disposiciones intradiscursivas, ya que existe una tendencia fuerte a caracterizar y encasillar a los protagonistas, sus rasgos, objetivos y oficios. Por ello se decidió nombrarlas de esta forma, y no

lucha entre equivalentes, lucha desigual y alianza, aunque bien podrían ser entendidos así, estas disposiciones a la relación que mantiene el protagonista con su oponente ofrecen una explicación al tipo de momento que se vive en la política estadounidense.

Una pregunta que puede surgir es sobre todas aquellas películas que estuvieron nominadas pero que no ganaron, o aquellas que fueron sobresalientes en su año pero que no estuvieron nominadas al Oscar, pero quizá sí a otros premios. ¿En realidad serían diferentes con respecto a las ganadoras, o será que tendrían impregnado el espíritu de la época? ¿Es necesario verlas todas para tener una visión completa y no caer en imprecisiones? ¿Merecía ganar esta película por sobre el resto? Creo que es totalmente necesario complementar este trabajo con más datos, ampliando a la delimitación planteada en un inicio, sin embargo me resulta prácticamente inviable un proyecto de tales dimensiones en estos momentos. Pero hablando desde mi experiencia personal en el bagaje cinematográfico, las películas que no ganaron pueden compartir elementos que las sitúan en una época determinada, pero que no necesariamente tengan un discurso similar al de la ganadora. Un ejemplo reciente es la diferencia entre el musical romántico entre artistas caucasoides que mostraba *La La Land* (que, como anécdota, por unos momentos se nombró ganadora, antes de anunciar un error en su premiación) frente a la crítica *Moonlight*, donde muestra el drama de un hombre homosexual negroide que vive en los márgenes de la ciudad.

Un elemento que queda pendiente es el de realizar un análisis más exhaustivo con respecto al resto de los actantes. Si bien se intentó recuperar parte de todos, en realidad se decidió dejar de lado actantes que no parecían ayudar mucho a identificar regularidades en el discurso y más bien se antojaban como información secundaria, tal como saber qué tipo de ayudante tenían los protagonistas. Otros se dejaron de lado debido a su complejidad, como el de describir al oponente, ya que podrían ser más de uno a la vez, cambiar de posición dentro del esquema, e inclusive no ser necesariamente alguien con rasgos humanos. Todo ello resultaría importante realizarlo en el marco de futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- **Althusser, Louis** (2008) Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Práctica teórica y lucha ideológica. México: Tomo.
- **Barthes, Roland** (2010) Mitologías. México: Siglo XXI.
- **Becker, Howard** (2008) Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- **Benjamin, Walter** (2003) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca.
- **Berger, Peter & Luckmann, Thomas** (2008) La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu.
- **Bourdieu, Pierre** (1977) La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza. Barcelona: Laia.
- **Bourdieu, Pierre** (1997) "Espacio social y espacio simbólico" en Razones prácticas. Barcelona: Anagrama.
- **Bourdieu, Pierre** (2000) "Las formas del capital" en Poder, derecho y clases sociales. Bilbao: Desclée.
- **Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc** (2005) Respuestas. Una invitación a la sociología reflexiva. Buenos Aires: Siglo XXI.
- **Bourdieu, Pierre Et. al.** (2008) El oficio del sociólogo: presupuestos epistemológicos. México: Siglo XXI.
- **Bourdieu, Pierre** (2009) La eficacia simbólica: religión y política. Buenos Aires: Biblos.
- **Bourdieu, Pierre** (2015) El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura. México: Siglo XXI.
- **Castaños Zuno, Fernando F.** (2016) "Discurso" en Léxico de la vida social. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- **Durkheim, Émile** (2011) Las reglas del método sociológico. México: Colofón.
- **Durkheim, Émile** (2012) Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Eagleton, Terry** (2005) Ideología. Una introducción. Buenos Aires: Paidós.
- **Eco, Umberto** (2001) Apocalípticos e integrados. Barcelona: Tusquets.

- **Elias, Norbert y Dunning, Eric** (2014) Deporte y ocio en el proceso de la civilización. México: Fondo de Cultura Económica.
- **de la Peña Martínez, Francisco** (2014) Imaginarios filmicos, cultura y subjetividad. Por una antropología del cine. México: ENAH-INAH-Ediciones Navarra.
- **Foucault, Michel** (2009) El orden del discurso. Barcelona: Tusquets.
- **Foucault, Michel** (2010) La arqueología del saber. México: Siglo XXI.
- **Gramsci, Antonio** (1970) Antología. México: Siglo XXI.
- **Hobsbawm, Eric** (2012) Historia del siglo XX. 1914-1991. México: CRÍTICA.
- **Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W.** (1998) Dialéctica de la ilustración. Madrid: Trotta.
- **Korte, Helmut y Faulstich, Werner** (1997) Cien años de cine (1895-1995). Volumen 1. 1895-1924: Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio. México: Siglo XXI.
- **Larraín Ibáñez, Jorge** (2008) El concepto de ideología. El marxismo posterior a Marx: Gramsci y Althusser. Santiago: LOM Ediciones.
- **Levy, Emanuel** (2001) Oscar Fever: The History and Politics of the Academy Awards. New York: Continuum.
- **Marx, Karl** (1958) La ideología alemana. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- **Marx, Karl** (2014) El capital: Crítica de la economía política, tomo I, Libro I. El proceso de producción del capital. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Marx, Karl** (2018) Textos de filosofía, política y economía. Madrid: Gredos.
- **Neira Piñeiro, María del Rosario** (2003) Introducción al discurso narrativo fílmico. Madrid: ARCO/LIBROS.
- **Nowell-Smith, Geoffrey** (2018) The History of Cinema. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.
- **Pérez Martínez, Herón** (1995) En pos del signo: introducción a la semiótica. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- **Pérez Rufí, José Patricio** (2016) "Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica" en Razón y Palabra, vol.20, núm. 95, pp. 534-552. Quito: Universidad de los Hemisferios.
- **Portelli, Hugues** (1983) Gramsci y el bloque histórico. México: Siglo XXI
- **Rueda Laffond, et al** (2004) "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico" en Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación, 11 y 12, 427-450. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- **Sadoul, Georges** (1996) Historia del cine mundial. México: Siglo XXI.

- **Sánchez Álvarez, Mauricio** (2003) "Los deslices étnicos del óscar: cine, premios e identidades" en *Alteridades, No. 26*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- **Saniz Balderrama, Ligia** (2008) "El esquema actancial explicado" en Punto Cero. Universidad Católica Boliviana, Vol. 13, núm. 16, pp. 91-97. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo,
- **Schütz, Alfred.** (1993) *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona: Paidós.
- **Tilly, Charles.** (1991) *Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes*. Madrid: Alianza.
- **Van Dijk, Teun Adrianus** (1999) *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- **Vera Martínez, Héctor Alonso.** (2019) "Contengo multitudes. Apología de la gran escala en ciencias sociales" en *Pensar el tiempo y el espacio. Reflexiones desde la docencia universitaria en ciencias sociales*. Alejandra Bazúa (coord.) México, UNAM, pp. 29-47.
- **Weber, Max** (1964) *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Zavala, Lauro** (2010) *Módulo de Cine*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- **Žižek, Slavoj** (2008) *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

Tabla 1. Lista de películas ganadoras del premio Oscar a Mejor película por año. (Elaboración propia)

Año	Título original	Año	Título original	Año	Título original
1928	<i>Wings</i>	1960	<i>The Apartment</i>	1991	<i>The Silence of the Lambs</i>
1929	<i>The Broadway Melody</i>	1961	<i>West Side Story</i>	1992	<i>Unforgiven</i>
1930	<i>All Quiet on the Western Front</i>	1962	<i>Lawrence of Arabia</i>	1993	<i>Schindler's list</i>
1931	<i>Cimarron</i>	1963	<i>Tom Jones</i>	1994	<i>Forrest Gump</i>
1932	<i>Grand Hotel</i>	1964	<i>My Fair Lady</i>	1995	<i>Braveheart</i>
1933	<i>Cavalcade</i>	1965	<i>The Sound of Music</i>	1996	<i>The English Patient</i>
1934	<i>It Happened One Night</i>	1966	<i>A Man for All Seasons</i>	1997	<i>Titanic</i>
1935	<i>Mutiny on the Bounty</i>	1967	<i>In the Heat of the Night</i>	1998	<i>Shakespeare in Love</i>
1936	<i>The Great Ziegfeld</i>	1968	<i>Oliver!</i>	1999	<i>American Beauty</i>
1937	<i>The Life of Emile Zola</i>	1969	<i>Midnight Cowboy</i>	2000	<i>Gladiator</i>
1938	<i>You Can't Take It With You</i>	1970	<i>Patton</i>	2001	<i>A Beautiful Mind</i>
1939	<i>Gone with the Wind</i>	1971	<i>The French Connection</i>	2002	<i>Chicago</i>
1940	<i>Rebecca</i>	1972	<i>The Godfather</i>	2003	<i>The Lord of the Rings: The Return of the King</i>
1941	<i>How Green Was My Valley</i>	1973	<i>The Sting</i>	2004	<i>Million Dollar Baby</i>
1942	<i>Mrs. Miniver</i>	1974	<i>The Godfather Part II</i>	2005	<i>Crash</i>
1943	<i>Casablanca</i>	1975	<i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	2006	<i>The Departed</i>
1944	<i>Going My Way</i>	1976	<i>Rocky</i>	2007	<i>No Country for Old Men</i>
1945	<i>The Lost Weekend</i>	1977	<i>Annie Hall</i>	2008	<i>Slumdog Millionaire</i>
1946	<i>The Best Years of Our Lives</i>	1978	<i>The Deer Hunter</i>	2009	<i>The Hurt Locker</i>
1947	<i>Gentleman's Agreement</i>	1979	<i>Kramer vs. Kramer</i>	2010	<i>The King's Speech</i>
1948	<i>Hamlet</i>	1980	<i>Ordinary People</i>	2011	<i>The Artist</i>
1949	<i>All the King's Men</i>	1981	<i>Chariots of Fire</i>	2012	<i>Argo</i>
1950	<i>All About Eve</i>	1982	<i>Gandhi</i>	2013	<i>12 Years a Slave</i>
1951	<i>An american in Paris</i>	1983	<i>Terms of endearment</i>	2014	<i>Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)</i>
1952	<i>The Greatest Show on Earth</i>	1984	<i>Amadeus</i>	2015	<i>Spotlight</i>
1953	<i>From Here to Eternity</i>	1985	<i>Out of Africa</i>	2016	<i>Moolight</i>
1954	<i>On the Waterfront</i>	1986	<i>Platoon</i>	2017	<i>The Shape of Water</i>
1955	<i>Marty</i>	1987	<i>The Last Emperor</i>	2018	<i>Green Book</i>
1956	<i>Around the World in Eighty Days</i>	1988	<i>Rain Man</i>		
1957	<i>The Bridge on the River Kwai</i>	1989	<i>Driving Miss Daisy</i>		
1958	<i>Gigi</i>	1990	<i>Dances with Wolves</i>		

Tabla 2. Características de las películas ganadoras del Oscar a Mejor Película (1928-2018)

Año	Título original	Tipo de discurso	Sexo	Edad	Rasgos fenotípicos	Ocupación	Objeto
1928	<i>Wings</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	20	Caucásico	Militar	Amor
1929	<i>The Broadway Melody</i>	<i>Normalizado</i>	Mujer	20	Caucásico	Artista	Amor
1930	<i>All Quiet on the Western Front</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	20	Caucásico	Militar	Justicia
1931	<i>Cimarron</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	40	Caucásico	Escritor	Justicia
1932	<i>Grand Hotel</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	40	Caucásico	Marginado	Éxito
1933	<i>Cavalcade</i>	<i>Crítico</i>	Ambos	40	Caucásico	Militar	Familia
1934	<i>It Happened One Night</i>	<i>Crítico</i>	Ambos	30	Caucásico	Escritor	Libertad
1935	<i>Mutiny on the Bounty</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	40	Caucásico	Militar	Justicia
1936	<i>The Great Ziegfeld</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	40	Caucásico	Artista	Éxito
1937	<i>The Life of Emile Zola</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	60	Caucásico	Escritor	Justicia
1938	<i>You Can't Take It With You</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	20	Caucásico	Propietario	Éxito
1939	<i>Gone with the Wind</i>	<i>Crítico</i>	Mujer	30	Caucásico	Propietario	Amor
1940	<i>Rebecca</i>	<i>Crítico</i>	Mujer	20	Caucásico	Escritor	Libertad
1941	<i>How Green Was My Valley</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	10	Caucásico	Empleado	Familia
1942	<i>Mrs. Miniver</i>	<i>Protector</i>	Mujer	30	Caucásico	Propietario	Familia
1943	<i>Casablanca</i>	<i>Protector</i>	Hombre	40	Caucásico	Propietario	Amor
1944	<i>Going My Way</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Religioso	Amigos
1945	<i>The Lost Weekend</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Escritor	Libertad
1946	<i>The Best Years of Our Lives</i>	<i>Protector</i>	Hombre	40	Caucásico	Militar	Familia
1947	<i>Gentleman's Agreement</i>	<i>Protector</i>	Hombre	30	Caucásico	Escritor	Justicia
1948	<i>Hamlet</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Político	Justicia
1949	<i>All the King's Men</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	50	Caucásico	Político	Justicia
1950	<i>All About Eve</i>	<i>Normalizado</i>	Mujer	30	Caucásico	Artista	Éxito
1951	<i>An american in Paris</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Artista	Amor
1952	<i>The Greatest Show on Earth</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Artista	Amigos

Tabla 2. Características de las películas ganadoras del Oscar a Mejor Película (1928-2018)

Año	Título original	Tipo de discurso	Sexo	Edad	Rasgos fenotípicos	Ocupación	Objeto
1953	<i>From Here to Eternity</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Militar	Libertad
1954	<i>On the Waterfront</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Militar	Éxito
1955	<i>Marty</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	40	Caucásico	Propietario	Amor
1956	<i>Around the World in Eighty Days</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Propietario	Éxito
1957	<i>The Bridge on the River Kwai</i>	<i>Protector</i>	Hombre	50	Caucásico	Militar	Amigos
1958	<i>Gigi</i>	<i>Normalizado</i>	Mujer	30	Caucásico	Mafioso	Amor
1959	<i>Ben-Hur</i>	<i>Protector</i>	Hombre	30	Caucásico	Propietario	Familia
1960	<i>The Apartment</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Empleado	Amor
1961	<i>West Side Story</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	20	Caucásico	Empleado	Amor
1962	<i>Lawrence of Arabia</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	30	Caucásico	Militar	Amigos
1963	<i>Tom Jones</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	30	Caucásico	Propietario	Amor
1964	<i>My Fair Lady</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	20	Caucásico	Empleado	Amor
1965	<i>The Sound of Music</i>	<i>Protector</i>	Mujer	30	Caucásico	Artista	Amor
1966	<i>A Man for All Seasons</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	50	Caucásico	Político	Justicia
1967	<i>In the Heat of the Night</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	40	Negroide	Policía	Justicia
1968	<i>Oliver!</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	10	Caucásico	Marginado	Libertad
1969	<i>Midnight Cowboy</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	30	Caucásico	Marginado	Libertad
1970	<i>Patton</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	50	Caucásico	Militar	Éxito
1971	<i>The French Connection</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	40	Caucásico	Policía	Justicia
1972	<i>The Godfather</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Mafioso	Familia
1973	<i>The Sting</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Mafioso	Justicia
1974	<i>The Godfather Part II</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Mafioso	Familia
1975	<i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	30	Caucásico	Marginado	Libertad
1976	<i>Rocky</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	40	Caucásico	Deportista	Éxito
1977	<i>Annie Hall</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Escritor	Amor
1978	<i>The Deer Hunter</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Militar	Amigos

Tabla 2. Características de las películas ganadoras del Oscar a Mejor Película (1928-2018)

Año	Título original	Tipo de discurso	Sexo	Edad	Rasgos fenotípicos	Ocupación	Objeto
1979	<i>Kramer vs. Kramer</i>	<i>Protector</i>	Hombre	20	Caucásico	Empleado	Familia
1980	<i>Ordinary People</i>	<i>Protector</i>	Hombre	30	Caucásico	Empleado	Familia
1981	<i>Chariots of Fire</i>	<i>Protector</i>	Hombre	50	Caucásico	Deportista	Éxito
1982	<i>Gandhi</i>	<i>Protector</i>	Hombre	50	Dravidoide	Político	Libertad
1983	<i>Terms of endearment</i>	<i>Protector</i>	Mujer	20	Caucásico	Propietario	Familia
1984	<i>Amadeus</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Artista	Éxito
1985	<i>Out of Africa</i>	<i>Normalizado</i>	Mujer	20	Caucásico	Propietario	Amor
1986	<i>Platoon</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Militar	Amigos
1987	<i>The Last Emperor</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	20	Mongoloide	Político	Libertad
1988	<i>Rain Man</i>	<i>Protector</i>	Hombre	50	Caucásico	Mafioso	Familia
1989	<i>Driving Miss Daisy</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Empleado	Amigos
1990	<i>Dances with Wolves</i>	<i>Protector</i>	Hombre	20	Caucásico	Militar	Amigos
1991	<i>The Silence of the Lambs</i>	<i>Normalizado</i>	Mujer	50	Caucásico	Policía	Justicia
1992	<i>Unforgiven</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	50	Caucásico	Mafioso	Justicia
1993	<i>Schindler's list</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	40	Caucásico	Político	Libertad
1994	<i>Forrest Gump</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Propietario	Amor
1995	<i>Braveheart</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	40	Caucásico	Militar	Libertad
1996	<i>The English Patient</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	20	Caucásico	Militar	Justicia
1997	<i>Titanic</i>	<i>Crítico</i>	Mujer	30	Caucásico	Propietario	Amor
1998	<i>Shakespeare in Love</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	40	Caucásico	Escritor	Amor
1999	<i>American Beauty</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Empleado	Libertad
2000	<i>Gladiator</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	30	Caucásico	Militar	Libertad
2001	<i>A Beautiful Mind</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Académico	Libertad
2002	<i>Chicago</i>	<i>Normalizado</i>	Mujer	30	Caucásico	Mafioso	Éxito
2003	<i>The Lord of the Rings: The Return of the King</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Propietario	Justicia
2004	<i>Million Dollar Baby</i>	<i>Normalizado</i>	Mujer	30	Caucásico	Deportista	Éxito
2005	<i>Crash</i>	<i>Normalizado</i>	Ambos	30	Caucásico	Policía	Justicia

Tabla 2. Características de las películas ganadoras del Oscar a Mejor Película (1928-2018)

Año	Título original	Tipo de discurso	Sexo	Edad	Rasgos fenotípicos	Ocupación	Objeto
2006	<i>The Departed</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Mafioso	Justicia
2007	<i>No Country for Old Men</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	50	Caucásico	Policía	Justicia
2008	<i>Slumdog Millionaire</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	20	Dravidoide	Marginado	Éxito
2009	<i>The Hurt Locker</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Militar	Justicia
2010	<i>The King's Speech</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	40	Caucásico	Político	Éxito
2011	<i>The Artist</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	40	Caucásico	Artista	Éxito
2012	<i>Argo</i>	<i>Normalizado</i>	Hombre	30	Caucásico	Policía	Libertad
2013	<i>12 Years a Slave</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	40	Negroide	Artista	Libertad
2014	<i>Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	50	Caucásico	Artista	Éxito
2015	<i>Spotlight</i>	<i>Crítico</i>	Ambos	30	Caucásico	Escritor	Justicia
2016	<i>Moonlight</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	30	Negroide	Marginado	Libertad
2017	<i>The Shape of Water</i>	<i>Crítico</i>	Mujer	30	Caucásico	Empleado	Amor
2018	<i>Green Book</i>	<i>Crítico</i>	Hombre	30	Caucasoide y negroide	Empleado	Justicia