

Art, société et cinéma: les constructions symboliques ⁽¹⁾
Teresa Velázquez et Dulce María Arcones ⁽²⁾

1. Sobre las construcciones simbólicas.

La construcción simbólica se encuentra unida tanto al proceso de interpretación de un texto -no importa el soporte en el que éste incluya su contenido- como al de la creación del mismo. De esta manera se pone en juego una suerte de contrato entre enunciador del texto y su enunciatario.

Se inicia así un acto de comunicación en el cual el creador del texto ha depositado en éste su conocimiento del mundo, sus universos simbólicos, sus intenciones comunicativas y a su vez, y a través del acto de leer, el destinador del texto desarrolla el proceso de lectura centrado en la percepción, comprensión interpretación y, por último, la generación discursiva provocada por la propuesta original del texto construido.

En este proceso de interpretación y generación discursiva, el lector del texto descubre y reconoce la intención comunicativa del mismo y establece un diálogo -dinámico- con el texto original, de tal suerte que le da vida a la propuesta textual en ese acto de leer, lo que lleva aparejado la dinamicidad del texto, su innovación en cada acto de lectura y, por lo tanto, su novedad. No restamos importancia a la responsabilidad del autor original del texto sobre su propio acto de creación, pero el interpretador-lector, por medio de su conocimiento del mundo aplicado al texto, dialoga con este último y crea sus propias construcciones simbólicas.

De esta manera las construcciones simbólicas en torno a lo cultural, a la cultura del "otro/-a", son determinantes. El cine, tal y como nos hemos referido en los párrafos precedentes, es uno de los lenguajes que contribuye a establecer formas de diálogo dinámico. Además, es un lenguaje que apela al hecho cultural, el cual, por definición, es diverso y diferenciado por lo que, y al margen de ser ficción, los lectores del mismo, en su proceso de lectura, aplican aquellos recursos que provienen de su conocimiento del mundo construido históricamente.

Si seguimos a Stuart Hall, y las teorías del CCCS (Contemporary Centre for Cultural Studies) de la Universidad de Birmingham, diríamos que existe una distinción entre el lector implícito en el texto y los sujetos sociales que interpretan o decodifican los textos. La relación de estos espectadores con el texto no está determinada, como hemos visto sólo por el contenido del texto, sino que ese lector/espectador se posiciona frente al texto a partir de los otros discursos que circulan en la sociedad y que son llevados por el espectador al texto. Esto nos recuerda a la noción de 'intertextualidad' como diálogo de enunciados formulada por Bakhtine⁽³⁾, así como la importancia de la noción de contexto (social, político, cultural, comunicativo,...)⁽⁴⁾.

Los lectores del texto fílmico poseen conocimientos y competencias ya constituidos que son extraídos en el momento de la interpretación, lo que nos recuerda la relación dialógica que se establece entre texto y espectador a la que ya nos hemos referido. Así, el modelo de codificación /decodificación propuesto por Stuart Hall plantea que tanto en la codificación como en la decodificación hay que realizar un trabajo simbólico en el que hay tres posibles tipos de lecturas: prefigurada, aquella que (o aquello que) se espera; negociada, aquella que procede de acuerdo, consenso entre la propuesta textual y el universo simbólico del lector/espectador; y opuesta o aquella en la que

no es posible el consenso, en la que el desacuerdo es manifiesto y resistencia a la propuesta textual por parte del lector-espectador.

2. El cine como arte y como industria cultural

"[...] la impossibilité d'opposer une essence plastique du cinéma à une essence verbale du théâtre ou du roman. Mais si le cinéma est qualifié souvent comme un art impur il est pour lui opposer comme un art endetté de de toute la restants, des arts hypothétiquement purs. Au contraire, je pense que le cinéma révèle un destin commun à tous les arts. [...] un art comme le cinéma est très bien situé pour témoigner cette impureté commune en raison de son origine comme divertissement populaire." (Rancière, J., 2005: 64)⁽⁵⁾

El cine, en su recorrido por la centuria anterior, logra pasar desde una nueva técnica, la imagen en movimiento, a transformarse en arte. Lotman (1973 [1979])⁽⁶⁾ cuando se refiere a la necesidad de rescatar la fotografía de su reproducción automática para que pudiera responder a las leyes del arte nos dice que "... toda innovación técnica debe ser liberada del automatismo técnico para transformarse en hecho artístico." Lotman (1973 [1979: 22]). La relación entre arte y estética es indisoluble. Como toda obra de creación, el texto fílmico cuenta con una enorme variedad de estilos, corrientes, épocas —a pesar de su juventud, comparada con otras artes— y autores. El cine, en su manifestación enunciativa como unidades en textos fílmicos, responde también a los elementos estéticos en los que se encuentra inmerso. El cine es una complejidad de lenguajes, diríamos sincretismo de lenguajes (música, luz, color, palabras, silencios, imágenes, gestos, técnica,...) Es por ello que hablamos de texto fílmico como unidad de sentido compuesta de distintos elementos que la conforman, entrelazados unos con

otros para transmitir o, mejor, producir sensaciones, emociones, sentimientos, belleza, terror, miedo, felicidad,... y, evidentemente, a veces identificación. El cine es un lenguaje que transporta a una realidad creada que remite a efectos de sentido en la que el espectador sabe que es ficcional. Para Lotman (1973 [1979]) "Esta capacidad del cine para 'absorber' tipos tan variados de semiosis y para integrarlos en un sistema único, es lo que nos permite definir el cine como un arte de carácter sintético o polifónico." (Lotman, 1973 [1979: 131]). Una vez hemos optado por una definición de cine como arte, creemos que, en este apartado, no debemos dejar de mencionar el cine como industria cultural y su relación con el espectador. Vamos a referirnos a las posiciones que mantienen Adorno y Horkheimer sobre este aspecto y desde la denominada Teoría Crítica.

Para ellos, la comunicación de masas era un proceso industrial, regido por las reglas del mercado y la industria. El cine, como producto industrial se encuentra dentro de esta posición. En su trabajo sobre "La industria de la cultura", escrito primero en alemán en 1945 y traducido al inglés y publicado en 1948 durante la permanencia de estos autores en los Estados Unidos, señalan que las mercancías culturales no se modelan según criterios que respondan al concepto tradicional de cultura, sino según los principios de máximo provecho comercial. De esta manera, y según estos autores, desaparece la capacidad de perfección, el potencial para experimentar en obras de arte autónomas.

Como sabemos, ellos hacen estas reflexiones durante la etapa que conocemos como sociedad de masas. En este sentido, ellos consideran que éste es un proceso inevitable porque en esa sociedad hay industrias enteras que dependen del éxito del mercado cultural. Los productos culturales sólo pueden ser

elaborados, distribuidos, vendidos y adaptados al mercado. El receptor de estos productos culturales, en concreto el cine, no tiene tiempo de reflexionar. Para seguir el argumento de un film, el espectador ha de ir tan rápido que no puede pensar, como todo está en imágenes, el film no deja espacio a la fantasía, lo que lleva a que los espectadores se queden sin criterio.

Para ellos, todo esto conduce a la degradación del arte y, en consecuencia, a la degradación de la cultura dado que la industria banaliza la vida cotidiana y positiviza el arte. A partir de que el arte entra en el mercado, deja de ser único y puro, pues el arte, como toda cultura, depende de las industrias más potentes para subvencionarse. A partir de ese momento, el arte pasa a ser un modelo que se repite y repite hasta agotarse. Esta posición mantenida por Adorno y Horkheimer nos parece, como mínimo, de interés para reflexionar en los posibles cambios operados en el campo del arte, la estética, el cine dentro de ellos y la mundialización de la cultura desde esa sociedad de masas, a la sociedad del conocimiento de hoy. Nos surge una pregunta: ¿Son las posiciones de Adorno y Horkheimer sólo producto de una época, un momento en el proceso histórico que les lleva a establecer una posición crítica frente a los procesos culturales y artísticos o, por el contrario, las producciones culturales y artísticas en este nuevo espacio de globalización económica y de mundialización de la cultura se rigen por los mismos factores de reglas de mercado, de manipulación de las conciencias, de homogeneización de los gustos?. Lo dejamos aquí.

Queremos concluir este segundo apartado de nuestra intervención con la relación que establece el espectador con el texto fílmico. Lotman (1973 [1979]) en su texto "La ilusión de la realidad" nos dice: "Todas las artes, en uno u otro grado, apelan

al sentido de la realidad del público, y el cine más que ninguna otra. Antes de referirnos al papel que la fantasía, empezando por las cintas de Georges Méliés, desempeñó en la transformación del cinematógrafo en arte, hablaremos del "sentido de lo real" en el espectador, que le convierte en testigo y copartícipe de lo que ocurre en la pantalla, por muy fantástico que sea el acontecimiento. El espectador comprende cerebralmente la irre realidad de lo que ocurre, pero lo observa como si se tratara de un acontecimiento real." (Lotman, 1973 [1979:17]).

Esta afirmación de Lotman nos lleva al apartado primero de esta exposición cuando hablamos de construcciones simbólicas y el papel del espectador en dicho proceso de lectura.

3. Dimensión social del cine

Las aportaciones cinematográficas que se aproximan a una primera dimensión social lo constituyen tanto el documental como el realismo en el cine, de esta manera, muestra en su actividad creativa y artística, de qué manera la realidad puede ser narrada. Ejemplos hay muchos. Tomamos algunos ⁽⁷⁾ para ilustrar esta relación entre cine, realidad y sensibilización social.

Los inicios
Primera imagen



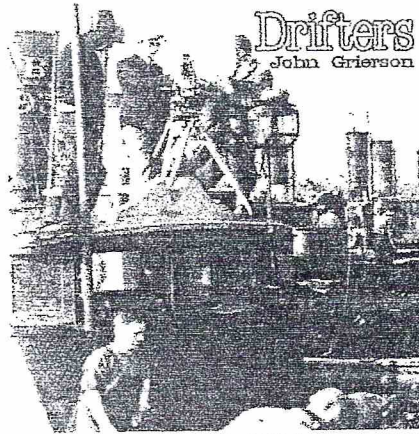
La Huelga (Stachka-Strike), 1924 (Sergei Eistein)

En 1924 Sergei Eisenstein realiza esta obra cuyo argumento sitúa en la época zarista. En este film se narra el descontento de los trabajadores de una gran empresa por las condiciones laborales y de explotación en las que los obreros se encuentran. Deciden ir a la huelga. Para ello realizan una serie de reuniones clandestinas en las que se infiltran informadores del gobierno. El detonante de la acción narrativa se desencadena con el suicidio de un obrero acusado injustamente de robo.

Esta obra cinematográfica, con signos de documental pedagógico y de denuncia de las injusticias sociales de una época anterior, tiene como una de sus finalidades dar a conocer los necesario de una revolución y la importancia de la

organización de los trabajadores, así como la formación y la solidaridad.

Segunda imagen



Drifters (Pescadores a la deriva), 1928-1929 (John Grierson)

Este documental mudo, narra durante cincuenta minutos, las veinticuatro horas de trabajo de unos pescadores. Refleja la clase obrera británica de finales de los años veinte, centrada en los pescadores y en su actividad diaria. Documento social que recoge las condiciones de vida, fundamentalmente de trabajo de unos personajes que viven las veinticuatro horas del día sumidos en el mismo y en su entorno.

El cine social contemporáneo
Tercera imagen



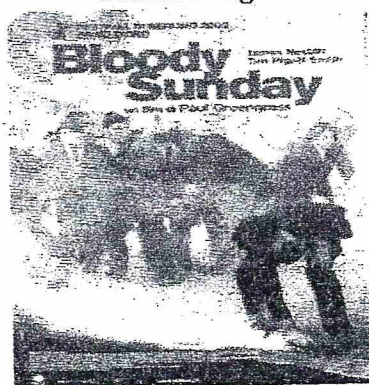
Tierra y libertad - Land and freedom, 1994 (Ken Loach)

La historia se sitúa en la España de 1936, en los inicios de la Guerra Civil. El protagonista es un joven trabajador inglés que se encuentra en paro en su país y que es miembro del Partido Comunista en su ciudad, Liverpool. Abandona éste para alistarse a las Brigadas Internacionales y es destinado al Frente de Aragón. Hace amistades entre otros brigadistas y, también, con republicanos españoles en lucha. Es herido y hospitalizado en Barcelona. Se enamora. Entra en conflicto con sus camaradas de partido en España y se debate entre su fidelidad al partido y sus desavenencias. Finalmente triunfa su lealtad a la causa por la que lucha y su ideología comunista.

Ken Loach muestra, en este caso, la fidelidad a una causa y a unos ideales. Hace una crítica de las luchas internas en un partido en un momento sumamente delicado. Podríamos decir que ese núcleo álgido en el que sitúa al protagonista y su lucha

interna entre su ideología, sus vivencias, su desencanto y la realidad de una guerra como la contienda civil española nos recuerda las funciones del relato expuestas por Roland Barthes (1966 [1970] en su "Introducción al análisis estructural del relato"⁽⁸⁾) cuando habla de que todo relato está compuesto de funciones, aunque estas sean de diversos tipos. Sabemos que estas funciones son unidades del relato y que existen, también correlaciones. Creemos que este film, en su significado construido a partir de indicios, quiere mostrar las causas por las que la izquierda de la España republicana pierde la guerra. En esos matices, en esas dudas del protagonista ante las evidencias de los desencuentros políticos y de las luchas internas, así como, la división de la izquierda, presagian el final que todos conocemos. Pensamos que es un film que reflexiona sobre la necesidad de la unión entre fuerzas de ideologías cercanas en aras de un fin superior, en este caso, la victoria.

Cuarta imagen

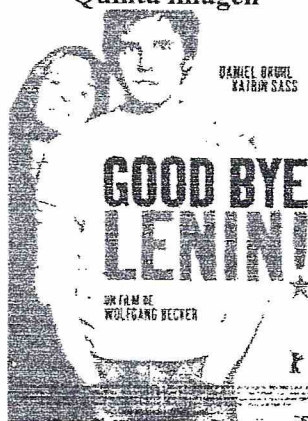


Bloody sunday -Domingo sangriento, 2002 (Paul Greengrass)

Paul Greengrass realiza, de forma magistral y con enorme sobriedad, la narración de un hecho histórico acaecido en Irlanda del Norte durante las veinticuatro horas de un día, el 30

de enero de 1972. Se trata de una manifestación pacífica de ciudadanos de Londonderry en contra del decreto del Gobierno británico sobre los internamientos preventivos. Esa manifestación termina con el saldo de trece muertos y catorce heridos por las balas del ejército británico. Este hecho será la causa del endurecimiento del conflicto en Irlanda del Norte. A partir de ese domingo sangriento narrado, desde nuestro punto de vista, de manera imparcial, Greengrass pone al espectador delante de una disyuntiva: ¿Tiene razón la existencia del IRA y sus acciones?, ¿es una guerra contra la invasión y por la independencia?, ¿es así cómo se deben conducir los conflictos para solucionarlos?. Una vez más, nos encontramos con las divisiones entre grupos y ideas políticas que se separan por las diferentes maneras de llevar a la práctica la táctica y la estrategia. De nuevo, la falta de unión triunfa y son necesarias víctimas que se transforman en héroes y mitos.

Quinta imagen



Good bye Lenin, 2003 (Wolfgang Becker)

Wolfgang Becker nos narra la historia de uno de los cambios más determinantes en la Europa contemporánea que afecta a la

configuración actual de la política internacional: la caída del Muro de Berlín en 1989. Si hablamos de los países del Este europeo con sus regímenes socialistas regidos por los partidos comunistas nos podemos encontrar con el paso del viejo régimen a la nueva concepción de democracia basada en las democracias europeas occidentales. ¿De qué manera se pueden adaptar los ciudadanos de estos países a esta nueva situación?, ¿cómo les afecta en su vida cotidiana?, ¿cómo han visto cambiada su situación de pleno empleo, bajo coste de vida, de viviendas, de servicios gratuitos o casi gratuitos, ahorros en los cajones de las casas y no en el banco a la nueva situación de ciudadanos europeos de segunda clase? y, sobre todo, ¿cómo profesionales, que en occidente tendría un status superior, viven o vivían en esas realidades?, ¿cómo se entiende el paso clandestino de un Berlín al otro y las nuevas formas de vida alcanzadas que les lleva a olvidar —aún con mala conciencia— a sus familias que han quedado al otro lado, gris y sin tantas luces de neón?

Lo mejor es entrar en coma y no saber. Ese es el núcleo de la película. ¿Cómo se puede hacer comprender a alguien que se ha perdido la transformación del sistema político con el cual se está de acuerdo, que todo lo que ha vivido y por lo que ha sacrificado su vida amorosa y familiar ya no tiene sentido?. Creemos que es una reflexión de un enorme interés, centrada en el amor filial, con una enorme capacidad de ingenio y que se basa las vidas cotidianas de los personajes y de la gente del barrio, vecinos, amigos, todos ellos con una enorme solidaridad. Es una reflexión finísima que, casi de puntillas, nos refiere una realidad que, al margen de las primeras alegrías y euforías por las transformaciones políticas, muestran una realidad dura y contundente sobre el capitalismo avanzado y la dura adaptación al mismo.

Sexta imagen

TURTLES
CAN FLY

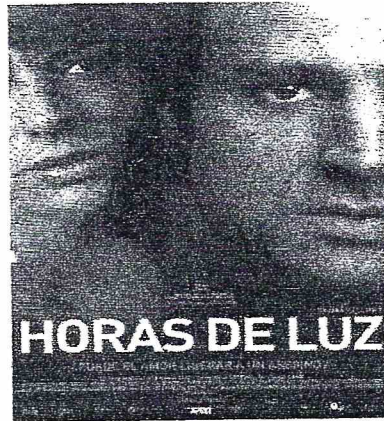


*Las tortugas también vuelan - Lakposhtha hām parvaz
mikonand, 2004 (Bahman Ghobadi)*

Otro hecho contemporáneo y aún trágicamente vigente y sin resolver la que nos narra Bahman Ghobadi en este film. La realidad kurda, en este caso iraquí, entre fronteras (Irak y Turquía). Un pueblo repartido entre tres países, sistemáticamente perseguido e injustamente sin poder existir como nación. Una historia que muestra las tecnologías contemporáneas –la búsqueda de una antena parabólica– que permiten conocer que hay más allá de tus fronteras y una crudísima realidad, la invasión de Estados Unidos a Irak. La desesperación de los personajes por “quiere saber y ver” y la imposibilidad de los mismo. De nuevo, nos encontramos con la guerra, el desespero y la vida cotidiana absolutamente negada por la huida, los campos de refugiados, la miseria a la que se ven abocadas tantas personas y que cíclicamente se repite a lo largo de la historia de la humanidad.

La guerra, los abusos, las intimidaciones, el no tener para comer y un largo etcétera.

Séptima imagen



Horas de Luz, 2004 (Manolo Matji).

En este film se nos narra una historia de amor singular. Aquella que se da entre un recluso, convicto por haber cometido asesinatos, condenado a cadena perpetua y una enfermera, funcionaria del sistema penitenciario español. La historia ocurre en 1987. El personaje de Juan José Garfía (Juanjo para la protagonista y sus hijos), hombre duro, inteligente, orgullosos y rebelde que no solicita nada a nadie, es constantemente castigado en prisión por su actitud desafiante, orgullosa e indisciplinada. Es considerado un preso peligroso y como tal es tratado y encerrado en celdas especiales, sin ningún tipo de prerrogativa. Su inteligencia y su modo de ser, le convierte en un ser solitario que no consume drogas y que constantemente está en celdas de castigo y “disciplinado” a base de palizas por los funcionarios de la cárcel a causa de su actitud desafiante. En esas condiciones, la enfermera (Marimar, madre de tres hijos, cuyo padre les ha abandonado) le hace tratamiento.

A partir de este encuentro, se establece una especie de vínculo entre ellos que termina transformándose en amor. Ella inicia una lucha por mejorar las condiciones de vida de esa clase de reclusos y es despedida de su trabajo. Se escriben, telefonan y se comienza a fraguar un amor muy especial entre ellos. A partir de aquí, y gracias a la actividad de ella por conseguir estas mejoras, Juanjo es trasladado a una cárcel moderna en la que las condiciones de vida son mejor. Tiene habilidad para pintar y el director de la cárcel le ofrece realizar un mural en uno de los muros del patio de la prisión. De nuevo, sus condiciones de vida cambian a causa de funcionarios que no desean que estos presos especiales tengan ninguna prerrogativa. En este proceso, él confiesa a ella que es culpable y que recuerda cómo la persona que asesina cuando está muriendo recuerda a su mujer y a sus hijos. Este reconocimiento de culpa y aceptación de su condena, se debe a que en esos momentos él ya sabe qué significa ser padre y tener una esposa. Es trasladado de cárcel en cárcel hasta que, finalmente, vuelve a la prisión próxima al lugar en el que ella vive y donde él ha puesto su residencia.

El personaje de Juanjo es incorporado a la familia de Marimar. De forma que sus hijos, que le visitan junto a ella en ocasiones a la cárcel, le llaman "papá". Finalmente se casan en prisión y podrán disfrutar de una visita mensual en la que pueden establecer relaciones íntimas. La historia termina con un "hasta el mes que viene" de ella hacia él. La protagonista sale de la cárcel y transmite una sensación de felicidad en su rostro. Él vuelve a su celda. Termina el film con unas frases en las que se dice que desde esa fecha hasta el momento, este preso no ha disfrutado de un sólo permiso. Hay esperanza, pero ésta está muy lejana aún.

Aquí se nos plantean varias cuestiones. Desde la agresividad y el asesinato, hasta el arrepentimiento, asunción de culpa,

redención y camino a la inserción. Todo gracias a la posibilidad de amar y entrever que otra vida es posible.

Octava imagen



Tierra negra, 2005 (Ricardo Iscar)

Cerramos esta galería de imágenes con un documental de noventa minutos sobre lo que significa ser mineros y qué ocurre con los aspectos más normales y sencillos de la vida cotidiana. Iscar, con un tratamiento especial del tema, nos sitúa tanto en la vida cotidiana de estos mineros y su trabajo, como en las repercusiones del mismo para la colectividad. No es una historia habitual de mineros, sino que a través de ellos y su presencia y trabajo, nos remite a la situación cotidiana de estas personas.

4. Conclusión

A través de estas imágenes y los argumentos a los que remiten, mostrados en el apartado anterior, podemos concluir que el cine es un maravilloso instrumento artístico y estético para mostrar al espectador, en aquel acto de lectura que ejerce sobre el texto fílmico y, por tanto, su interpretación y generación discursiva en forma de diálogo sobre la propuesta inicial o intención comunicativa del autor del texto, para poder crear imaginarios simbólicos que remiten a realidades vividas por otros pero que podemos hacer nuestras en ese proceso de implicación que el lector realiza sobre el texto. En este sentido, y pasados más de cincuenta años de las propuestas de Adorno y Horkheimer, podemos decir que, si bien es industria y proceso industrial, no todos los films son hechos en cadena, sino que existen obras maestra o, simplemente, obras que apelan a la percepción de la realidad a partir de sentimientos, emociones, enseñanzas y formas de vida que experimentan unos personajes gracias al acto de creación y de autorías que hacen que estas obras sean consideradas con el mismo rango que las que pertenecen a otras artes.

Teresa Velázquez
Université Autonome de Barcelona (UAB).

Bibliographie

1-une Partie de cette exposition correspond au rapport intitulé "La relación entre el espectador y el texto fílmico: transmisión de valores, proceso de aprendizaje y diálogo cultural" présentée au XI Congrès International de la Asociación Española de Semiótica (AES) Interculturalidad / Insularidad / Globalización, organisé pour la Faculté de Filologie de la Université de La Laguna (Espagne) pendant les jours 3, 4 y 5 de novembre de 2004.

2-Dulce María Arcones, professeur agrégée du IE Cairasco de Figueroa et Chef du Département de Histoire de son Centre, ou imparte les matières des Histoire du Cinema et Histoír de l'Art.. Teresa

Velázquez est professeur du Département du Journalisme et de Sciences de la Communication de la Université Autonome de Barcelona (UAB).

3-Utilizamos la acepción de Mikhaïl Bakhtine (1979 [1982]) en su trabajo "El problema de los géneros discursivos" cuando se refiere al diálogo de enunciados en un texto, y que Julia Kisteva (1978) llamó intertextualidad. Hay dos tipos de manifestaciones dialógicas, de un lado la réplica en el diálogo y de otro referido al diálogo de enunciados que es el caso que nos ocupa.

4-Teresa Velázquez (1992) *Los políticos y la televisión. Aportaciones de la teoría del discurso al diálogo televisivo*. Barcelona: Ariel.

5-Entrevue effectuée à Jacques Rancière par Emmanuel Burdeau et Jean-Michel Frodon Cahiers du Cinéma février 2005 Num 598, 64-68.

6-Juri M. Lotman *Semiotika kino i problema kinoestetiki*. Moscú: Tallín. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

7-Tomamos esta imágenes de la dirección web: <http://www.p2p.kinoki.org>

8-Roland Barthes "Introducción al análisis estructural del relato", en *Análisis del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970. Versión original "Introduction à l'analyse structurel du récit. Communication, n. 8. París, 1966.