



EL CINE COMO LA VIDA SOCIAL

La convergencia entre el psicoanálisis
y los marcos de referencia

Autora: María Luisa Benítez
Medina

Director: Julio Pérez Serrano

Línea de investigación:
Relaciones internacionales en
posguerra fría

Máster Universitario en Análisis
Histórico del Mundo Actual

Curso académico 2020-2021

10-09-2021

Índice

Resumen.....	1
Introducción.....	3
- Motivaciones.....	3
- Hipótesis y Objetivos.....	5
- Metodología y fuentes.....	6
- Estado de la cuestión.....	17
Capítulo 1: La sociología interaccionista.....	29
1.1.La trascendencia de la sociología dramaturgica de Erving Goffman en la construcción de la vida social.....	30
1.2.El interaccionismo como hilo conductor en un universo simbólico.....	41
1.3.La importancia de la identificación y la acción colectiva en una sociedad cambiante.....	49
Capítulo 2: El cine, una visión del psicoanálisis.....	66
1.1.El poder del cine como producto cultural.....	68
1.2.La teoría psicoanalítica del cine y la hegemonía del espectador/a.....	77
1.3.La significativa relación de Christian Metz con el cine.....	88
1.4.La teoría feminista del cine: una lucha por la liberación de la mirada.....	97
Capítulo 3: El cine como método de análisis para entender el mundo social. Una propuesta teórica.....	107
1.1 La posible convergencia entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine.....	110
1.2 Las posibilidades analíticas del interaccionismo cinematográfico.....	120
Conclusiones.....	147
Bibliografía.....	155

Resumen

El cine se ha convertido en uno de los medios con mayor influencia dentro de la sociedad contemporánea. Por ello, el potencial analítico de este medio como objeto de estudio no ha pasado desapercibido por parte de la sociología. Atendiendo a la relación entre cine y sociedad, este trabajo tiene como objetivo la creación de una propuesta teórica convergente entre la sociología y el cine viable, y cuyo potencial analítico pueda estudiar el sentido social del cine, su influencia en la sociedad y su naturaleza transformadora. Con la intención de hacer esta labor lo más certera y sólida posible, y aportar una novedad a las investigaciones que estudian la relación entre cine y sociología, se ha realizado una teoría capaz de unir el interaccionismo simbólico con la teoría psicoanalítica del cine, para poder comprender la dimensión simbólica del mundo a partir de esta relación. Una vez demostrada la ambivalente condición del cine, como producto cultural y productor de significados, el potencial sociológico de esta teoría se muestra de forma muy clara, haciendo que surjan nuevos objetivos en relación a esto. Por ello, este trabajo tiene también como objetivos, poder explicar el sentido social de aquello que es proyectado a través de la pantalla y conocer las estructuras y relaciones de poder por medio del discurso fílmico.

Sobre la base de dos marcos teóricos diferenciados, uno propio del interaccionismo simbólico y otro relativo a la teoría psicoanalítica del cine, se ha recopilado por medio de una investigación descriptiva, las ideas más importantes de cada teoría para poder realizar una sólida convergencia. Con base en estas ideas, se ha construido una propuesta convergente, demostrando su viabilidad y sus posibilidades analíticas. Tras esto, se han realizado ciertas conclusiones. En el estudio de la viabilidad de esta propuesta, la condición del cine como lenguaje ha sido clave para relacionar ambas perspectivas. A partir de esto, ha sido posible considerar el cine como un medio de comunicación simbólica interaccionista, que puede construir significados por medio de un proceso de interacción entre el espectador/a y el contenido fílmico. A pesar de esto, han surgido algunos inconvenientes que han dificultado este estudio, debido a la compleja consideración del cine como un medio de comunicación simbólico válido y la tendencia actual de reconocer el cine como un medio de comunicación parasocial. Por otro lado, ha sido imprescindible la ambivalente consideración del cine, como producto social y productor de significados, para el desarrollo de esta propuesta teórica y su potencial analítico. Por otra parte, se han detectado las aportaciones reales de esta propuesta teórica por medio de instrumentos de análisis como las diferentes definiciones del concepto de marco, la dinámica interaccionista del enfoque dramaturgico de Erving Goffman y el discurso fílmico. De esta forma se ha demostrado la posibilidad de unir ambas teorías en una propuesta convergente, probando la necesidad de su existencia por medio de las posibilidades que ofrece el potencial analítico de esta unión.

Palabras clave: Cine, sociología, interaccionismo simbólico, psicoanálisis, marco

Abstract

The cinema has turned into one of the media with more influence in contemporary society. Because of that, the analytical potential of this media as an object of study hasn't been unseen for sociology. Looking at the relation between cinema and society, this investigation has as objective the creation of a viable convergent theoretical approach between sociology and cinema, and which analytical potential could study the social meaning of cinema, their influence in society, and their transformative nature. To do this labor the most certain and solid possible, and include a novelty to the investigations that study the relation between cinema and sociology, a theory able to connect symbolic interactionism with psychoanalytic film theory has been made, to understand the symbolic dimension of the world from this relation. Once proved the ambivalent condition of the cinema, as a cultural product and meanings producer, the sociological potential of the theory is shown in a very clear way, making new objectives happen. Because of that, this investigation has as an objective, being able to explain the social meaning of whatever is showing on the screen and know the structure and relationship of power through the filmic speech.

In a base of two different theoretical frameworks, one of symbolic interactionism and the other one of the psychoanalytic film theory has been compiled through descriptive investigation, the most important ideas of each theory to be able to realize a solid convergence. Taking into account these ideas has been built a convergent approach, showing their viability and their analytical possibilities. After this, certain conclusions have been made. In the study of the viability of this approach, the condition of the cinema as a language has been the key to connect both perspectives. From these ideas, it has been possible to consider the cinema as an interactionist symbolic media, that can build meanings through an interactive process between the viewer and the film content. Despite this, some disadvantages have made difficult this study, because of the complex consideration of cinema as a valid symbolic media and the actual trend of realizing the cinema as a parasocial media. On the other hand, it has been essential the ambivalent consideration of de cinema, as a social product and also a meanings producer, for the development of this theoretical approach and their analytical potential. Besides, it has been detected the actual contributions of this theoretical approach through analysis instruments as different definitions of the frame concept, the interactionist dynamics of dramaturgical approach by Erving Goffman, and the filmic speech. This way it has been proved the possibility to connect both theories in a convergent approach, showing the need for their existence through the possibilities that the analytical potential of this union offers.

Keywords: Cinema, Sociology, symbolic interactionism, psychoanalysis, frame

Introducción

Motivación

La posibilidad de investigar con el cine como objeto de estudio por medio de una propuesta convergente entre la sociología y el cine, resulta cada vez más atractiva a medida que la relación entre ambos campos se afianza en el ámbito académico y la incidencia del medio cinematográfico es cada vez más significativa en la sociedad. Considerando el alza de los valores estéticos y emocionales de los paradigmas posmoderno, y la concepción del cine como un producto cultural, que a su vez se revela como un constructor de significados, el uso del cine como objeto de estudio idóneo para el análisis social, resulta una elección completamente justificada. Atendiendo a las necesidades de la sociedad posmoderna y las posibilidades analíticas que ofrece el cine en el terreno de la sociología, el estudio de una propuesta convergente que dé continuidad a la relación entre cine y sociología, con el fin de poder analizar el sentido social del cine, su incidencia en la sociedad y la naturaleza cambiante de este, se revela como una tarea imposible de obviar.

Aunque la relación entre el cine y la sociología, y sus posibilidades analíticas, es un tema que se ha investigado frecuentemente con anterioridad, lo cierto es que existen ciertas conexiones entre las diferentes corrientes de ambos campos que, hasta la fecha, han sido poco investigadas y muestran indicios de un gran potencial análisis. Atendiendo a la significación, tanto teórica como práctica, de las investigaciones que ha suscitado esta relación entre cine y sociología y la vigencia de sus aportaciones, ha sido posible reconocer la fertilidad de este campo de estudio y la necesidad de seguir continuando esta fructífera convergencia. Teniendo en cuenta la capacidad simbólica del cine, y la concepción que la teoría psicoanalítica del cine hace de este medio como un dispositivo significante, se antoja necesaria una convergencia entre este enfoque y la corriente sociológica del interaccionismo simbólico, al entender el mundo como un universo simbólico regido por medio de la interacción social que ofrece la comunicación simbólica. En el ámbito del cine, la razón que ha llevado a escoger la teoría psicoanalítica del cine como corriente de estudio predilecta, se debe a la relevancia y actual vigencia de muchas de sus investigaciones y a la forma en la que su premisa central acerca del cine como un dispositivo significante se adecúa, mejor que ninguna otra, a la labor de este trabajo. Por otro lado, teniendo en cuenta la base teórica cinematográfica de que parte este

trabajo, la elección de la corriente interaccionista como instrumento idóneo para la construcción de una propuesta convergente, se encuentra motivada por los diferentes usos y reinterpretaciones que ha tenido este enfoque a lo largo de las diversas propuestas sociológica que han tenido como fin el estudio del comportamiento humano, la forma en la que individuos se relacionan dentro de un universo simbólico y los agentes creadores de nuevos significados capaces de transformar el orden social. Con el objetivo de poder plantear la posibilidad una propuesta convergente entre la teoría psicoanalítica del cine y el interaccionismo simbólico, con la capacidad analítica de para comprender el sentido social del cine y su incidencia en la sociedad, se muestra la motivación principal de este trabajo. Por otra parte, a nivel analítico, la necesidad de acotar el tema de estudio a una convergencia de corrientes tan específica y delimitada, también tiene como fin hacer que se muestren con mayor claridad los síes y noes de las cuestiones tratadas.

Escoger como objeto de estudio el cine en su relación con la sociología, se debe a la posibilidad analítica que ofrece estudiar el cine por medio de esta propuesta convergente. La relevancia teórica de esta investigación se presenta al demostrar la viabilidad de esta propuesta. Al considerar el cine como una vía de comunicación simbólica interaccionista, a través de la cual el ser humano construye y reproduce los significados capaces de interpretar la sociedad y orden social, es posible plantear una dinámica interaccionista dentro de la experiencia fílmica cuyo proceso se reconoce como interaccionismo cinematográfico. Por otro lado, al reconocer la viabilidad de una posible relación entre las estructuras y premisas básicas del interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine, ha sido posible descubrir las posibilidades de análisis de esta propuesta convergente, reconociendo así la relevancia práctica de esta investigación. En definitiva, en poco más de medio siglo de vida académica, muchos de los diferentes enfoques, teorías, corrientes, investigaciones y autores/as que han trabajado con el cine y la sociología en provechosa convergencia, han adquirido hoy en día la categoría de clásicos. Entendiendo que la pervivencia de un clásico a lo largo de tiempo reside en su capacidad de renovación y reinención, y su adecuación a la realidad social, este trabajo pretende continuar con la tradición de los estudios académicos que relacionan el cine y la sociología, con el fin de observar, explorar y comprender la sociedad posmoderna a través del análisis cinematográfico.

Hipótesis y objetivos

El objetivo principal de este trabajo es aunar el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine en una misma propuesta convergente. A este fin principal le siguen una serie de objetivos específicos que completan el estudio. Estos son:

- Explicar el sentido social de aquello que es proyectado a través de un soporte audiovisual y su incidencia en la sociedad.
- Entender el cine como un producto cultural, fruto de las fuerzas moldeadoras de la sociedad, y a su vez como un dispositivo signifiante capaz de influir en las construcciones simbólicas del espectador/a.
- Interpretar estructuras de dominación y relaciones de poder tanto dentro del discurso fílmico.

Teniendo en cuenta los anteriores objetivos, surgen ciertas hipótesis que este trabajo pretende investigar. Se tratan de:

- Demostrar que, al relacionar la sociología interaccionista con la teoría psicoanalítica del cine, es posible realizar una propuesta teórica capaz de analizar el sentido social del cine, su incidencia en la sociedad y la naturaleza transformadora de esta.
- Evidenciar el potencial del análisis cinematográfico como método para entender el mundo social, en su relación con la sociología.

Metodología y fuentes

Al tratarse de un estudio exploratorio acerca de la posible integración del interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine en una misma propuesta, este trabajo consta de una parte bibliográfica escogida para este fin y una parte analítica, en la cual se plantea la propuesta convergente. El objetivo principal de esta investigación es ofrecer una propuesta teórica capaz de incorporar la corriente interaccionista en unión con el enfoque propuesto por la teoría psicoanalítica del cine, con el fin de construir una propuesta capaz de analizar y comprender la dimensión simbólica del mundo y su incidencia social por medio del análisis cinematográfico. Para ello, ha sido necesario acudir a aquellos que han trabajado ambos enfoques con anterioridad. Aunque los estudios que relacionan la sociología con el cine no son en ningún modo novedosos, el objetivo concreto que persigue este trabajo lo convierte en un estudio exploratorio, al ser esta unión en específico un terreno muy poco investigado. Es por eso, que en lugar de crear un marco teórico común que explore los estudios relativos a la unión general entre sociología y cine, se han creado dos marcos teóricos diferenciados, uno propio del interaccionismo simbólico y otro relativo a la teoría psicoanalítica del cine, a fin de ir encontrando mediante una investigación descriptiva de estos, ciertos planteamientos que posibiliten una sólida convergencia. La investigación realizada en estos marcos, se ha llevado a cabo a fin de situar el contexto teórico con el que se va a trabajar y detectar los puntos de análisis más importantes de cada campo que han ayudado a construir la propuesta convergente. En este sentido, es posible concebir la metodología utilizada en este trabajo como de un modo experimental, en la medida en la que se encuentra orientado, a partir de lo descrito y explicado en los marcos teóricos propuestos, a presentar el posible destino de una hipótesis, en cierto modo predictiva.

El periplo teórico comienza con los estudios interaccionistas relativos al ámbito de la sociología. Una vez realizada una concienzuda lectura crítica de las aportaciones historiográficas más relevantes acerca de la sociología interaccionista, se ha procedido a la construcción de un marco teórico que atienda a las necesidades del trabajo. Es por ello que los autores/as, trabajos y enfoques que finalmente se han escogido para conformar esta parte del trabajo, tienen su razón de ser en este, debido a su vigencia teórica y al paralelismo o posible imbricación con las ideas relativas a las teorías psicológicas del cine y sus posibilidades analíticas. La construcción de este apartado teórico ha surgido de la necesidad de comprender aquellos trabajos que se acercan de manera útil al estudio sociológico del cine. Atendiendo a esto se ha

realizado una investigación descriptiva de la sociología interaccionista, que ha tenido como resultado la creación de un exhaustivo marco teórico. Para ello se ha tratado con algo de detenimiento las líneas básicas de ciertos autores/a y corrientes sociológicas, con la intención de comprender su potencialidad en el estudio de la condición humana. En primer lugar, se ha tenido en cuenta el modelo teórico de la dramaturgia social propuesto por Erving Goffman (1959) y sus implicaciones dentro de análisis sociológico, debido a la actual vigencia de muchos de sus trabajos, las posibilidades que ofrece en el estudio de la presentación del individuo y condicionantes de sus circunstancias adscritas, y las posibles aplicaciones de su modelo interaccionista dentro de una nueva propuesta que contemple el interaccionismo dentro de la experiencia fílmica. Con el fin de poder comprobar posteriormente la validez de sus posibilidades analíticas, se ha puesto especial atención a la dinámica interaccionista propuesta a través del proceso conversacional, el carácter ritual que rige las interacciones, los marcos de referencia que determinan la asimilación y el desarrollo del proceso interaccionista y la función e incidencia de los diferentes elementos que componen esta dinámica. Los estudios de Erving Goffman han servido para poner el foco en la influencia sociocultural de los marcos en los procesos de interacción simbólica, el funcionamiento de la dinámica interaccionista comunicativa y en la construcción y noción del individuo por medio de la interacción social, creando en estos elementos un importante punto de análisis.

Tras esto, se han presentado las líneas básicas del interaccionismo simbólico como corriente elegida para ser el hilo conductor que aúne la sociología y el cine. La elección de esta corriente sociológica como buque insignia en el abordaje de la teoría psicoanalítica del cine, se debe a un cierto paralelismo detectado entre las ideas básicas del interaccionismo simbólico y la corriente cinematográfica elegida. Debido a las posibilidades analíticas que ofrecen el enfoque sociológico del interaccionismo simbólico y su perfecta integración en los ámbitos del cine que se pretenden trabajar, se ha realizado una investigación descriptiva de las principales ideas y trabajos del interaccionismo simbólico, orientada a realizar futuras interpretaciones y conclusiones, siguiendo en este primer caso una metodología cuantitativa. La premisa general del interaccionismo simbólico ha sentado las bases del entendimiento sociológico de este trabajo. Su interpretación de la sociedad por medio de la comunicación simbólica, y el posicionamiento que este hace del ser humano como constructor y reproductor de los significados que emergen del proceso interactivo, ha sido el punto de partida para comprender la visión sociológica a través de cual se plantea la propuesta y el principal lazo en común con el ámbito cinematográfico. Es por ello que se ha puesto especial atención al reconocimiento de

un universo simbólico compuesto por una sociedad construida por un sistema de símbolos que cobra sentido y significación por medio de la interacción social.

Por último, dentro del marco teórico de interaccionismo simbólico, se ha tenido en cuenta el enfoque interaccionista de los estudios de los movimientos sociales al ser una prueba de la vigencia teórica de las ideas interaccionista en la actualidad. Por otro lado, al comprender la naturaleza cambiante de la sociedad contemporánea y sus características y necesidades, ha resultado imprescindible atender a los agentes transformadores de la realidad social, su eficacia simbólica, su incidencia en la construcción de identidad y su capacidad movilizadora, por medio de estos estudios, justificando así su presencia en este trabajo. A través de la investigación de estos estudios, en relación con el enfoque interaccionista, se ha ampliado y actualizado el concepto marco propuesto de Erving Goffman (1974) por medio de la teoría de los marcos de acción colectiva de David Snow y Robert Benford (1988). Los diferentes matices propuestos por estos sociólogos acerca del concepto de marco, han aportado a la posterior propuesta un punto fundamental de análisis que refuerza de forma significativa la importancia de los límites socioculturales, entendidos como esquemas de para comprender el sentido de la realidad y guiar las experiencias sociales.

Dado que este trabajo pretende relacionar dos corrientes concretas de la sociología y el cine en una misma propuesta, la investigación avanza hacia el ámbito cinematográfico por medio de la creación de un marco teórico que repase de forma concienzuda las ideas, trabajos y autores/as más destacados de la teoría psicoanalítica del cine. Para la creación del marco teórico referente a la teoría psicoanalítica del cine, al igual que en el caso anterior, se ha procedido a una lectura crítica previa de los materiales considerados más relevante y convenientes de esta corriente. Tras ello, se ha configurado un marco teórico exponiendo las líneas generales del estudio cinematográfico, tomando el psicoanálisis como el pilar de referencia que integra y da sentido a los materiales expuestos en este. La necesidad de utilizar el cine, y más concretamente la teoría psicoanalítica del cine, como método de análisis sociológico, nace de la consideración de este medio como un producto cultural y un dispositivo significativo a su vez, de forma que su origen y destino se revela el rango influencia social que rodea a este medio. Atendiendo a la importancia de la consideración del cine como producto cultural, se han tenido en cuenta los trabajos de Michel Maffesoli (1997) y Pierre Sorlin (2008), acerca de la influencia del cambio de paradigmas posmodernos en la potenciación de la dimensión simbólica y la concepción del cine como producto de su propia temporalidad, a través del cual se hacen reconocible las diferentes realidades que componen el sistema sociocultural por medio de la imagen proyectada

(Ramírez, 2008). Por otro lado, se ha tenido en cuenta el poder cultural del cine, con el objetivo de reconocer el potencial sociológico del cine como producto cultural, por medio de los trabajos de Pierre Bourdieu (1987) y Joseph Nye (1990), sobre el concepto de *violencia simbólica* y *poder blando* respectivamente.

Tras ello, se ha realizado una investigación descriptiva tanto de las bases de la teoría psicoanalítica del cine, como sus trabajos y enfoques más influyentes. Por medio de esta investigación, se han revelado las claves de análisis cinematográficas necesarias para la composición de la propuesta convergente. La elección de esta teoría entre las múltiples que ofrece el estudio del cine, tiene que ver con cierto paralelismo encontrado con los planteamientos básicos del interaccionismo simbólico, al entender esta teoría el cine como un dispositivo signifiante, fruto de la implicación psicológica del individuo social, que índice en la formación espectador/a y la construcción de significados por medio de la identificación y la interacción con el contenido fílmico durante la experiencia fílmica. Por ello, la composición de este marco teórico tiene fin conocer el potencial social y signifiante del cine y reconocer por medio su investigación, ciertas similitudes con las premisas sociológicas expuestas en el marco anterior. Por medio de un tratamiento exhaustivo y crítico de los materiales descritos se han podido detectar ciertas fisuras o incompatibilidades con la labor de la propuesta teórica que se pretende plantear, en lo referente al proceso de recepción y la posición activa del espectador. Por ello, se ha tenido en cuenta la teoría de la recepción con el fin de construir una visión del cine más completa y adecuada a las ideas generales que este trabajo persigue. A pesar de esto, la teoría psicoanalítica del cine se ha considerado válida para la labor de este trabajo, ya que a través de un estudio completo de los materiales se ha dispuesto que existen razones de peso para seguir considerando la vigencia de esta teoría y su utilidad en el análisis cinematográfico. Tras realizar un periplo teórico por las diferentes ideas, trabajos y autores/as que han contribuido de forma significativa a la construcción y enriquecimiento de esta corriente, se ha considerado imprescindible tratar con algo de deteniendo algunos autores/as y trabajos, debido a su trascendencia dentro del marco teórico descrito y su potencial implicación dentro de la propuesta convergente. En primer lugar, se han tenido en cuenta los trabajos de Christian Metz (1964 y 1975) acerca del cine como una unidad signifiante y la consideración de este como un lenguaje con unos códigos propios y únicos. La propuesta de Christian Metz (1975), configura las líneas generales del psicoanálisis por medio su condición semiológica, al entender que esta corriente, en su búsqueda de lo simbólico, se convierte en semiótico al pretender configurar un sistema de signos que ponen en la relación el significado con el signifiante (Metz, 2001).

Las aportaciones de Christian Metz acerca del cine como lenguaje y productor de significados han resultado ser un punto importante de análisis con el fin de ponerlas en común con la premisa interaccionista que concibe la comunicación, base del entendimiento social, como una producción de sentido dentro de un universo simbólico.

Por último, con el objetivo de conocer los usos del cine dominante como dispositivo significativo y su incidencia en la construcción o representación de las estructuras patriarcales de dominación, se han tenido en cuenta las aportaciones específicas de la teoría feminista del cine para completar la composición del marco teórico cinematográfico. Por medio de la atención específica los trabajos pertenecientes a este enfoque dentro del psicoanálisis, se ha puesto el foco en ciertos conceptos y enfoques que han tendido a una generalización, que no ha tenido en cuenta la perspectiva de género a la hora de abordar la experiencia fílmica, por lo que la atención a esta teoría ha resultado necesaria para conformar un visión más amplia y coherente con respecto a la relación entre el psicoanálisis y el cine y subsanar ciertos errores dentro del estudio del cine dominante en general. El estudio de la mirada dominante en el cine y la influencia transformadora de la vinculación entre el espectador/a y el discurso fílmico propuesto por esta teoría, se han tomado como punto clave dentro del análisis cinematográfico.

Todos los puntos expuestos anteriormente en la composición de los diferentes marcos teóricos, han servido de base para la posterior construcción de una propuesta teórica convergente que aúne las ideas del interaccionismo simbólico y las propias de la teoría psicoanalítica del cine, con el fin de construir una propuesta capaz de comprender la dimensión simbólica del mundo a través del análisis cinematográfico. En primer lugar, a la hora de construir esta propuesta, y su investigación previa, no se asume el enfoque constructivista e interaccionista de forma holística, sino instrumental. La utilización y comprensión del concepto de marco que aquí se hace, se trabaja de forma consciente atendiendo a su naturaleza ideológica, es decir, se asumen que los marcos son construcciones ideológicas que en ocasiones coinciden o interaccionan con el mundo real, en el caso propuesto, por medio de la movilización. Es por ello, que el enfoque usado para la composición de este trabajo se centra en un plano ideológico, conscientemente subjetivo, que atiende a una realidad imaginaria y subjetiva que los individuos y agentes sociales construyen por medio de los procedimientos aquí expuestos, y que, hasta cierto punto, pretende aproximarse a la realidad material. En este caso, aunque no se haya tratado con excesiva profundidad, de acuerdo a los límites del trabajo, se ha pretendido tener presente un necesario enfoque materialista de la realidad, que equilibre la tendencia holística que se predispone al trabajar el enfoque constructivista, interaccionista y psicoanalista en el

plano ideológico. En segundo lugar, a diferencia de los métodos seguidos en la construcción de los marcos teóricos, debido a la naturaleza de los objetivos, esta propuesta se aleja de una metodología descriptiva para configurarse como una investigación exploratoria y experimental con un proceder más interpretativo que, de manera conceptual, analiza en abstracto la posibilidad de construir una propuesta convergente con el fin planteado.

Una vez están claras las ideas y procedimientos con los que esta propuesta toma forma, se ha procedido a su construcción. Para ello, en primer lugar, se ha comprobado la viabilidad de una posible convergencia entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine dentro de una misma propuesta analítica, a través de la conexión de ciertos planteamientos propios de cada corriente que hace posible un desarrollo óptimo y provechoso de la propuesta y la consideración del cine como lenguaje como condicionante imprescindible para la óptima integración de ambas corrientes. La viabilidad de esta convergencia es trabajada bajo una propuesta que se reconoce como un interaccionismo cinematográfico. En segundo lugar, se ha justificado el sentido de su existencia a través de las aportaciones que ofrecen las diferentes posibilidades analíticas de esta convergencia. Para ello, se han integrado de forma lógica ciertos aspectos de ambas corrientes dentro de un mismo punto de análisis, con el fin de comprobar las posibilidades sociológicas del análisis cinematográfico. De esta forma, se ha pretendido construir una propuesta que responda al sentido de este trabajo.

Sobre la base de la construcción y el análisis de la propuesta convergente, ha sido posible deducir ciertas conclusiones que abalan las hipótesis y objetivos planteados en este trabajo.

Con respecto al corpus de este trabajo, está compuesto por una serie de títulos que debidamente escogidos por su validez bibliográfica, sus posibles aportaciones a la investigación, su trascendencia historiográfica y la vigencia de sus planteamientos.

Con la elección de estos títulos, se ha pretendido obtener una visión lo más amplia y variada posible, tanto en el ámbito sociológico como en el cinematográfico, para así poder realizar una propuesta sólida y coherente, cuyas aportaciones adquieran un carácter significativo dentro del análisis sociológico del cine. El marco teórico que conforma la exposición de las ideas claves acerca de la sociología interaccionista está compuesto por una serie de títulos que revelan el conjunto de investigaciones, teorías y conceptos más significativos de esta corriente. En primer lugar, se han tenido en cuenta los trabajos más relevantes del sociólogo Erving Goffman, ateniendo a la trascendencia de sus originales investigaciones dentro de la sociología interaccionista, la vigencia de teórica de muchos de los conceptos que trabaja y a la presunción

de una perfecta imbricación con el modelo de interaccionismo cinematográfico que se pretende proponer. Para ello se han escogido específicamente obras de gran influencia historiográfica como *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959) y *Frame Analysis* (1974). La elección de este primer título reside en la relevancia de la obra al establecer el modelo teórico de dramaturgia social propuesto por el sociólogo. Esta obra en específico tiene su razón de ser en este trabajo, debido a que el modelo interaccionista que presenta, y todos los elementos que los componen, son tomados como base para la construcción de una propuesta interaccionista dentro del cine. Por otro lado, la elección de *Frame Analysis* (1974) es especialmente significativa para este trabajo, puesto que el concepto de marco que aquí plantea Erving Goffman se reconoce como uno de los puntos más importantes y trascendentales de este trabajo. En torno a la idea presentada por el sociólogo y la relevancia que con ella se da a los límites que enmarcan las experiencias para dotarlas de sentido, se han realizado diferentes propuestas dentro del análisis cinematográfico. Entendiendo que la interpretación y descripción propia de los materiales originales puede inducir a un grado de subjetividad desfavorable para la construcción de un marco teórico óptimo, se han incorporado otros títulos que han trabajado tanto la figura del sociólogo como su obra. Entre los títulos más destacados se encuentra *La interacción social en Goffman* (1998) de Juan José Caballero, un exhaustivo artículo que realiza un periplo teórico por las obras más representativas de Erving Goffman, estudiando el alcance teórico de estas. A este título le acompañan en contenido la recopilación por escrito de la conferencia de uno de los sociólogos más relevantes de la primera mitad del siglo pasado, Raymond Boudon, en *La sociología que realmente importa* (2004) y el artículo de Aquiles Chihu Amparán y Alejandro López Gallegos acerca de la influencia del modelo dramático propuesto por el sociólogo en el estudio de la interacción social, en *El enfoque dramático de Erving Goffman* (2000). Ambos títulos han sido escogidos por el concienzudo y crítico trabajo de investigación que hacen sobre las obras de Erving Goffman.

Seguidamente, para la construcción de un marco que las líneas generales del interaccionismo simbólico de forma completa y sintética, se han escogido una serie de trabajos que han tratado las investigaciones, enfoques, teorías y autores/as más relevantes de esta corriente. En lo relativo al estudio de los inicios de esta corriente, se han escogido el artículo de Xavier Pons Diez *La aportación a la psicología social del interaccionismo simbólico: Una revisión histórica* (2010) y la publicación de Asael Mercado Maldonado y Laura Zaragoza Contreras, *La interacción social en el pensamiento sociológico de Erving Goffman* (2011), con el fin de conocer los primeros pasos de interaccionismo simbólico a través de figuras como Herbert

Blumer, George Herbert Mead y Erving Goffman, y su influencia en la construcción de esta corriente. Como prueba de la supervivencia de la sociología interaccionista al paso del tiempo, se han tenido en cuenta las aplicaciones actuales de este enfoque por medio de la interesante propuesta que ofrece James C. Scott (1990) acerca de la importancia del conflicto social no revolucionario, a través de la sociología dramática propuesta por Erving Goffman. Para ello, se ha escogido una de las obras más trascendentales del autor, obra *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos* (1990), la cual revela la importancia del discurso oculto como forma cotidiana de resistencia que enriquecen el análisis del conflicto social y revelan una nueva dimensión el estudio de los movimientos sociales. Por otro lado, atendiendo a este mismo propósito, en lo que respecta al estudio de los movimientos sociales en sí y al uso del enfoque interaccionista para analizar el cambio social, se ha tenido muy en cuenta el trabajo de Enrique Laraña debido a la relevancia de su nombre en el estudio de los movimientos sociales dentro del panorama español, y a la exhaustiva dedicación con la que ha investigado este ámbito de la sociología. De entre la multitud de trabajos de Enrique Laraña se han escogidos uno en particular, *La actualidad de los clásicos y las teorías del comportamiento colectivo* (1996), debido a la perfecta adhesión que su fin tiene con el del trabajo, y el completo recorrido que hace por los autores y teorías más importantes dentro del estudio de los movimientos sociales. Debido a la relevancia de su nombre en el estudio de los movimientos sociales, también se ha tenido en cuenta la posición de otros sociólogos con respecto a la figura de Enrique Laraña y trayectoria intelectual. Para ello, se ha escogido la recopilación por escrito de un coloquio que repasa la vida académica del sociólogo por medio de varios compañeros de profesión que tiene por título *Movimientos sociales, constructivismo y reflexividad social, Recordando a Enrique Laraña* (2015) y se constituye por medio de la intervención de figuras como Aaron Cicourel Emilio Lamo de Espinosa, Luis Enrique Alonso, Benjamín Tejerina y Ramón Adell. Por otro lado, en lo referente al estudio de los movimientos sociales, también se ha tenido en cuenta a otra gran socióloga, Marisa Revilla Blanco. Atendiendo a la calidad de su trayectoria académica, se han escogido tres de sus trabajos, *El concepto de movimiento social: Acción, identidad y sentido* (1996), *Los avances en el análisis de la acción colectiva* (2005) y la obra conjunta con Sergio Carmona *En los tiempos de la identidad: las dimensiones cultural y política de las identidades colectivas* (2002) con la razón de poder descubrir a través de ellos los factores que componen los movimientos sociales y promueven las transformaciones sociales. A través de sus trabajos se ha tratado con detenimiento conceptos como la identidad o acción colectiva, fundamentales en la composición del tejido de los movimientos sociales. Para aumentar el

estudio de la acción colectiva y los marcos que guían y dan sentido a esta acción, se ha escogido la investigación de Claudio Pereira Salazar y Francisco Bernete García en *Comunicación y Marcos de Acción Colectiva en el Movimiento Global de Ecoaldeas* (2017). Con el fin de seguir ampliando las informaciones acerca del concepto de identidad, debido a trascendencia paralela que tiene este factor en el estudio del cine, se han escogido dos obras que tiene como tema principal el tratamiento de esta. Por un lado, se ha escogido *La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci* (2007) de Aquiles Chihu Amparán y Alejandro López Gallegos para obtener una visión completa de del concepto de identidad a través de uno de los sociólogos que mejor ha analizado la perspectiva constructivista sobre la identidad colectiva. Por otro lado, se ha tenido en cuenta el trabajo de Mauricio Schuttenberg en *Identidad y globalización. Elementos para repensar el concepto y su utilización en Ciencias Sociales* (2007) con el propósito de atender a las críticas suscitadas en torno a la teorización del concepto de identidad y a las posibilidades analíticas que este concepto ofrece en la actualidad.

Al igual que en la construcción del marco teórico referente a la sociología interaccionista, para el propio del cine se han tenido en cuenta los mismos criterios a la hora de escoger los títulos que revelan las investigaciones, teorías y conceptos más significativos de la teoría psicoanalítica del cine. En primer lugar, para poder llegar a la consideración del cine como producto social, se han escogido los trabajos de Martha Cecilia Castaño y Carlos Ramírez Muñoz, en *Una aproximación a Michel Maffesoli* (2012) y *Freud en los medios: una propuesta de exploración de la concepción cinematográfica del Psicoanálisis* (2014), respetivamente. El trabajo de Martha Cecilia Castaño ha sido escogido por su tratamiento específico del sociólogo Michel Maffesoli (1997) y su enfoque postmaterialista acerca de la consideración del cine como producto social. Por otro lado, esta consideración del cine se ve completada con la propuesta que hace Pierre Sorlin (2008) sobre este mismo tema, recogida en el trabajo de Carlos Ramírez Muñoz. Por otra parte, este mismo trabajo ha sido escogido por el completo periplo teórico que hace sobre la incursión del psicoanálisis en el ámbito cinematográfico, el cual ha resultado necesario para poder realizar una visión general de la teoría psicoanalítica del cine. Por otro lado, para comprender el potencial sociológico de la producción cultural que supone el cine, se ha tenido en cuenta el trabajo de Pierre Bourdieu en *Los tres estados del capital cultural* (1987) por su definición del capital cultural como uno de los capitales acumulables que impulsan la movilización del individuo determinando su actividad social y su desarrollo del conceto de *violencia simbólica* (Bourdieu,1987). Por otro lado, en la misma línea se ha escogido el trabajo de conceptualización que Joseph Nye hace sobre el *poder blando* y el rango de influencia de la

cultura y su capacidad de dominación, en *El poder blando y la política exterior americana* (1990). Para ampliar las informaciones acerca del concepto propuesto por Joseph Nye y aportar títulos actuales al conjunto bibliográfico, también se ha tenido en cuenta el artículo de José Roca y Lucía Roca, *Cine, "poder blando" y "guerra fría"* (2021).

Seguidamente, para conocer la trayectoria de la teoría del psicoanalista desde sus incipientes inicios con figuras como Edgar Morin, hasta la revisión de este enfoque por medio de la teoría feminista del cine, se ha realizado un compendio de algunos trabajos que han recopilado y analizado las líneas generales de esta corriente con el objetivo de obtener una visión general, pero completa, de la incursión del psicoanálisis dentro del cine. Para realizar una primera aproximación genérica a esta teoría, se ha escogido todo un referente dentro del estudio cinematográfico, la obra de José Luis Sánchez Noriega *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2010). Debido a la relevancia de este historiador del cine, el crédito que han adquirido sus trabajos y la vigencia de sus estudios, se ha considerado esta obra una parada obligatoria a la hora de abordar el ámbito cinematográfico de este trabajo. Con el fin de ampliar ciertas informaciones y sumar otras figuras dentro del panorama académico cinematográfico, se ha tenido en cuenta también el artículo de Pedro Sangro Colón, *El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis* (2008), debido a la exhaustiva incursión que hace sobre la relación entre el cine y el psicoanálisis. Para finalizar este periplo teórico por la incursión del psicoanálisis dentro del análisis cinematográfico se ha tenido en cuenta también la teoría feminista del cine. Para una breve aproximación a este enfoque, se ha escogido el trabajo de *Laura Mulvey la espectadora acompañada* (2017) de Ana Useros, que posteriormente ha servido para realizar una inmersión más profunda dentro de las líneas generas de esta importante figura dentro de los estudios feministas del cine. A causa de la disconformidad que la labor de este trabajo presenta con la tendencia de esta teoría a presuponer el papel de espectador/a en una posición más pasiva en la internalización del mensaje, se han tenido en cuenta dentro del ámbito cinematográfico otros enfoques, centrados en la recepción e identidad del espectador/a, que se revelan más adecuados para el objetivo de esta propuesta. Para ello, se han considerado los trabajos de Imanol Zumalde Arregi, Angélica Tornero y Juan José Igartua, en *La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas* (2011), *Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura* (2010) e *Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica* (2008), respectivamente. Por otro lado, a la hora de observar las críticas y fisuras de esta teoría, se ha

recurrido al artículo de Dimitri Weyl, *El análisis de un film y el psicoanálisis* (2017), para detectar aquellos problemas que presenta la teoría psicoanalítica del cine a nivel analítico.

Con el objetivo de tratar con un mayor detenimiento la relevante figura de Christian Metz y la trascendencia de su trabajo dentro del análisis cinematográfico, se ha recurrido a algunas de sus obras más importantes. En primer lugar, se ha tenido en cuenta el ensayo *El cine: ¿Lengua o Lenguaje?* (1964), con objetivo de comprender la consideración que Christian Metz hace del cine como lenguaje y la utilidad que esto puede tener en la construcción de una propuesta convergente entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine. Por otro lado, para conocer las líneas generas sobre las que reconducen la teoría psicoanalítica del cine en los sesenta a través de la figura Christian Metz se ha escogido una de sus obras más sobresalientes, *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine* (2001). La razón de haber escogido esta obra, reside en la forma en la que Christian Metz plantea el origen y el destino de la significación, entendiendo, a través de la semiología, como los hombres y mujeres crean el símbolo de la misma forma que el símbolo los crea a ellos (Metz, 2001). Por último, se ha tenido en cuenta la obra del semiólogo *Ensayos sobre la significación del cine (1968-1972)* (2002), debido al interesante debate que recoge acerca de la concepción de la pantalla como marco o ventana al mundo real y la forma en la que aborda la participación del espectador/a en el proceso de recepción y en su relación con el cine. Por otro lado, para tratar de forma crítica las aportaciones de Christian Metz, también se ha recurrido al artículo de Alberto J. L. Carrillo Canán, *La problemática idea de la semiótica cinematográfica* (2013).

Por último, con el propósito de abordar de forma detenida ciertos aspectos perteneciente a la teoría feminista del cine, se han tenido en cuenta las aportaciones relevantes de Laura Mulvey, Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa, a fin de conocer la influencia del cine como dispositivo significativo en la perpetuación de las estructuras de dominación patriarcal por medio de la representación. El artículo *Placer visual y cine narrativo* (1975) de Laura Mulvey se ha escogido al reconocerse como uno de los textos más representativos de esta corriente. La elección de esta obra tiene como fin conocer con algo de deteniendo los planteamientos de Laura Mulvey acerca de cómo se ha perpetuado la estructura de dominación patriarcal a través de la definición de la mirada fílmica en torno a los deseos masculinos. Por otro lado, tanto el trabajo conjunto de Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa en *La representación cinematográfica en la construcción de la identidad subjetiva de género y del quehacer político* (2014), como el artículo en solitario de Rosa María Palencia Villa, *La emergencia de protagonistas femeninas como sujetos activos de la narración* (2005), han sido

escogido con la intención de revelar la importancia de la vinculación entre el espectador/a y el discurso fílmico en la construcción de la experiencia personal. En general, la elección de estos títulos referentes a la teoría feminista del cine, ha residido en la intención de conocer las estructuras de dominación las relaciones de poder que se reflejan en el cine y sus posibles usos dentro de análisis cinematográfico en convergencia con ciertas ideas propias de la sociología.

Con la elección de todos estos trabajos, se ha pretendido tener una visión lo más amplia, completa y variada posible de ambos ámbitos, para así poder realizar una propuesta convergente entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine sólida y solvente.

Estado de la cuestión

Con poco más de un siglo de vida, el cine se ha constituido como uno de los medios más prolíferos de análisis. La meteórica evolución de este medio y su profunda incisión en el tejido social, hacen del cine un objeto de análisis privilegiado a la hora de dar respuesta a cuestiones referentes a la condición y el comportamiento humano. Debido a esto, su estudio se ha relevado sumamente interesante desde diversos enfoques, siendo la perspectiva sociológica de una de las interesadas. Para ello, varias han sido las personalidades que han estudiado la relación entre cine y sociología.

Aunque la incursión del estudio legítimo del medio cinematográfico dentro de ámbito académico no obtuvo en sus comienzos el reconocimiento científico por parte de la comunidad académica, en su relación con la sociología, las investigaciones acerca del cine como objeto de estudios encontraron en este ámbito un provecho campo de validación académica. En Francia, cuna de las escuelas y trabajos más relevantes que relacionan la sociología y el cine, el sociólogo Edgar Morin (1956) da los primeros pasos en esta relación convergente, al comenzar al considerar el cine como un objetivo legítimo dentro de la cultura académica (Feigelson en Weiss, 2015). A través de su ensayo *El cine o el hombre imaginario* (1956), Edgar Morin realiza una investigación antropológica del proceso espectral desde la fenomenología, abriendo camino hacia la investigación de un objeto de estudio como el cine que, pese a la consideración de su influencia cultural, no era reconocido como un objeto válido para el estudio del comportamiento humano. Aunque en un comienzo la aceptación y repercusión de su trabajo fue dispar dentro del ámbito académico, el palpito que impulsó al sociólogo hacia la incursión

analítica de un medio que por aquel entonces no contaba como objeto de estudio, ha demostrado ser sumamente acertado con el paso del tiempo (Sánchez Noriega, 2010). En este punto, el trabajo de Edgar Morin (1956) creó una fuente de controversia dentro de la sociología, cuyo acuerdo sobre la validación del cine como objeto de estudio legítimo no se resolvería hasta años más tarde. Tras el hito del sociólogo, comenzaron a sucederse lenta y esporádicamente una serie de figuras y trabajos, pero no fue hasta los años setenta, que se comenzarían a redefinir los objetivos de investigación dentro de la relación entre la sociología y el cine, solidificando así esta unión en términos de provechosa convergencia dentro del ámbito académico, al legitimar el uso del cine como objeto de estudio.

A partir de los años setenta, comienzan a proliferar las investigaciones que tratan el comportamiento de los públicos desde una perspectiva sociocultural a través de distintas épocas, analizando las motivaciones de consumo, el proceso de recepción del material fílmico, el estrellato y los fenómenos masivos, el cambio progresivo del gusto y los intereses del público o las audiencias diferenciadas, entre otros aspectos (Sánchez Noriega, 2010). Junto con los instrumentos propios de la sociología, este tipo de investigaciones convergente se hacen valedoras también de aportaciones procedentes de la fenomenología, la filosofía, la lingüística y la psicología, dando pie a la formación de numerosas enfoques y teorías dentro de la concurrente relación entre cine y sociología. Desde este periodo en adelante, al afianzarse el estudio académico del cine dentro de los departamentos universitarios, Francia se convierte en el epicentro de las investigaciones que tienen como objetivo el cine, dando origen y continuación numerosas teorías, enfoques y trabajos trascendentales dentro del estudio cinematográfico, que por su parte han validado la unión analítica entre el cine y la sociología. Tras los pasos de Edgar Morin, Jean Mitry se convierte en una de las figuras cuyo impacto ha sido más significativo dentro del estudio teórico cinematográfico contemporáneo. Su trabajo en *Estética y psicología del cine* (1963-1965), abre un nuevo camino en el estudio sociológico por medio de las gramáticas del cine. Al considerar la imagen fílmica como un signo con diferentes grados de significación, Jean Mitry demuestra el potencial analítico de del cine como lenguaje y abre camino a futuras interpretaciones dentro de la semiótica cinematográfica que revalidan el potencial analítico del medio cinematográfico dentro de la sociología, por medio de la consideración del cine como un lenguaje (Sánchez Noriega, 2010). Al mismo tiempo, Jacques Lacan (1963) da comienzo a la se convertirá en una de las escuelas de psicoanálisis más influyentes en el panorama cinematográfico. La escuela francesa iniciada por Jacques Lacan,

despertó un gran interés por el estudio de la teoría del cine a través de la herramienta del psicoanálisis.

De este periodo en adelante, a medida que la relación entre cine y sociología ha ido superando el paso de los años, numerosos trabajos o enfoques han caído en el olvido a causa de su inexistente relevancia en la actualidad, han sido desacreditados por teorías más completas y relevantes o cuyos polémicos debates siguiendo siendo, a pesar del tiempo, fuente de controversia dentro del ámbito académico. Este es el caso de los ya obsoletos comienzos de la aplicación de la teoría psicoanalítica del cine en la consideración de la película como material analizable del subconsciente del director. Los trabajos de Dominique Fernández (1979) sobre Eisenstein y de Donald Spoto (1999) sobre Hitchcock, aunque significativos en la labor analítica de los deseos de los cineastas, actualmente no tiene un uso práctico en el estudio psicoanalista del cine. (Sánchez Noriega, 2010). Por otra parte, uno de los grandes problemas que se detectan a lo largo de estudios del cine, y por ende en relación con los demás estudios convergentes, es el infinito debate que ha suscitado la relación del cine y la realidad. Desde las propuestas neorrealistas de Siegfried Kracauer (1947) y André Bazin (1953) acerca del cine como reflejo o reproducción de mentalidades, hasta la propuesta semiológica de Jean Mitry (1987) que, de una forma más equilibrada, ubica la pantalla como ventana de la realidad, a la vez que resulta ser el encuadre perfecto para la construcción de una representación del mundo, la teoría cinematográfica aún no ha encontrado un consenso capaz de dar fin a este debate.

A pesar del deterioro de algunos de sus enfoques o de los debates inconclusos, el potencial convergente entre el cine y la sociología sigue estando latente en la vigencia de los enfoques clásicos, su capacidad de reinterpretación y la amplitud que predisponen ambos ámbitos a creación de nuevas propuestas. Es posible reconocer hoy en día el potencial del estudio sociológico de la fenomenología espectral, iniciado por Edgar Morin (1956), en la propuesta que Laura Mulvey (2006) hace en *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006), acerca de la incisión de la actual consideración fenomenológica del cine en la construcción del espectador/a autónomo, de la misma forma que Christian Metz da continuidad a la propuesta lingüística de Jean Mitry (1963-1965), en el ensayo *El cine: ¿Lengua o Lenguaje?* (1964), con el fin de darle una mayor especificidad al estudio acerca de la consideración del cine como un lenguaje, marcando así un punto de inflexión en la semiología del cine. De esta forma, se revela la intención de esta propuesta de seguir los pasos de la fructuosa relación de analítica entre el cine y la sociología, en este caso, a través de instrumentos como la lingüística y el psicoanálisis.

El sentido de continuar el estudio de esta provechosa relación en la actualidad, reside en el cambio de paradigmas que ha supuesto el alza de los valores postmaterialistas, la consideración del cine como producto cultural y el poder sociológico de tal consideración. El sociólogo Michel Maffesoli en su obra *Elogio a la razón sensible* (1997), advierte del transformador cambio de paradigmas de la posmodernidad estética. Michel Maffesoli plantea cómo la estimación de los valores posmodernos ha traído consigo la imposición de las experiencias estéticas, sensoriales y sensibles, en detrimento de los valores propios de la racionalidad moderna. Atendiendo a la revalorización de los contextos estéticos y emocionales propuestos por el sociólogo, que justificada la elección del cine como método de análisis debido a su capacidad simbólica y a la significativa incidencia de este medio en la sociedad actual debido a su enorme proyección social (Ramírez, 2014). Otra de las grandes aportaciones del Michel Maffesoli en esta obra es la consideración del cine como entiende el cine como un producto cultural, que crea objetos a través de los cuales se construye y reconstruye el entorno social por medio de la concesión de sentido (Ramírez, 2014). La continuación de esta consideración del cine, conecta con el trabajo de Pierre Sorlin en *Cine e historia, una relación que hay pensar* (2008). Pierre Sorlin plantea que el cine debe considerarse como un objeto fruto de su temporalidad, el cual forma parte de la cultura presente, pero que a su vez se reconoce como un medio a través del cual es posible conocer las diferentes realidades que componen el sistema sociocultural por medio de la imagen social proyectada (Ramírez, 2014). La línea de investigación acerca de la consideración del cine como producto social, y a su vez como productor de significados, contribuye a revelar el potencial sociológico del análisis cinematográfico. Por otra parte, figuras como Pierre Bourdieu (1987) o Joseph Nye (1990), han realizado significativas contribuciones al estudio sociológico del cine al demostrar el potencial del cine como producto cultural. En *Los Tres Estados del Capital Cultural* (1987), el sociólogo Pierre Bourdieu plantea la existencia de un capital cultural, capaz de impulsar la movilización del individuo, determinando su actividad social (Bourdieu, 1987). A raíz de esta premisa desarrolla el concepto de *violencia simbólica*, entendido este como *el poder de imponer significaciones para la acción* (Boyer, 1996: 80). En una línea similar, aunque en un sentido menos agresivo, el geopolitólogo Joseph Nye trabaja el potencial cultural por medio del desarrollo del concepto de *poder blando* en *El poder blando y la política exterior americana* (1990). Por medio de este concepto, entendido bajo los términos de la atracción, destaca la incidencia social del poder blando, en la capacidad de reconocer el atractivo cultural de un país y su potencial para legitimar sus proyectos políticos (Nye, 2010).

A través de la consideración del cambio de paradigmas posmaterialistas, la determinación del cine como producto cultural y constructor de significados, y atendiendo a su significativa incidencia social, es posible reconocer la enorme incidencia del cine dentro de la sociedad y su potencial analítico. Por medio de esta consideración se manifiesta significativamente la necesidad de seguir afianzando la relación entre el cine y la sociología por medio de la investigación. A través de esta necesidad, se revela el sentido de este trabajo al detectar un vacío teórico en el estudio de las posibilidades analíticas que ofrece la relación entre el cine y la sociología. Atendiendo a las diferentes corrientes sociológicas con las que se han relacionado el cine, y a las diversas teorías cinematográficas que componen el estudio del cine, se ha detectado una posible convergencia, cuya novedad e idoneidad impulsan el motivo de este trabajo.

Para comprobar la posible convergencia del interaccionismo simbólico con la teoría psicoanalítica del cine dentro de una misma propuesta y comprender la similitud de planteamientos, estructuras y métodos que hacen posible esta labor, se ha recurrido a las principales líneas de investigación y obras fundamentales de esta corriente. Desde que el sociólogo Herbert Blumer acuñase en 1937 el término *interaccionismo simbólico*, influenciado por el trabajo de George Herbert Mead (1934), la corriente interaccionista se ha compuesto de diversos enfoques, teorías e investigaciones. A pesar de ello, su premisa central prevalece intacta hoy en día a través de la vigencia de los estudios actuales que hacen uso de esta corriente. Por medio de los pioneros trabajos de George Herbert Mead (1934) y Herbert Blumer (1937), esta corriente toma impulso al atender a la importancia de la comunicación simbólica en la creación de sentido. A raíz esta idea, el interaccionismo simbólico se presenta como una corriente de pensamiento sociológico que interpreta la sociedad por medio de la comunicación simbólica, posicionando al ser humano como constructor y reproductor de los significados que emergen del proceso interactivo. La principal aportación de este corriente surge al plantear que los seres humanos se relacionan dentro de un universo simbólico. Mediante procesos sensoriales, los individuos adquieren un conjunto de símbolos, entendidos como abstracciones mentales de significado (Pons, 2010).

Bajo el hilo conductor del interaccionismo simbólico se han sucedido numerosos trabajos y autores/as que han posicionado el enfoque interaccionista en un lugar hegemónico dentro del análisis sociológico. Pionero dentro de esta labor, ha sido el sociólogo George Herbert Mead (1934), el cual ha contribuido significativamente a esta corriente con su propuesta acerca de la construcción de la identidad del *yo*, en su obra *Mind, Self and Society* (1934). Con su trabajo,

al plantear el concepto del *self*, la identidad del yo, George Herbert Mead propone que por medio de la interacción social el individuo obtiene información de sí mismo a partir de otro (Mercado y Zaragoza 2001). Atendiendo a este concepto del *self* y a la dinámica propuesta por el interaccionismo simbólico, George Herbert Mead plantea que la persona es un producto social, puesto que solo se es consciente de uno mismo dentro de un grupo social, y el lenguaje es el mecanismo usado para su manifestación por medio del proceso de comunicación simbólica (Mercado y Zaragoza 2001). Posteriormente, este concepto ha continuado vigente a través de la interpretación que el sociólogo Erving Goffman hace de *self* en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), el cual añade a la propuesta de George Herbert Mead (1934) la conciencia de una intencionalidad proyectada. De esta forma, Erving Goffman propone que el proceso de definición y conciencia de uno mismo durante la interacción es susceptible de manipulación, dependiendo de la intencionalidad con la que el individuo pretenda influir en las definiciones de los demás participantes (Pons, 2010). Estas dos propuestas dentro de la corriente interaccionista, se reconocen como dos de las más significativas dentro de la línea de investigación que reconoce el origen de la identificación como un proceso de que emerge de las relaciones sociales a través de la dinámica interaccionista.

De entre las brillantes y múltiples aportaciones surgidas dentro de la Escuela de Chicago, cuna del interaccionismo simbólico, y algunos de los trabajos sociológico más relevantes del siglo XX, comienza a destacar en 1959 el modelo teórico de dramaturgia social propuesto de Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959). Para realizar una interpretación de las interacciones cara a cara, el sociólogo hace uso de la terminología dramaturgica para plantear una idea de comunicación pautada por la ritualidad, cuyo entendimiento y producción simbólica se circunscribe al macro que determina las circunstancias de la interacción (Goffman, 2006). Posteriormente la propuesta de Erving Goffman es ampliada a través de una de sus obras más relevantes, *Frame Analysis* (1974). En este ensayo el sociólogo se aproxima al término anteriormente por Gregory Bateson (1972), al definir el concepto de marco (*frame*) como “esos elementos básicos que soy capaz de identificar” (Goffman, 2006: 11). Con base a esto, utiliza el concepto de marco para identificar los esquemas interpretativos que delimitan y organizan la experiencia social, reconocibles en la realidad social (Goffman, 2006). A pesar de las críticas realizadas por los sociólogos Herbert Blumer (1872) o Tom Burns al trabajo de Erving Goffman acerca de su grado de abstracción, su proximidad al análisis descriptivo en lugar de la teoría explicativa, o las limitaciones de su investigación al adscribirse a un contexto de interacción cara a cara, el filósofo Rom Harré

(2006) reconoce el alto grado de aceptación de las aportaciones de Erving Goffman en la investigación sociológica. Prueba de ello, es la pervivencia de sus planteamientos en las diferentes propuestas sociológicas que han usado su trabajo a la hora abordar sus investigaciones desde un enfoque interaccionista.

En concreto, la línea de investigación iniciada por Erving Goffman, ha hecho que la corriente interaccionista siga presente dentro del estudio del conflicto social y los movimientos sociales, por medio la reinterpretación de modelo dramático y concepto de marco, entre otros ejemplos. El sociólogo James C. Scott (1990) continúa con la propuesta interaccionista de Erving Goffman con una original reinterpretación del modelo teórico de dramaturgia social, a fin de poder explicar la importancia de conflicto social no revolucionario y la utilización del discurso oculto como forma de resistencia. En su obra *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos* (1990), James C. Scott utiliza la sociología dramática, para teorizar el conflicto social por medio de un proceso de interacción. De esta forma propone que, causa del fingimiento en escenario, en el cual se hace pública la relación de autoridad entre dominantes y dominados, resulta necesario analizar el discurso oculto para comprender de una forma más completa y menos sectaria los patrones culturales de dominación y subordinación (Scott, 2003).

Por otro lado, el estudio de los movimientos sociales, se revela como uno de los campos más fecundos en la actual utilización del enfoque interaccionista, y del trabajo de Erving Goffman en específico. La aportación de estos trabajos a la investigación sociológica en cuanto al estudio de las transformaciones que comprenden la fluctuosa dinámica de la sociedad contemporánea, y los procesos de identificación y acción colectiva que contribuyen al cambio social, resultan imposible de obviar al atender a la naturaleza cambiante de la sociedad contemporánea. Una de las grandes figuras dentro del estudio de los movimientos sociales es el sociólogo Enrique Laraña, el cual a lo largo de su prolífera carrera ha escrito títulos tan relevantes para este ámbito de estudio como *La construcción de los movimientos sociales* (1999) o *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad* (1994), en colaboración con el sociólogo Joseph Gusfield. Por otro lado, por medio su trabajo *La actualidad de los clásicos y las teorías del comportamiento colectivo* (1996), hace un recorrido por las teorías y autores más relevantes dentro del estudio de los movimientos sociales, con el fin de comprobar si las teorías clásicas de la sociología han precedido en el tiempo a las teorías más actuales. A través de su investigación Enrique Laraña reconoce la pervivencia del enfoque interaccionista dentro del estudio de los movimientos sociales por medio de, la utilización de los planteamientos de George Herbert Mead (1972) acerca de la noción del *self* y la capacidad

reflexiva del individuo, como elementos clave dentro del comportamiento colectivo al reconocer imprescindibles dentro del cambios de las dinámicas sociales, así como también en uso del concepto de dramatización propuesto por Erving Goffman (1959) en la difusión de significados por medio de la imagen proyectada. De esta forma, el enfoque interaccionista es uno dentro del estudio movimientos sociales para analizar la capacidad residente en estos de construir nuevos significados y normas sociales (Laraña, 1996).

Atendiendo a las capacidades analíticas de los movimientos sociales, la socióloga Marisa Revilla Blanco revela las líneas de investigación más importantes con respecto a la importancia de la identificación y la acción colectiva como factores que componen los movimientos sociales y promueven las transformaciones sociales, a través de trabajos como *El concepto de movimiento social: Acción, identidad y sentido* (1996), *Los avances en el análisis de la acción colectiva* (2005) y la obra conjunta con Sergio Carmona *En los tiempos de la identidad: las dimensiones cultural y política de las identidades colectivas* (2002). Siguiendo la línea de investigación propuestas por Marisa Revilla Blanco, en relación con la identidad o la acción colectiva, los marcos son concebidos un conjunto de significados destinados a guiar la acción, dando sentido al mundo en el que se encuentran inmersos de los individuos y contribuyendo a la construcción de sus propias identidades, tanto individuales como colectivas (Revilla, 2002). En lo que respecta a la acción colectiva, la línea de investigación seguida por Charles Tilly en *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook* (2010) o en la obra conjunta *Dinámica de la contienda política* (2005), acerca de la influencia de las nuevas tecnologías de la comunicación en las formas de organización de los movimientos sociales o los tipos de los repertorios de acción colectiva, ha tenido una enorme influencia intelectual vigente en la actualidad. A partir del estudio de la acción colectiva, el concepto de marco propuesto por Erving Goffman, es recuperado por los sociólogos David Snow y Robert Benford en *Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization* (1988) para la construcción de su teoría de los marcos de acción colectiva. Bajo esta teoría, los marcos de acción colectiva son entendidos como esquemas para comprender la realidad, que a su vez se constituyen como el sistema organizativo sobre el que se articula la construcción de nuevos significados (Pereira y Bernete, 2017).

Por otro lado, en lo que respecta al estudio de la identificación, la línea de investigación propuesta por Alberto Melucci se ha relevado como una de las más influyentes dentro de las investigaciones referentes al estudio de los movimientos sociales. Por medio de obras como *Nomads of the Present. Social Movements and Individual Nerds in Contemporary Society*

(1989) o *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia* (1999), el nombre de Alberto Melucci se ha constituido como una figura imposible de desligar en el tratamiento de conceptos como la identidad o la acción colectiva. Desde una perspectiva constructivista, Alberto Melucci (1989 y 1996) atiende a tres aspectos fundamentales dentro de la construcción de la identidad colectiva, la ideología, y su adhesión a ella como proceso de definición común, la apropiación de recursos informativos y simbólico que evocan a una sensación de pertenencia y el alto grado de autorecepción y autorreflexión residente en el uso de las capacidades cognitivas de los actores sociales (Amparán y Gallegos, 2007) Pese a que la propuesta de identidad ofrecida por Alberto Melucci prevalece al destacar en gran parte de los estudios relacionados con los movimientos sociales, la perspectiva constructivista utilizada por el sociólogo ha sido puesta en duda en el nacimiento de una incipiente tendencia que se muestra crítica con este enfoque. Dentro de este debate acerca de la capacidad de definitoria de la identidad por medio del enfoque constructivista, destacan los sociólogos Rogers Brabaker y Frederick Cooper (2001), los cuales se muestran partidarios de una noción más compacta y homogénea de la identidad (Schuttenberg, 2007). A pesar de la relevancia de las voces de Rogers Brabaker y Frederick Cooper dentro de este debate acerca de la identidad, estas críticas son tenidas en cuenta a la hora de comprender los límites críticos a los que puede llegar la amplitud definitoria del enfoque constructivista a la hora de trabajar la construcción de la identidad, pero no como una devaluación del enfoque constructivista, ya que este ofrece una propuesta acerca de la identidad, abierta, pluralista y cambiante, acorde a los rasgos definitorios de la sociedad actual.

En lo que respecta al estudio académico del cine, la teoría psicoanalítica del cine ha destacado entre las teorías cinematográficas contemporáneas, al aportar un nuevo enfoque por medio del uso de las otras disciplinas como la lingüística y el psicoanálisis. La gran aportación de esta teoría, es considerar el cine como un dispositivo psíquico implicado en la formación del sujeto, de esta forma, el psicoanálisis utiliza el cine como un dispositivo signifiante (Sangro, 2008). Esta teoría comprende cine como un dispositivo signifiante, y el texto fílmico como un proceso de construcción de significados a través del espectador/a por medio de la identificación. Este enfoque sigue vigente en la actualidad, gracias a trabajos como el de los teóricos Jacques Aumont y Michel Marie (1990) en *Análisis del film* (1990), los cuales realizan una relevante propuesta dentro de la teoría psicoanalítica del cine, al considerar el filme como un discurso signifiante, y el texto fílmico como un objeto de análisis capaz de relevar los sistemas y configuraciones internas de los significados que se observan en él (Ramírez, 2014).

La teoría psicoanalítica del cine alcanzó una enorme popularidad en la década de los setenta gracias al revisionismo al que Jacques Lacan (1963) sometió a los trabajos de Sigmund Freud (1896) acerca del psicoanálisis. A la premisa central de esta teoría acerca del paralelismo de la posición del espectador/a tanto en el proceso visionado durante la experiencia fílmica, como en la dinámica relativa a los procesos oníricos, Jacques Lacan realiza una significativa contribución con su propuesta acerca del estadio espejo. Con esta propuesta, Jacques Lacan (1963) asemeja el espejo en el que se ve reflejado el sujeto para tomar noción de sí mismo, a la pantalla que contempla el espectador durante la proyección, de forma que el sujeto se construye a partir de otro semejante en el que se ve reflejado (Zumalde, 2011). Debido a la relevancia que adquiere la figura del espectador/a en el análisis psicoanalítico del cine, diversos autores como Jean-Louis Baudry (1975) o Christian Metz (1977) han seguido la línea de investigación iniciada por Jacques Lacan (1963), a fin de analizar la construcción analítica de este por medio de la identificación. Tomando una mayor o menor distancia con las ideas del psicoanalista, las líneas generales de la teoría psicoanalítica del cine construidas en torno a la identificación, entienden que, por medio de la imagen proyectada y el discurso fílmico, espectador/a psicológicamente implicado, da sentido a las significaciones producidas en el proceso de producción. De esta forma, a través de la implicación psicológica, el espectador/a inicia un proceso de identificación, indispensable en la construcción del sujeto y las significaciones que emanan de la experiencia fílmica.

Por otro lado, a pesar de que la teoría psicoanalítica del cine posiciona al espectador/a en el punto central de su estudio, investigando la figura de espectador/a por medio de la identificación, es posible detectar un punto débil dentro de las líneas generales de esta teoría en lo referente al proceso de recepción. Pese a que la teoría psicoanalítica del cine no posiciona al espectador/a en un lugar marginal dentro de la experiencia fílmica, sí es posible detectar un posicionamiento menos activo del espectador/a en la internalización del mensaje, al anteponer el mensaje ideológico en su consideración del cine como medio de significación. Debido a la posición un tanto pasiva del espectador/a que ofrece este enfoque y a la negativa de considerar la influencia de los factores culturales en el proceso de recepción, esta línea de investigación de ha considerado obsoleta al atender a un enfoque constructivista, la construcción pluralista de las identidades actuales y el carácter abierto y cambiante de la sociedad contemporánea. Es por ello, que en los referentes al proceso de recepción se ha recurrido a la teoría de la recepción, que posiciona al espectador/a en un postura más decisoria e individual en la construcción de significados, atendiendo a los condicionantes socioculturales que inciden en él o ella. Esta teoría

ha sido trabajada por números autores/as como Janet Staiger (1994) o Robert Stam (2001) de forma influyente, uno de los trabajos más destacados de esta corriente es el del sociólogo Stuart Hall en *Decoding and Encoding* (1980), en el cual realiza una minuciosa investigación acerca de la figura del espectador/a.

En lo que respecta a la teoría psicoanalítica del cine, el trabajo del Christian Metz se posiciona como un foco de investigación ineludible debido a la magnitud de su obra y la influencia que esta ha supuesto en el campo del cine. La línea de investigación propuesta por Christian Metz sienta las bases de la relación entre el psicoanálisis y la lingüística dentro de los estudios cinematográficos. A través de su obra *El cine: ¿lengua o lenguaje?* (1964), el semiólogo plantea la consideración del cine como un lenguaje con unos códigos propios y únicos, capaz de realizar superposiciones que dan forma al texto fílmico (Metz, 1968). Posteriormente en *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (1975), Christian Metz propone que el psicoanálisis, en su esfuerzo por la búsqueda de lo simbólico, se convierte en semiótico al pretender configurar un sistema de signos que pongan en relación al significado con el significante (Metz, 2002). De esta forma, el semiólogo abre la posibilidad de estudiar el cine como dispositivo significante a través de la lingüística. Por otra parte, en su consideración del cine como significante imaginario, Christian Metz relaciona el significado con el significante al afirmar que hombre crea al símbolo de la misma forma que el símbolo crea al hombre, planteando así el origen y el destino de la significación. (Metz, 2002). Atendiendo a estas ideas, el semiólogo considera el cine como un dispositivo significante. Por otro lado, en *Ensayos sobre la significación del cine* (1968) plantea un significativo debate acerca de la concepción de la manta como marcos o ventana al mundo real, el cual da continuidad a la controversia surgida cerca de la concepción o representación de la realidad a través del cine.

En paralelo a la efervescencia de la teoría psicoanalítica del cine en los años setenta, surge una nueva corriente que, sin desvincularse de las líneas generales del psicoanálisis, construye una teoría propia sobre la base de sus diversos enfoques e investigaciones. La teoría feminista del cine surge con el objetivo de denunciar el papel de la mujer en el panorama cinematográfico y el uso que se ha hecho del cine como dispositivo significante para seguir perpetuando estructuras de dominación patriarcal por medio de la representación. De entre los diversos enfoques e investigaciones que ha proporcionado esta teoría, el trabajo de Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo* (1975) es identificado como uno de los textos más representativos de esta corriente. A través de este trabajo expone cómo el cine dominante, en su consideración de dispositivo significante, ha dirigido su atención a la mirada masculina, condicionando tanto

el carácter simbólico de la mujer en el cine, como su proceso de identificación y construcción de identidad, al reconocerse como un sujeto pasivo (Mulvey, 1975). A través de su trabajo, Laura Mulvey (1975) crea una línea de investigación acerca de cómo se han perpetuado las estructuras de dominación patriarcal a través de la definición de la mirada fílmica en torno a los deseos masculinos y el uso del cine como dispositivo significante. Por su parte, Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa (2014) recuperan la premisa central de la teoría psicoanalítica del cine acerca del texto fílmico como proceso de construcción de significados por medio del espectador/a y del filme como un mecanismo de construcción del sujeto, para revelar la importante vinculación del discurso fílmico con la identificación y construcción de la identidad subjetiva de género. De esta forma, a través de su trabajo en *La representación cinematográfica en la construcción de la identidad* (2014), determinan la importancia residente en la apropiación de los discursos sociales como forma de construir la experiencia personal. Esta teoría, vigente en la actualidad, aporta nuevos enfoques que completan y subsanan ciertas generalizaciones dentro de la teoría psicoanalítica del cine, al tener en cuenta la perspectiva de género a la hora de abordar la experiencia fílmica.

En definitiva, la condición ambivalente del cine, como producto social y productor de significados, hace de este medio un objeto de análisis sociológico imposible de obviar. Atendiendo a la propuesta que ofrece la corriente sociológica del interaccionismo simbólico y su similitud con la premisa de la teoría psicoanalítica del cine, se antoja necesario el planteamiento de un posible acercamiento entre ambas corrientes de la sociología y el cine, a través de una propuesta convergente capaz de analizar el sentido social del cine y su incidencia en la sociedad.

Capítulo 1: La sociología interaccionista

El objetivo principal de este trabajo es integrar la sociología y el cine dentro de una misma propuesta convergente que aúne el interaccionismo simbólico con la teoría psicoanalítica del cine, a fin obtener un método de análisis cinematográfico capaz de comprender el sentido social del cine y su incidencia en la sociedad. Para ello resulta necesario tratar con algo de detenimiento ciertos autores/as y corrientes sociológicas, con la intención de comprender su potencialidad en el estudio de la condición de humana. La definición de cultura que aquí se trabaja, se encuentra próxima a la del antropólogo Clifford Geertz (1973). Clifford Geertz entiende la cultura como *un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida* (Geertz, 2003: 88). Con base en esto, dentro de las diferentes corrientes sociológica, el interaccionismo simbólico ha sido escogido como hilo conductor mediante el cual los aspectos tratados en este apartado cobran sentido. Esta corriente adquiere una especial significación en las siguientes páginas debido a su interpretación del mundo como un universo simbólico que cobra sentido mediante la interacción de los individuos que lo componen. Esta idea ha sido tomada como base para posteriormente utilizar el enfoque interaccionista dentro del cine.

Entre las diferentes perspectivas interaccionistas, la sociología dramaturgica iniciada por Erving Goffman ha sido uno de los principales enfoques utilizados para comprender la condición humana. Erving Goffman ha sido uno de los sociólogos más destacados del siglo XX. Su trabajo ha resultado ser una original propuesta interaccionista, cuyas aplicaciones siguen vigentes hoy en día en el análisis sociológico. A través de un breve recorrido por sus obras y aportaciones más relevantes al campo de la sociología interaccionista, también se han contemplado aquellas figuras que han influenciado de alguna manera la construcción de sus obras, con el objetivo de obtener una visión más amplia del marco teórico en el que surge y se desarrolla la sociología dramaturgica. El fin de utilizar las teorías de Goffman en este trabajo está estrechamente relacionado con las posibilidades que ofrece en el estudio de la presentación del individuo y los condicionantes de sus circunstancias adscritas, y sus posibles aplicaciones dentro del análisis cinematográfico. Por medio de la metáfora teatral, Goffman es capaz de interpretar los procesos de interacción que constituyen la vida social. Pero la originalidad de su

propuesta no solo reside en el uso de una asequible terminología dramaturgica, cuya amplia familiarización con el común de los lectores haga las veces de término y ejemplo, sino también en su enfoque específico. A través de un modelo interaccionista cara a cara, Goffman enfoca su propuesta en la apariencia, describiendo la forma en la que el individuo se presenta a sí mismo y su capacidad para manejar las impresiones. Las interacciones que describe se encuentran delimitadas por un marco cuyas circunstancias inciden en el proceso comunicativo puesto en marcha. El enfoque sociológico de Goffman es perfectamente aplicable al ámbito cinematográfico. No solo porque la similitud en la terminología puede propiciar ciertas conexiones evidentes, sino por la importancia que le da a la presentación del individuo, las condiciones que imponen el resto de participantes en este proceso y las impresiones fingidas que se proyectan fruto de los deseos e intenciones del individuo. Todo ello delimitado por un marco de referencia, que hace que la acción cobre sentido durante la interacción.

La integración del estudio de los movimientos sociales en este trabajo viene justificada por las características y necesidades de la sociedad actual. En una sociedad abierta y cambiante, es necesario tener en cuenta aquellos agentes que producen el cambio social. Si el objetivo de este trabajo es comprender el sentido social de la conducta humana a través del cine, es necesario atender a aquellos factores de cambio que dan un nuevo sentido al orden social. Es por esto que el estudio de los movimientos sociales, entendidos como agentes de cambio, resultan imprescindibles en este trabajo a fin de comprender el carácter transformador de la sociedad actual. Para estudiar los factores que guían este proceso de cambio social, se han tenido en cuenta ciertos aspectos como la identidad y la acción colectiva.

1.1. La trascendencia de la sociología dramaturgica de Erving Goffman en la construcción de la vida social

Erving Goffman ha sido uno de los más destacados sociólogos del siglo XX. Su relevancia en ámbito de la sociología interaccionista es innegable. El trabajo de Erving Goffman está claramente influenciado por diversos autores e instituciones que han formado parte de su trayectoria como sociólogo y escritor. En 1949, Goffman es admitido en el Departamento de sociología de la Universidad de Chicago. La influencia que ejerció la Universidad de Chicago en su formación antropológica y sociológica fue clave para el desarrollo de su corpus teórico (Caballero,1998). Un departamento en el cual se desarrollaron brillantes sociológicos como George Herbert Mead, Ernest Burgess o Herbert Blumer, cuyos trabajos han sido esenciales en

la formación del pensamiento sociológico de Erving Goffman. Durante su periplo por esta institución, da inicio a una fase antropológica en la que comienza a interesarse por las relaciones sociales y las formas de comunicación que tiene lugar en la cotidianidad (Caballero, 1998). Erving Goffman empieza a ser consciente del potencial de estudios de las interacciones en grupos reducidos, algo que hará destacar su trabajo del resto de sociólogos interaccionistas. En 1957 es contratado por el Departamento de Sociología de Berkeley. Durante su fase en Berkeley, adquiere un nuevo interés por la fenomenología y la etnología. Sociólogos etnográficos como Harold Garfinkel pusieron de relieve el trabajo de Alfred Schütz, haciendo imperar a partir de la década de los sesenta en Estados Unidos una tendencia predilecta por los estudios fenomenológicos del sociólogo austriaco acerca del significado conducta humana. Harold Garfinkel se acerca al estudio de la vida diaria por medio del trabajo de Alfred Schutz, el cual se centra en las condiciones necesarias para generar “un área limitada dotada de sentido” (Goffman, 2006). Introduce la fenomenológica en las ciencias sociales, al estudiar la conciencia del actor en el contexto de la vida cotidiana. Esto tendrá como consecuencia que sociólogos interesados por el enfoque interaccionista de George Herbert Mead como Erving Goffman, comiencen a integrar la fenomenología en sus trabajos (Caballero, 1998).

Por otro lado, su interés por la etología también viene dado por la particular influencia del antropólogo Gregory Bateson y su equipo de Palo Alto. Las investigaciones psiquiátricas de Gregory Bateson en el campo de las enfermedades mentales ponen de relieve la alternancia de la experiencia y como esto puede afectar a nuestra interpretación de la realidad. En el artículo *A Theory of Play and Phantasy* (1972), Gregory Bateson plantea que los individuos pueden introducir confusión de forma intencionada en el marco de aquellos con los que trata (Goffman, 2006). Comprende cualquier experiencia dentro de la subjetividad, y cree que la comunicación, determinada por el contexto, es la base de las relaciones humanas. Entiende que por medio del lenguaje es posible crear significados que se convierten en realidades. Dependiendo del contexto interpersonal de cada individuo, estas realidades serán construidas de forma que actúen en beneficio o detrimento suyo. En este mismo artículo, el antropólogo propone el término de *marco (frame)*, que posteriormente Erving Goffman utilizará en *Frame Analysis* (1974) (Goffman, 2006). Por otro lado, el impacto de la “gramática transformacional” de Noam Chomsky a principios de los sesenta caló en el sociólogo, haciendo que reavive su interés por la lingüística y comience a trabajar en contacto directo con la escuela sociolingüística de la Universidad de Pennsylvania (Caballero, 1998). Conociendo las influencias que Erving

Goffman ha recibido a lo largo de su periplo teórico, es posible entender y dar un mayor sentido a su trabajo.

Al crear el modelo teórico de la dramaturgia social, Erving Goffman comienza a destacar entre el resto de sociólogos de la Escuela de Chicago. Esta institución ha sido cuna de muchos de los trabajos sociológico más relevantes del siglo XX. Uno de los fundamentos teóricos por los que adquiere relevancia esta escuela, es por el desarrollo y el uso combinado de interaccionismo simbólico. Esta corriente sociológica estudia la comunicación como un hecho social significativo, con la intención de comprender el orden interactivo de la vida cotidiana. Dentro de los márgenes del interaccionismo simbólico, Erving Goffman realiza una particular propuesta teórica que se centra en la interpretación de las interacciones cara a cara como método de análisis de la vida cotidiana. Para este estudio de la microsociología, Erving Goffman hace uso de la terminología dramática a fin de describir la vida social como un escenario con actores, roles, bastidores y público. Opta por la sociología dramática al encontrar en la metáfora teatral un medio perfecto para interpretar la interacción. Conocedor de las diversas perspectivas desde las que ha sido estudiada la interacción, cree que únicamente el enfoque dramático pone la atención necesaria a la naturaleza expresiva de las actividades humanas (Amparán y Gallegos, 2000). Al trabajar con un modelo interaccionista cara a cara, Erving Goffman dirige la sociología hacia la apariencia describiendo la forma en la que el individuo se presenta a sí mismo y su capacidad para manejar las impresiones. Estas interacciones están delimitadas por un marco cuyas circunstancias inciden en el proceso conversacional, la acción ejercida y la imagen proyectada de los individuos. Otro de los puntos centrales del trabajo de Goffman es regir las interacciones por medio de una dinámica ritual. Erving Goffman, influenciado por el trabajo de Émile Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), se centra en la ritualidad para explicar el sentido de la vida diaria. Según Émile Durkheim, las creencias mágicas utilizan las representaciones religiosas del mundo para explicar la vida cotidiana de un modo comprensible (Boudon, 2004). Sobre la base de esta idea, Goffman entiende que la vida cotidiana está compuesta y organizada a partir de una ritualidad que incide de forma directa las relaciones sociales, pautándolas y haciendo la interacción asumible para todos los participantes. Dentro de la ritualidad del proceso de interactivo, Erving Goffman también destaca los usos del lenguaje como forma crear y mantener el orden social. Comprende la conversación como un sistema pautado por unas normas rituales, capaz de crear y reproducir ciertas significaciones que son entendidas como reales por los participantes en el momento de la acción (Goffman, 2006). En definitiva, al idear el modelo dramático

Goffman plantea una original propuesta interaccionista en la que, por medio de un gran trabajo de conceptualización, describe las relaciones sociales que ordenan la vida cotidiana dentro de un entorno concreto.

Entre 1951 y 1981, Erving Goffman se convierte en un prolífico escritor publicando once libros. En estos libros estudia la interacción social a través de la sociedad norteamericana del siglo XX, siendo sus temas centrales fundamentalmente la interacción social del *sí mismo* y del orden social (Caballero, 1998). De su dilatada producción, dos obras en específico resultan especialmente relevantes para el marco teórico de este trabajo. La primera es *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), obra donde Erving Goffman establece su modelo teórico de la dramaturgia social. Con este trabajo, el sociólogo tiene la intención de describir la vida social a través de la perspectiva de la representación teatral (Goffman, 1997). La originalidad de su obra no solo reside en el uso de la metáfora teatral, sino también en los límites específicos que enmarca la aplicación de su estudio. Los marcos de referencia que Erving Goffman utiliza, están estrechamente relacionados con la cotidianidad de la vida social y se centran en grupos reducidos de personas. Con ello, Erving Goffman pretende describir un sistema social de interacción cara a cara. El sociólogo entiende la interacción (cara a cara) como la influencia recíproca que se ejerce en las acciones de aquellos procesos que requieren de una presencia física inmediata de los individuos (Goffman, 1997:27). Por ello, su contexto analítico queda limitado a un establecimiento social, entendido como cualquier lugar limitado por la percepción en el que se desarrolla una determinada actividad. El análisis del contexto es perfectamente aplicable a cualquier establecimiento social concreto de índole familiar, industrial o comercial, siempre y cuando quede limitado por la percepción y la presencia física mutua (Goffman, 1997:11 y 254). De la misma forma que el marco de referencia propuesto por Erving Goffman es aplicable a cualquier establecimiento social, estos pueden ser considerados desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo, desde el punto de vista cultural se considera un establecimiento social en función de los valores morales que inciden en la actividad que se está desarrollando, es decir, el punto de análisis se centrará en las implicaciones culturales que determinen la asimilación y el desarrollo de la acción (Goffman, 1997).

Desde la microsociología, Erving Goffman describe la forma en la que los individuos se presentan a sí mismos y su actividad ante otros en situaciones de cotidianidad. Utiliza la perspectiva de la representación teatral, pues entiende que los ejemplos expuestos encajan a la perfección con la intencionalidad de su trabajo, y son perfectamente reconocibles por el lector al ser comúnmente experimentados. A través de esta perspectiva, Goffman afirma que en “el

escenario el actor se presenta bajo la máscara de un personaje, frente a los personajes proyectado por otros actores” (Goffman, 1997:11). Traducido a la vida real, entiende que el papel ejerce los individuos en el mundo social, se adecúa al papel que representan el resto de individuos presentes. De esta forma Erving Goffman advierte de manipulación de la vida social. La manera en la que cada individuo se presenta a sí mismo, influye en la percepción que los demás tienen de él. Así, es posible manipular la percepción que el resto de personas tienen de uno mismo o de la situación que se interpreta, al presentarse de la forma más conveniente posible. Irremediamente los demás actuarán en función de la imagen proyectada por esa persona (Goffman, 2006). En concreto, Erving Goffman se ocupa de tratar las técnicas que utilizan los individuos para mantener dicha impresión cuando se presentan antes los otros. En este planteamiento central es posible reconocer la influencia de Gregory Bateson y su argumento acerca de la capacidad de introducir de forma intencionada una confusión en el marco de aquellos con los que se está tratando (Goffman, 2006). A partir de esta premisa central, Erving Goffman se dedica a definir de forma detallada los conceptos clave que implican este supuesto.

El principal interés sociológico de Erving Goffman en este libro es la presentación del *sí mismo* (*self*). Años antes George Herbert Mead (1934) ya había tratado el concepto del *self* afirmando que, por medio del aprendizaje de la conducta asignada a cada rol, el individuo es capaz de recibir información sobre sí mismo (Pons, 2010:26). A través de la interacción social, el individuo asimila la información de sí mismo que otros proyectan. La consideración que Erving Goffman hace del *self* no dista en gran medida de la de George Herbert Mead (1934). Entiende la idea del *self* como una construcción social producto de la interacción entre el actor y la audiencia. Por ello, la presentación que los individuos hacen de sí mismos en la representación, está condicionada tanto por el resto de participantes como por la impresión que uno pretende proyectar en base sus deseos e intenciones (Goffman, 1997:27). Otro concepto que define en esta obra es el de actuación (*performance*). Goffman determina una actuación como “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada, que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, 1997:27). Para Erving Goffman la actuación es toda actividad que realiza un individuo en un tiempo y espacio concreto. Un punto fundamental en toda actuación es la presencia de la audiencia, ya que sin audiencia no hay actuación. Tomando como punto básico de referencia la actuación y un determinado participante, delimita la audiencia a aquellos que contribuyen con otras acciones (Goffman, 1997:27). De esta forma señala las tres partes que componen la interacción en la metáfora

teatral, el actor que se presenta, los personajes representados por otros actores y la audiencia. En la vida real, advierte de una composición más simple de la interacción. Los personajes interpretados por otros actores y la audiencia se funden en uno, e interactúan con el papel que un individuo determinado representa.

Cuando la pauta de acción preestablecida expuesta durante la actuación se representa en varias ocasiones, Erving Goffman la denomina papel (*part*) o rutina. Del mismo modo, cuando un individuo representa un mismo papel ante una misma audiencia en reiteradas ocasiones, desarrolla un rol social (Goffman, 1997:28). Para Erving Goffman, este rol no es más que la proclamación de los diversos elementos adscritos a un status concreto. Cada rol social supone el desarrollo de uno o varios papeles, que pueden ser representados en reiteradas ocasiones frente al mismo tipo de audiencia (Goffman, 1997:28). Dependiendo de la confianza con la que el individuo desempeña su papel, la impresión que pretende proyectar será mejor o peor asimilada por la audiencia. Para ello, el individuo tiende a idealización, es decir, a la incorporación de valores oficialmente acreditados de la sociedad, con el fin de que ceñirse lo máximo posible a la conducta tipificada del rol social que interpreta (Goffman, 1997:47). El crédito del individuo a la hora de desenvolverse en un papel, influye en gran medida el hecho de que la audiencia asimile como real lo que el individuo aparenta proyectar. Lo que se presenta en el escenario (*frontstages*), entendido como el lugar donde se materializa la cotidianidad, son hechos ficticios que son asimilados como reales mientras dura la representación. En estos espacios físicos donde tiene lugar la representación, la realidad se presenta a los dos niveles. En el primer nivel se encuentra la representación física real de los individuos que realizan rituales productores del segundo nivel realidad, las instituciones sociales y sí mismos socialmente construidos (Caballero, 1998:132). Erving Goffman comprende el proceso dramático como ritual, de forma que este es entendido como la representación cotidiana de la cultura a la que los individuos están circunscritos. La representación ritual es capaz de crear símbolos que son asimilados por los actores y la audiencia. Por ello entiende que la realidad social tiene la capacidad ser reproducida y mantenida, además de ser construida (Caballero, 1998).

Por otro lado, el escenario no es la única región en la que tienen lugar las actuaciones. Erving Goffman también habla de *las actuaciones del trasfondo escénico* o entre bastidores (*backstages*). En esta región, los actores planifican la representación y descansan una vez esta finaliza. Esto hace que la dinámica entre los actores cambie en bastidores, creando una realidad diferente a la que se proyecta en el escenario. En las interacciones que tienen lugar entre

bastidores, es posible que los actores aprecien aspectos no actuados de su propia conducta (Goffman, 1997:143). Otro concepto importante dentro del modelo dramaturgico de Goffman es la dramatización (*Dramatic Realization*). Con este concepto advierte de la importancia de una expresión clara durante la interacción, ya que solo de esta forma la actividad del individuo es significativa para otros (Goffman, 1997:42). La finalidad de la dramatización es enfatizar el sentido de la actuación ante la audiencia, de forma que sea más fácil para esta asimilar los símbolos que se pretenden proyectar.

En definitiva, el enfoque dramaturgico que construye Erving Goffman define cómo el individuo se presenta así mismo ante la sociedad de una forma manipulada en función de sus intereses. Los intereses del individuo en su presentación, dependen tanto de una condiciones espacio-temporales concretas como de la audiencia, ya que el éxito del individuo reside en que la audiencia asimile la versión de sí mismo que pretende proyectar. Por tanto, es posible entender que para Erving Goffman el *self* es una construcción social que se presenta a los demás por medio de la interacción cara a cara. Fruto de esta interacción se configuran una serie de significados que dan sentido a la realidad social.

Otra de las obras más relevantes de Erving Goffman es *Frame Analysis* (1974). Este ensayo presenta un análisis de la realidad social, basado en el estudio de la organización de la experiencia. Erving Goffman pretende aquí responder a lo que ocurre en un momento dado por medio de la descripción de los marcos de referencia que confieren sentido a los acontecimientos. Se aproxima al término propuesto por Gregory Bateson (1955), al definir un marco (*frame*) como “esos elementos básicos que soy capaz de identificar” (Goffman, 2006: 11). Con base en esto, su objetivo principal es delimitar algunos de estos esquemas que enmarcan nuestras experiencias y analizar las circunstancias a las que están sujetos. Erving Goffman utiliza los esquemas interpretativos como una herramienta para entender la realidad social. Al delimitar estos esquemas, es posible comprender la significación que de una situación se proyecta y darle sentido a la realidad. Los seres humanos organizan su experiencia a partir de este sentido de sentido de realidad (Goffman 2006).

Los marcos de referencia propuestos por Erving Goffman se dividen en distintos niveles, ya que es posible reconocer en una misma realidad diferentes marcos. En primer lugar, están los marcos de referencia primarios, aquellos que no precisan de una interpretación anterior u *original*. Estos marcos permiten a los individuos situar, percibir e identificar los sucesos adscritos a sus términos (Goffman, 2006:23). De esta forma es posible comprender los sistemas

de entidades, leyes y normas que regulan la organización de la experiencia. Los actos de la vida cotidiana son comprensibles sobre las bases de algún marco de referencia primario que los informa. Por ello, tendemos a asimilar los acontecimientos dentro de los límites de estos marcos (Goffman, 2006:23). Los marcos de referencia primarios se dividen en dos clases, naturales y sociales. Los marcos naturales se circunscriben a lo puramente físico, ofreciendo información de acontecimientos no guiados. En cambio, los marcos sociales si proporcionan una guía para identificar las acciones sobre la base de criterios como la economía, la elegancia o la honestidad (Goffman, 2006:24). En conjunto, los marcos de referencia primarios de un determinado grupo social forman el elemento central de su cultura (Goffman, 2006:29). Estos les confieren gran una capacidad de autorreconocimiento al formarse sobre la base de ellos una imagen distintiva. Es posible que una actividad que tiene lugar dentro de los límites de un marco de referencia primario se transforme al cambiar de sentido para los participantes. Dependiendo de la intencionalidad de los participantes, esta franja de actividad sirve como modelo para producir un cambio de claves o una fabricación. Bajo esta premisa Goffman introduce un concepto esencial en el análisis del marco, la clave (*key*). Este concepto es atribuido a aquellas convenciones capaces de transformar una actividad determinada, con un sentido ya establecido dentro de un marco de referencia primario, de forma que los participantes la consideren como algo diferente (Goffman, 2006:46). Al proceso de transformación lo denomina cambio de claves (*keyings*), y resulta crucial para determinar la realidad de los acontecimientos percibidos. El cambio de claves produce una actividad diferente con un sentido completamente distinto al establecido en el marco primario, es decir, presenta un elemento por el cual la actividad de vuelve vulnerable (Goffman, 2006:46-47). Otro caso en el que la actividad es vulnerable es la fabricación (*fabrication*). En este caso, existe una clara intención de ciertos individuos implicados por manejar la actividad de manera que el resto se forme una creencia falsa de lo que está pasando (Goffman, 2006:89).

El análisis de las franjas de actividad es también un análisis conversacional, pues el habla es una probabilidad dentro de los marcos. Por ello, es posible interpretar el mundo social a través de la comunicación. Erving Goffman realiza un trabajo de sociolingüística al reparar en los usos lingüísticos que emanan de la construcción del orden social. Señala que durante la conversación es posible de crear un vínculo social en entre los individuos adscritos al marco, pero también es probable que se produzca un desencuadre si el contexto o los intérpretes no eliminan los malentendidos o los significados no requeridos (Goffman, 2006:515). En este punto destaca la importancia que tiene el contexto cultural en la interacción simbólica, ya que de este depende

que los significados comunicados sean asimilados. Dado que su análisis se centra en una interacción que requiere la presencia física de los participantes, la conversación adquiere un carácter ritual que exige el entendimiento de una corporeidad específica y unas reglas dialécticas. De esta forma, la interacción cara a cara construye una realidad momentánea para aquellos adscritos a la conversación. Tanto en los marcos primarios como en las transformaciones, los individuos obtienen percepciones, precisas o engañosas, que construyen las bases de su actuación. El marco no solo organiza el significado sino también la participación. Es posible que pueda suceder algo que provoque la ruptura del marco, cuando este hecho no es aplicable al marco al actuar de forma diferente al concepto rector. Una de las circunstancias en las que se puede producir una ruptura de marco, es en las actuaciones escénicas que siguen un guion. En este caso un fallo de guion hace el que actor no pueda seguir sustentando la acción, ya que produce el efecto contrario de desacreditar la relación entre el personaje y la representación, de forma que espectador/a no se cree la escena representada (Goffman, 2006:361-362).

Con esta obra Erving Goffman pretende describir la forma en que cada uno percibe e interpreta su propia experiencia a través de los marcos de referencia. Por medio del estudio de estas delimitaciones, legitima la microsociología como un enfoque genuino de la sociología, capaz de analizar la vida social. Goffman se desmarca de la tendencia de estudios sociológicos a gran escala, y sienta un precedente al comprobar que por medio de las interacciones cara a cara es posible entender la realidad social. Con su trabajo, aporta una dinámica ritual a los estudios interaccionistas y conduce a la sociología hacia la apariencia. Plantea una idea de comunicación pautada cuyo entendimiento y producción simbólica se circunscribe al macro que determina las circunstancias de la interacción. En palabras de Goffman, “no son los hombres y sus circunstancias, sino las circunstancias y sus hombres” (Goffman, 2006: 10)

El trabajo de Goffman no ha estado exento de críticas. La principal objeción que se hace de sus obras es su carácter puramente descriptivo. Esta crítica se centra en la falta de datos empíricos, reduciendo el trabajo de Goffman a un análisis descriptivo, en lugar de considerarlo una teoría explicativa (Caballero, 1998). Sin embargo, en *Frame Analysis* (1974) ya advierte del grado de abstracción de sus términos y de la intencionalidad descriptiva de su obra. Sobre la base de esto, es posible comprender que Erving Goffman no pretende teorizar la interacción cara a cara, sino describir esta interacción con el fin de comprender el papel organizativo de la cotidianidad en la vida social. A pesar de ello, en reiteradas ocasiones su trabajo ha sido alabado más por sus dotes literarias que por sus aportaciones científicas. El sociólogo Tom Burns,

escribió un obituario de Erving Goffman para el *Times Literary Supplement*, que llevaba por título *Diciendo lo obvio*. En él, Tom Burns se preguntaba si Goffman en realidad había aportado alguna enseñanza con su trabajo, o simplemente se había dedicado a describir obviedades acerca de la hipocresía de la vida social, con una maestría literaria propia de los mejores *best sellers* (Boudon, 2004: 216-217). Por otro lado, el carácter descriptivo de su obra también ha sido criticado por amplitud interpretativa a la que se presta. En muchas ocasiones el debate se ha centrado en las diversas interpretaciones sugeridas y no en la obra en sí (Mercado y Zaragoza, 2011). En la traducción al castellano de *Frame Analysis* (2006), el filósofo Rom Harré reconoce que, aunque las aportaciones de Erving Goffman han sido ampliamente aceptadas por la investigación sociológica, existen versiones de estas que quizá el propio sociólogo no aprobaría (Goffman, 2006). Sin embargo, a Erving Goffman se le puede achacar la limitación o la amplitud de las aplicaciones prácticas de su propia obra, pero en ningún caso las interpretaciones controvertidas que otros hagan aprovechando una posible ambigüedad o extensión de su trabajo.

Otra de las críticas más recurrentes se centra en la limitación específica de la interacción cara a cara. El sociólogo Herbert Blumer (1872), señala que al limitar la interacción a la presencia física se excluye del análisis a la gran masa de actividad humana. Afirma que el enfoque dramático ignora la totalidad de la organización social en la que se desarrollan este tipo de interacciones personales, a costa de desentenderse de lo que los participantes están haciendo (Caballero, 1997). Al ocuparse únicamente de las formas expresivas, el análisis de la interacción cara a cara se desvincula de otras características importantes de los encuentros humanos, exponiendo una visión parcial de la condición humana (Caballero, 1997). De nuevo Rom Harré encuentra una explicación lógica a las elecciones de Erving Goffman. Defiende que el sociólogo se desmarque de tendencia extensiva de las investigaciones sociológicas, al entender que rara vez las ciencias naturales utilizan este diseño extensivo (Goffman, 2006). Entiende que resulta mucho más ilustrativo el uso de un ejemplo concreto y acertado para explicar la naturaleza de cierta clase de fenómenos, que el hecho de apelar a la gran población, pues en muchas de las ocasiones los resultados pueden quedar demasiado diluidos (Goffman, 2006). El trabajo de Erving Goffman sacrifica a la multitud, a costa de unos límites muy marcados que confieren a su descripción un mayor detalle. También ha sido criticado por el carácter ritual de las interacciones. Randall Collins y Michael Makowsky (1972) apuntan a la informalidad de las relaciones interpersonales actuales y a la transformación de los rasgos hasta ahora imperantes en la sociedad americana, como motivos de peso para dudar acerca de la

efectividad del encorsetado ritual de Goffman en la América moderna (Caballero, 1997). Lo cierto es que sin duda la dramaturgia ritual de Erving Goffman funciona en un contexto cultural y temporal muy concreto, la sociedad norteamericana de finales del siglo XX. En la actualidad, la ritualidad adherida a las convenciones sociales dista en exceso a la del último tercio del siglo pasado, pero esto no quiere decir que las relaciones sociales hayan dejado de estar pautadas por la costumbre. Es cierto que las relaciones modernas no se rigen mayoritariamente por una ritualidad verbal entendida dentro de la estricta cortesía. Los estándares de conducta han cambiado, pero esto no significa que el declive de la cortesía, entendida como fingimiento protocolario impuesto, y no como sinónimo de educación, sea el fin de la ritualidad en las relaciones sociales. Al comprender la ritualidad como un conjunto de pautas que tienen su origen en costumbre social, es posible percibir que siguen existiendo patrones que guían la dinámica social. La informalidad de las relaciones actuales ha supuesto un cambio en la dinámica social, pero no la desaparición de la ritualidad. Por ello hoy en día las relaciones sociales, informales o no, siguen teniendo un carácter ritual impuesto por la costumbre social. Las relaciones sociales modernas pueden ser más informales, en comparación con las últimas décadas, pero esto no las exime de una ritualidad que las guíe y estructure, haciendo reconocible ciertas pautas de conductas al común de la sociedad. Con base a esto, el concepto de ritual como constructor de la vida social de Erving Goffman, sigue siendo aplicable al análisis social. También es cierto que el modelo dramático de Erving Goffman es únicamente aplicable a sociedades similares a la norteamericana, pero debido al aumento de influencia del modelo social americano esto no supone un límite muy restrictivo. El modelo de sociedad norteamericana ha sido exportado masivamente por medio de la cultura a todo occidente, moldeando gran parte de estas sociedades a su imagen y semejanza. En este sentido la concreción del contexto cultura no supone una demarcación muy restrictiva.

A pesar de las críticas, el trabajo de Erving Goffman ha tenido multitud de aplicaciones dentro del análisis social. El modelo dramático propuesto por Erving Goffman ha sentado un precedente al legitimar el análisis interaccionista de la vida cotidiana. El sociólogo Enrique Laraña (1996) reconoce la influencia de Goffman en el actual enfoque de los procesos de construcción de las identidades colectivas (Laraña, 1996). En concreto, sus estudios han sido utilizados por Hunt, Benford y Snow para configurar su teoría acerca de los marcos de acción colectiva. Hacen uso de la dramaturgia social de Erving Goffman para configurar un modelo teórico que analice los procesos de constitución de las identidades colectivas en los movimientos sociales. Entienden que los marcos de referencia de la acción colectiva centran su

atención en una problemática concreta, detectando la acción que la orienta y confiriéndole una identidad (Laraña, 1996). Por otra parte, Enrique Laraña señala como el concepto de *dramatización* (*Dramatic Realization*) de Erving Goffman acerca de la importancia de los aspectos expresivos de la conducta en la definición de las situaciones que organizan las relaciones sociales, juega un papel central en el desarrollo de los nuevos movimientos sociales. En este mismo sentido, Joseph Gusfield (1994), señala que la *dramatización* resulta ser un factor clave el carácter público de los movimientos sociales (Laraña, 1996). El trabajo de Erving Goffman también ha influido en el campo de la lingüística. Las aportaciones del sociólogo acerca de la comunicación interpersonal han sido fuente de inspiración para Deborah Tannen (1991) en sus estudios acerca de las diferencias conversacionales entre hombres y mujeres. Rom Harré señala como Deborah Tannen emplea algunos conceptos propuestos por Erving Goffman como los de *marco* o *meter el pie*, para crear su propio análisis acerca de los estilos de conversación y sus implicaciones las relaciones intergénero (Goffman, 2006: XV). En definitiva, las aportaciones de Erving Goffman en el ámbito de la sociología son múltiples. Con su estudio acerca de la interacción cara a cara y el carácter ritual de las relaciones personales, le confiere un nuevo enfoque al interaccionismo simbólico al revelar la importancia de las costumbres sociales impuestas por la cultura, en la significación que emana de la comunicación entre individuos que se encuentran presencia física mutua. La supervivencia de la tradición interaccionista en gran parte de los estudios acerca de lo movimientos sociales y la solvencia de las aportaciones de Erving Goffman en el campo de la interacción, han hecho que actualmente su trabajo haya resistido al paso del tiempo y siga siendo ampliamente utilizado para entender los significados que emergen de la conducta humana.

1.2 El interaccionismo como hilo conductor en un universo simbólico

Las páginas que conforman este apartado son clave para posteriormente entender la conexión que se realiza entre la sociología y el cine. Este trabajo pretende conectar la sociología con el cine, por medio de interaccionismo simbólico y el constructivismo social, es decir, partiendo de una base que lo entiende todo dentro de la cultura y las fuerzas moldeadoras de la sociedad. La teoría psicoanalítica del cine define este medio como un mecanismo significativo creador de sentido, que conecta con aquellos que participan en el proceso sensorial por medio de la identificación. Al relacionar la teoría psicoanalítica del cine con el interaccionismo simbólico,

es posible entender el cine como un mecanismo productor y reproductor de símbolos, los cuales son asimilados por la sociedad a través de herramientas de identificación, en el momento en que el individuo interactúa con el contenido. Debido a las posibilidades del interaccionismo simbólico y su perfecta integración en los ámbitos que aquí se trabajan, esta corriente es la que encauza la posterior convergencia de la sociología y el cine en una misma propuesta. Para ello, es importante comprender primero el enfoque interaccionista y algunos de los trabajos más destacados de esta corriente. El epígrafe comienza con Herbert Blumer (1937) y George Herbert Mead (1934) como impulsores de esta corriente. Ambos sociólogos plantean las primeras ideas acerca de la importancia de la comunicación simbólica en la creación de sentidos. El uso de esta corriente ha sobrevivido el paso del tiempo, gracias a sus múltiples aplicaciones dentro del estudio sociológico. En las últimas décadas, el interaccionismo simbólico ha sido uno de los enfoques más utilizados en el estudio de los movimientos sociales. Es por ello que el epígrafe destaca la propuesta interaccionista de Erving Goffman, continúa con la original reinterpretación que James Scott (1990) hace de la dramaturgia social, y termina con la maestría de Enrique Laraña (1996) para integrar a los autores antes mencionados y al interaccionismo simbólico en el estudio de los movimientos sociales. La lectura de las siguientes páginas implica realizar un periplo teórico por la corriente interaccionista a fin de comprender las aportaciones de su propuesta y sus actuales aplicaciones en el campo de los movimientos sociales.

El interaccionismo simbólico es una corriente de pensamiento sociológico que interpreta la sociedad por medio de la comunicación simbólica, posicionando al ser humano como constructor y reproductor de los significados que emergen del proceso interactivo. A través del enfoque interactivista se entiende que la sociedad está construida por un sistema de símbolos que se rigen por medio de interacción social. Los representantes más destacados de esta corriente son algunos de los más brillantes investigadores adscritos a la Escuela de Chicago, como George Herbert Mead, Herbert Blumer y Erving Goffman. Estos investigadores trabajan a partir del concepto primigenio planteado por Herbert Blumer en 1937, confiriéndole al enfoque interaccionista un lugar hegemónico dentro del análisis sociológico. Aunque cada uno de los representantes de esta corriente ofrece una propuesta original y particular, es posible observar ciertos planteamientos comunes dentro del interaccionismo simbólico.

La idea central del interaccionismo simbólico plantea que los seres humanos se relacionan dentro de un universo simbólico. Mediante procesos sensoriales, los individuos adquieren un conjunto de símbolos, entendidos como abstracciones mentales de significado (Pons, 2010). Dependiendo del contexto de los individuos, estos símbolos tienen un significado común que

propicia el aprendizaje y la comunicación simbólica. Por ello la interpretación del sistema simbólico, no reside en una atribución propia de significados, sino en la asimilación de conceptos propuestos por el conjunto de la sociedad (Pons, 2010). Sobre la base de estos significados, el individuo toma consciencia de sí mismo y actúa en consecuencia. La perspectiva interaccionista entiende que la realidad social es construida por la acción organizada de los individuos que tienden relacionarse socialmente por medio de la interacción. En este sentido, la sociedad precede al individuo, ya que es el contexto donde ocurre el aprendizaje (Pons, 2010). A pesar de esto, el interaccionismo simbólico equipara al individuo y la sociedad, entendiendo que ambos convergen en un proceso con efecto retroactivo. Por lo tanto, la sociedad hace al individuo que crea a la sociedad.

El término *Interaccionismo simbólico* fue asignado por el sociólogo Herbert Blumer en 1937. A partir de este momento, Herbert Blumer establece las bases del concepto al señalar que el significado de las cosas depende de la interacción social, es decir, de los significados adquiridos por medios de la experiencia social interactiva (Pons, 2010). A raíz de este concepto, Herbert Blumer da los primeros pasos hacia el estudio de los procesos de definición colectiva. El sociólogo entiende el interaccionismo simbólico como una guía hacia el conocimiento individual, clave para comprender los símbolos que configuran las comunidades (Mercado y Zaragoza, 2011). Por ello postula que la conducta del individuo está condicionada por los significados construidos por otros a través de la interacción social. Para Herbert Blumer, la significación de las cosas nace del proceso comunicativo que emana de la interacción, y de la capacidad interpretativa del individuo en relación al contexto. Los significados que surgen de este proceso son necesarios para dar sentido a la realidad social que envuelve a los individuos. De esta forma, los individuos mediante la comunicación simbólica influyen en la significación de lo demás, configurando un sistema complejo de símbolos que rigen sus actuaciones y configuran la realidad social.

Herbert Blumer acuñó el término influenciado por el trabajo de George Herbert Mead, considerado el primer teórico interaccionista. El sociólogo entiende la interacción simbólica como un conjunto de símbolos, que adquieren un significado por medio de la interacción social entre individuos. Una de las grandes aportaciones de George Herbert Mead, fue entender que el *self*, la identidad del yo, emerge de la interacción social. En su obra *Mind, Self and Society* (1934), plantea que la persona es un producto social y el lenguaje es el mecanismo usado por esta para su manifestación (Mercado y Zaragoza, 2001). Por ello, para George Herbert Mead la noción del *self* depende la interacción social, ya que por medio de este proceso el individuo

obtiene información de sí mismo a partir de otro, y es capaz de anticipar la reacción de los demás a su conducta. La clave de la comunicación humana reside en esta capacidad de anticipación, ya que esto supone saber lo que significan para los demás los símbolos utilizados (Pons, 2010). La persona debe ponerse en el lugar del *otro*, para definir su acción y reacción. De esta forma, el individuo se reconoce como un sujeto que actúa para *otro*, el cual confiere de significado el papel que interpreta (Mercado y Zaragoza 2001).

La conciencia del *self* es lo que confiere al individuo su identidad, lo que lo define como persona, y esta es obtenida por medio de un proceso comunicativo en el que los interactuantes contribuyen a crear el universo cognitivo de los participantes. Por lo tanto, la asimilación de los roles sociales supone la aceptación de la influencia sociocultural inserta en cada individuo. Con base en esto, se entiende que el individuo es un producto social, puesto que solo se es consciente de uno mismo dentro un grupo social. Para George Herbert Mead, el individuo y la sociedad son simultáneos, ya que uno determina la existencia del otro con efecto retroactivo. En definitiva, piensa que desde el lenguaje y la comunicación se construye a la sociedad a través de la cual el individuo cobra sentido (Mercado y Zaragoza, 2011).

Cautivado por las investigaciones interaccionista de la Escuela de Chicago, Erving Goffman se inspiró en el trabajo de George Herbert Mead (1934) para definir su propia versión del *self*. En el caso de Goffman, el *self* no solo está definido por el contexto y los demás individuos implicados en la interacción, parte importante de su construcción recae también en la intencionalidad proyectada. Entiende la realidad social como algo susceptible de manipulación, ya que el individuo pretende proyectar una imagen de sí mismo lo más favorable posible con el fin de influir en las definiciones que los demás participantes realizan de la acción (Pons, 2010). La impresión que el individuo pretende proyectar en la presentación de sí mismo, depende de deseos e intenciones propias. Esta varía dependiendo de los límites a los que esté circunscrita la interacción, es decir, cambia en función del escenario o los bastidores, ya que en cada uno existe una realidad distinta. De ahí la eventualidad de los roles en las interacciones con otros actores (Pons, 2010). No solo estudia al actor sino también al escenario, estableciendo un equilibrio entre la intencionalidad del actor y el orden internacional que propone el contexto (Mercado y Zaragoza, 2011). Erving Goffman aporta al análisis interaccionista una demarcación concreta que da sentido a la interacción, y descifra las formas que adoptan las interacciones. Se centra en las pautas y las expectativas que el contexto exige a los roles dentro de la interacción física mutua, para interpretarlas como el orden social que rige la interacción.

Goffman entiende el proceso interactivo como una fuerza moldeadora de la sociedad, en la que los individuos por medio del lenguaje y la comunicación construyen la vida social.

En parte, la sociología interaccionista ha sobrevivido al paso del tiempo por medio del estudio de los movimientos sociales. Estos trabajos han utilizado la sociología descriptiva, por la que tanto se ha criticado a Erving Goffman, y el interaccionismo simbólico para analizar el cambio social. Por medio de la sociología descriptiva, se identifican las experiencias que forman parte de la vida cotidiana de aquellas personas que son objeto de estudio, de forman que legitimen sus acciones dentro de los movimientos sociales (Boudon, 2004). De esta forma el antropólogo James C. Scott (1990), plantea una interesante propuesta acerca de la importancia del conflicto social no revolucionario, a través de la sociología dramática propuesta por Erving Goffman. James C. Scott encuentra en el discurso oculto formas cotidianas de resistencia que enriquecen el análisis del conflicto social y revelan una nueva dimensión el estudio de los movimientos sociales. Por otro lado, el sociólogo Enrique Laraña (1996) recopila los trabajos más sobresalientes de la Escuela de Chicago, para enfocar el estudio de los movimientos sociales desde una perspectiva interaccionista. Tiene en cuenta la importancia del interaccionismo en la construcción de nuevos significados que transforman el orden social. Por medio del análisis de los movimientos sociales, Enrique Laraña hace uso del interaccionismo simbólico para comprender como la gente da significado a lo que hace. Tanto James C. Scott como Enrique Laraña, ponen en valor algunas teorías interaccionistas, ya consideradas clásicas, reinterpretando su uso por medio del estudio de los movimientos sociales. Aunque la integración de la sociología interaccionista en el estudio de los movimientos sociales no es solo cosa de James C. Scott y Enrique Laraña, sino más bien una tendencia generalizada, en las siguientes páginas se ha resaltado su trabajo en específico por cómo analizan la significación del discurso, los marcos de sentido y su influencia condicionante en las acciones de los individuos.

En su obra *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos* (1990), James C. Scott utiliza la sociología dramática para explicar la importancia de las formas de resistencia cotidianas. Uniéndose a la tendencia iniciada por Erving Goffman de utilizar un enfoque dramático para interpretar la interacción social dentro de la vida cotidiana, y claramente influido por las teorías de E.P Thompson (1963) sobre la importancia del conflicto social no revolucionario, James C. Scott pretende identificar el poder de lo oculto a través de ciertos mecanismos que dependen del anonimato para su éxito. La alteridad en las interacciones, en dependencia de una región pública o privada, que propone Erving Goffman (1959), también ha

sido explorada por el antropólogo. Teoriza el conflicto social por medio de un proceso de interacción que claramente diferencia el ámbito público del privado. La obra de Scott pone de manifiesto la relevancia del discurso oculto en las relaciones de dominación, identificándolo como una forma de resistencia. Plantea que, a través de las normas que dicta el comportamiento público, ciertas personas quedan sujetas a una subordinación social sistemática (Scott, 2003:24). De esta forma, quedan claramente establecidas las relaciones de poder dentro del ámbito público, siendo conocedores de sus funciones tanto dominantes como dominados. Sobre la base de esto, y siguiendo con la terminología dramaturgica, James C. Scott entiende que todos los actores son conocedores del papel que tienen que representar encima del escenario. Lo interesante de estas relaciones es como el antropólogo interpreta que, impulsados por sus motivaciones propias, los subordinados utilizan el discurso público, su puesta en escena, para satisfacer las expectativas de los poderosos. De forma que relegan al discurso oculto, es decir, lo que sucede entre bambalinas, todo aquello que debe escaparse de la percepción de los ostentadores del poder (Scott, 2003: 27-39). Pero en las relaciones entre dominantes y dominados, estos últimos no son los únicos que tienen a bien refugiarse tras una imagen falsa. James C. Scott señala como ambos tienen intereses ocultos, que de mutuo acuerdo conviene relegar al discurso oculto.

El antropólogo entiende que el éxito de la supervivencia de los subordinados reside en el papel que interpreta en escena, ya que de esto depende la capacidad para desarrollarse entre bambalinas. Por ello, cuanto mayor sea la fuerza con la que pisen los poderosos las tablas del teatro, mayor será la máscara con la que entren los subordinados en escena. A mayor presión ejercida, mayor ficción. Pero al mismo tiempo que la figura de poder impone su dominio y autoridad, intenta descifrar que es lo que se esconde detrás de la máscara del dominado, pues el dominante no es ajeno a las intenciones ocultas del subordinado. Ante esta situación, James C. Scott propone comprender los patrones culturales de dominación y subordinación, a través de la dialéctica del ocultamiento y la vigilancia (Scott, 2003). Por otro lado, entiende que, en el discurso público, a causa de la necesidad de fingimiento, muchas cosas quedan sin explicación. Al analizar las relaciones de poder a través del discurso público, el estudio es realizado desde la perspectiva de los poderosos, ya que su posición es la dominante y son ellos los que dictan el discurso. Por ello, James C. Scott plantea mirar entre bambalinas y prestar atención al discurso oculto. El comportamiento de los actores “fuera de escena”, no está sujeto a las mismas circunstancias de poder del discurso público (Scott, 2003:28). Debido a esta situación, en muchas ocasiones el discurso oculto contradice al público, encontrando en estos contrastes un

punto interesante en las formas de resistencia de los dominados. De esta forma interpreta el discurso como una forma de resistencia cotidiana. Entiende que a este discurso oculto lo caracterizan tres fundamentos. El primero de ellos, es que está determinado por un espacio y unos actores específicos. Una segunda característica esencial del discurso oculto, es que no está únicamente ligado al lenguaje, sino que está compuesto por un amplio abanico de prácticas que contradicen el discurso público. Por último, es característico también el conflicto que genera la frontera entre el discurso público y el oculto. Esta frontera es claramente un lugar de enfrentamiento entre todos los actores implicados. Debido a la necesidad de definir esta frontera, resulta ser una de las formas cotidianas de lucha de clase (Scott, 2003). En definitiva, a través de la sociología dramática James C. Scott plantea una original propuesta acerca de la importancia del discurso oculto en el análisis del conflicto social.

Siguiendo la estela interaccionista, Enrique Laraña (1996) utiliza los trabajos de Erving Goffman y demás integrantes de la Escuela de Chicago para el estudio de los movimientos sociales. La sociología de Enrique Laraña conecta con el interaccionismo simbólico de la Escuela de Chicago para entender los movimientos sociales desde una perspectiva constructivista. Estudia cómo se van construyendo los marcos de sentido de los sujetos analizados, entendiendo la cultura como la *caja de herramientas* que construye estos marcos (Cicourel, Lamo de Espinosa, Alonso, Tejerina, Adell 2015:15). Dentro de los movimientos sociales, Enrique Laraña analiza las creaciones de sentido que llevan a los sujetos a la movilización. Aplica un enfoque culturalista al análisis de los movimientos centrándose en elementos como la cultura, el actor y la interacción. De esta forma delimita los marcos en un sentido cognitivo (Cicourel et al., 2015). Por medio del análisis de estos marcos, Enrique Laraña pretende averiguar qué es lo que mueve a las personas y cómo estas construyen y transforman los significados, es decir, como se fabrica la cultura desde dentro (Cicourel et al., 2015). La perspectiva interaccionista le hace llegar a conclusiones similares a sus antecesores. Al igual que George Herbert Mead (1934) o Erving Goffman (1959), apela a la capacidad reflexiva del individuo como un importante factor a tener en cuenta en el cambio de las dinámicas sociales. Entiende que no solo la sociedad determina al individuo, sino que el individuo por medio de su actividad reflexiva también da sentido a la sociedad. Enrique Laraña lleva esta idea de George Herbert Mead acerca de la naturaleza reflexiva de la interacción en sociedad al terreno concreto de los movimientos sociales, al entender que estos son objeto de percepción por parte de la sociedad y su propia existencia ya implica un cambio de interés por parte de los individuos (Laraña, 1996). Comprende que los movimientos sociales no solo son

productores de cambios, sino también el resultado de un cambio en la conciencia e intereses en los individuos a causa de su capacidad reflexiva. Para Enrique Laraña nuevos movimientos sociales traen consigo un fenómeno de reflexividad social, en el que se cuestionan las formas de organización sociopolítica (Laraña, 1996). A partir de esta idea, integra la dramaturgia social a su estudio, al entender que ciertos componentes teatrales como la dramatización, ayudan a la difusión de significados por medio de la intensificación de la imagen proyectada, y esto tiene una incidencia significativa en la naturaleza reflexiva de la sociedad (Laraña, 1996). Por otro lado, retoma el proceso de definición colectiva iniciado por Herbert Blumer, para concluir que los procesos que motivan la participación en los movimientos sociales vienen definidos por la identidad, el lenguaje y el discurso. A través del lenguaje es posible enmarcar la realidad y analizar la percepción individual y colectiva de esa realidad (Cicourel et al., 2015). El significado de las palabras varía dependiendo del periodo histórico o el contexto cultural en el que son usadas, por lo que por medio de la interacción social es posible comprender la realidad y su naturaleza cambiante, así como su papel en la construcción de esta. En definitiva, lo que le preocupa son los significados, como la gente da significado a lo que hace. Por ello, es partidario de mantener vivo el enfoque interaccionista dentro del análisis de los movimientos sociales, al tener en cuenta la importancia del interaccionismo en la construcción de nuevos significados que transforman el orden social (Laraña, 1996).

En líneas generales, el interaccionismo simbólico entiende el mundo como un universo simbólico, el cual cobra sentido y significación por medio de la interacción de los individuos que lo componen. A través del enfoque interaccionista, la realidad es comprendida como una construcción social fruto de la interacción. Por medio de la comunicación simbólica, los individuos asimilan los significados planteados por la sociedad, los cuales configuran su propia percepción de sí mismo y rigen sus actuaciones. La asimilación de estos significados, depende en gran parte del contexto en el que se desarrolle la interacción. Dependiendo del marco que delimite el sentido de la interacción, el papel que desempeñan los individuos, la acción ejercida o los significados adquiridos, serán unos u otros. De esta forma, el contexto resulta determinante en la interacción simbólica. Estas ideas han sido tomadas como base para posteriormente utilizar el enfoque interaccionista dentro del cine.

1.3 La importancia de la identificación y la acción colectiva en una sociedad cambiante

Según la socióloga Marisa Revilla Blanco (1996), el movimiento social es “un proceso de (re)construcción de una identidad colectiva, fuera del ámbito institucional, que dota de sentido (certidumbre) a la acción individual y colectiva en la articulación de un proyecto de orden social” (Revilla, 1996:15). Sobre la base de esta definición, es posible entender los movimientos sociales como procesos de cambio social, a partir de los cuales se construyen nuevas realidades sociales. El análisis de los movimientos sociales ha centrado su atención principalmente en el estudio de los procesos de identificación, en acción colectiva guiada por estos procesos, y en los nuevos marcos de significados resultantes de esta actividad. Por su parte, el enfoque interaccionista posiciona el estudio de los movimientos sociales en el eje central de las investigaciones sociológicas, a causa de su capacidad para transformar el orden social. Desde esta perspectiva los movimientos sociales son tomados como agencias de cambio social, por lo que su estudio resulta para obligatoria si se pretende comprender la fluctuosa dinámica de la sociedad contemporánea. Debido a que la sociedad contemporánea no se caracteriza por una concepción estática de la realidad social, sino más bien por un concepto de sociedad sobre la cual reside una naturaleza abierta, cambiante e inacabada, la sociología interaccionista siente la necesidad de estudiar los movimientos sociales como creadores de nuevos significados sociales. En una sociedad de naturaleza cambiante que se construye socialmente a través de la acción colectiva, es necesario atender a aquellos agentes que activan los procesos de cambio. Es por esto que, desde este trabajo, al pretender integrar la sociología en el cine para comprender su significado social, se antoja imprescindible tener en cuenta aquellos procesos que transforman una sociedad definida por el cambio. Por otro lado, el componente teatral que caracteriza a los nuevos movimientos sociales y su impacto en la difusión de significados, puesto en relación con el cine hace ver la eficacia simbólica de las imágenes y sentimientos proyectados y su capacidad para transformar el orden social a través de una colectividad unida a en torno a significados comunes representados por medio de la dramatización. Tanto los movimientos sociales como el cine, encuentran ciertos factores de análisis comunes, cuyo estudio resulta provecho para una futura convergencia de ambos ámbitos en una misma propuesta. Es por ello, que dentro de este epígrafe se han estudiado con algo de detenimiento aspectos como la identidad y los procesos de identificación, los macros de acción que guían la experiencia de los individuos y la acción colectiva como forma de participación social.

Para entender los procesos de identificación y acción colectiva dentro de los movimientos sociales, es necesario realizar una primera aproximación a los marcos de acción colectiva que predisponen los límites culturales que dan significado a la experiencia social. El origen teórico de los marcos de acción colectiva reside en el interaccionismo simbólico, en especial en los destacados trabajos de Robert Park, Herbert Blumer y Erving Goffman (Laraña, 1996). El enfoque interaccionista permite estudiar el cambio social provocado por los movimientos sociales, como un proceso abierto en constante cambio. Analiza la capacidad de los movimientos sociales de construir nuevos significados y normas sociales (Laraña, 1996). De esta forma, la sociedad es concebida como algo inacabado, que se va reformulando en favor de las voluntades colectivas (Revilla, 1996). Desde el presente, se pone en marcha un proceso de construcción de la realidad social, en función de las perspectivas futuras. El origen transformador de este proceso está relacionado con la necesidad del individuo social de sentirse reconocido dentro de un conjunto o comunidad. Este configura el orden social motivado por la idea de verse a sí mismo adscrito en una colectividad con la que se identifique. Es por ello, que tanto las identidades como las acciones, se entienden de forma colectiva dentro del estudio de las transformaciones sociales. Durante el proceso de construcción de la realidad social, el individuo que se encuentra integrado en la dinámica de una acción social, produce una serie de significaciones y sentidos de su acción, que se dirigen al resto de su comunidad y a la sociedad (Revilla, 1996). Dentro del proceso de creación de sentido, resulta necesario tener también en cuenta las demarcaciones simbólico-culturales a las que está circunscrito este proceso. En función de la especificidad de los marcos simbólico-culturales, se pone el énfasis en ciertos elementos que activan el carácter simbólico del grupo, atestigüando su propia existencia y guiando su destino colectivo (Pujadas en Revilla y Carmona, 2002). Por ello, el carácter abierto y alternante de la realidad social, depende tanto de los factores espacio-tiempo, como de las voluntades colectivas. Atendiendo a esto, resulta evidente que la idea del marco es un concepto imprescindible dentro del análisis de los movimientos sociales. A partir del estudio de los marcos de referencia propuestos por Erving Goffman (1974), el enfoque interaccionista se integra en el análisis de los movimientos sociales a fin de comprender aquellos límites que guían la experiencia del individuo. En base a las teorías interaccionistas clásicas, el marco es entendido como esquemas de interpretación que disponen al individuo a percibir o identificar aquello que acontece en su propio mundo (Rivas en Revilla, 2002). Es decir, dentro del análisis social el marco es un referente, un boceto del mundo a partir del cual el individuo encuentra el sentido de la acción. Por medio del referente que supone el marco, el individuo puede identificarse

dentro de una colectividad, reconociéndose a sí mismo inmerso un conjunto que despierta su conciencia del dónde y el ahora. Es por esto, que la identidad colectiva resulta ser un factor constituyente del marco de acción. En relación con la identidad o la acción colectiva, los marcos son un conjunto de significados destinados a guiar la acción, dando sentido al mundo en el que se encuentran inmersos de los individuos y contribuyendo a la construcción de sus propias identidades, tanto individuales como colectivas (Revilla y Carmona, 2002).

En la actualidad, más que en ningún otro aspecto del estudio de los movimientos sociales, la base teórica de los marcos de acción colectiva se sigue rigiendo por las clásicas teorías interaccionistas, gracias a trabajos como los de los sociólogos David Snow y Robert Benford (1988). Estos mantienen vivo el enfoque interaccionista por medio de su teoría de los marcos de acción colectiva, donde los marcos son entendidos como un conjunto de significados que guían la acción colectiva (Pereira y Bernete, 2017:12 y 13). Esta teoría surge cuando David Snow y Robert Benford, usan ideas en torno a la creación de la de los marcos de referencia (*framing*), y las utilizan para conceptualizar el *trabajo de significación* (*signifying work*) de los movimientos sociales (Pereira y Bernete, 2017). Para ambos, los marcos de acción colectiva surgen del proceso de enmarcado que ponen en marcha las organizaciones de los movimientos sociales implicadas en la producción y mantenimientos de ciertos significados (Pereira y Bernete, 2017). Según ellos, los movimientos sociales funcionan de un sentido ambivalente, al ser tanto reproductores como productores de significados. De esta forma reconocen a los movimientos sociales como transmisores de ideas movilizadoras, y su vez como generadores de significados, es decir, como agentes de significación capaces de enmarcar o interpretar un suceso, cuyo sentido está destinado a movilizar a sus miembros y a incentivar el apoyo entre los espectadores (Pereira y Bernete, 2017). Por ello, para estos sociólogos los marcos de referencia de la acción colectiva no solo son un esquema para comprender la realidad, sino también el abecé sobre el que se articula la construcción de nuevos significados. Con base en esto, el sociólogo William A. Gamson, expone los tres elementos constituyentes de los marcos de acción colectiva, lo sentidos de injusticia, agencia e identidad. El sentido de injusticia hace que emerja en los individuos un sentimiento de insatisfacción social, provocando una incertidumbre social sobre su futuro, y haciendo que tanto la identidad como acción colectiva pierdan su sentido. se viéndose abocadas a una reconstrucción. Por otro lado, el sentido de agencia lleva a los individuos a trabajar de forma colaborativa para construir alternativas que pongan solución a los problemas sociales que suponen un impedimento para su desarrollo como colectividad. Por último, el sentido de identidad se manifiesta en el marco por medio de la

definición colectiva de un nosotros, y en contraposición un ellos (Pereira y Bernete, 2017). De esta forma, los individuos adscritos al marco lo hacen por medio del reconocimiento de ciertas preferencias comunes que conforman la identidad colectiva, y que permiten el desarrollo de expectativas (Revilla, 1996). Estos tres elementos constituyen los marcos de acción colectiva al dotarlos de una motivación, un sentido de organización y un sentimiento de pertenencia.

Una vez asumida la importancia del proceso de identificación en la dinámica de los marcos de acción colectiva, resulta necesario tratar con algo de detenimiento este aspecto. El análisis de la identidad ha sido parada obligatoria de cualquier estudio interaccionista desde sus inicios. A través de las producciones de la Escuela de Chicago, ha sido posible observar cómo este enfoque ha trabajado la construcción de la identidad por medio de las interacciones sociales. Desde las primeras consideraciones de George Herbert Mead (1934) acerca del *self*, el interaccionismo simbólico entiende el origen de la identificación como un proceso que emerge de las relaciones sociales. En los últimos años el análisis sobre la identidad ha realizado un viraje hacia la colectividad, a través de los estudios sobre los movimientos sociales. La proliferación de las investigaciones acerca de los movimientos sociales, reside en el interés de estos como promotores del cambio social. Por lo tanto, si se precisa realizar un análisis amplio de la sociedad, es necesario prestar atención a estos agentes de cambio capaces de hacer tambalear orden social a raíz de una dinámica colectiva. Sobre la base de esto, el interés por el *yo* pasa a un segundo plano. La perspectiva interaccionista con la que se trabajan los movimientos sociales, considera que origen del orden social reside en el comportamiento colectivo. Es por esto que, desde los movimientos sociales, tanto la identidad como la acción que propician el cambio, son concebidas en términos de colectividad.

Para entender el concepto de identidad, sus posibles usos y su importancia dentro de los movimientos sociales, se han recogido en estas páginas los trabajos de los investigadores Mauricio Schuttenberg (2007), Aquiles Chihu Amparán y Alejandro López Gallegos (2007). Schuttenberg en su trabajo *Identidad y globalización. Elementos para repensar el concepto y su utilización en Ciencias Sociales* (2007), aborda el concepto de identidad dentro del contexto de la globalización y realiza un periplo teórico por las propuestas constructivistas más destacadas de las últimas décadas, atendiendo también a las críticas suscitadas y a las posibilidades analíticas que el concepto de identidad ofrece. Por otro lado, Aquiles Chihu Amparán y Alejandro López Gallegos en su trabajo *La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci* (2007), analizan el concepto de identidad y sus implicaciones en los movimientos sociales desde la figura de Alberto Melucci.

El cambio antes mencionado en el estudio de la identidad, se encuentra estrechamente relacionado con el vertiginoso proceso de globalización en el que se encuentra inmerso la sociedad contemporánea. La globalización ha supuesto un cambio dentro de los paradigmas interpretativos a los que se adhiere el concepto de identidad. Este proceso ha comenzado a abatir la influencia de aspectos como la nación, la ciudadanía o la economía nacional, que hasta mediados del siglo pasado ejercían un fuerte determinismo en torno a la construcción de la identidad. Tras la II Guerra Mundial, con la segunda gran ola de globalización, aspectos como el nivel de riqueza dejó de estar altamente determinado por la condición geográfica. El aumento de los flujos comerciales, de capitales, humanos o de influencias que ha supuesto la globalización, ha dispuesto la convergencia de diversos aspectos en una misma interpretación de identidad. El cambio de escala en las relaciones sociales, de nacional a global, ha contribuido a la construcción de identidades más fragmentadas que se alejan de las grandes categorizaciones determinista de la sociedad tradicional. Los grandes núcleos sociales que anteriormente determinaban la pertenencia estática de las identidades han perdido su potencial influencia en el tránsito hacia la globalización, dando paso a identificaciones más abiertas, descentralizadas y diversas, que responden a la capacidad electividad del individuo expuesto a una estimulación múltiple. Los efectos de la globalización en el concepto y formación de la identidad, han tenido una influencia reflexiva dentro de la sociología, abriendo la puerta a diversos trabajos que tratan de entender los cambios que ha supuesto la transición a una sociedad global en las identidades sociales.

El sociólogo Anthony Giddens (1993), trata la globalización y el paso al mundo moderno como un proceso de desanclaje de los sistemas sociales tradicionales, que ha favorecido el paso de relaciones sociales inmersas en contextos locales de interacción, a relaciones sociales dictadas por indefinidos intervalos espacio-temporales (Schuttenberg, 2007). A tendiendo a esto, es posible comprender que, si la influencia social y el rango de interacción que constituyen la identidad del individuo es mucho más amplia, compleja y diversa, esto se verá reflejado en la producción de identidades que repliquen estas características. Por otra parte, la historiadora Daniela Gleizer Salzman (1997), plantea que las condiciones de complejidad por las que se rigen las sociedades contemporáneas, facilitan el tránsito hacia relaciones sociales que tienen su base en comunidades afectivas sustentadas en una estructura simbólica, que opera por medio de procesos de atracción y repulsión (Schuttenberg, 2007). Según Daniela Gleizer Salzman, el proceso constituyente de la identidad en las sociedades contemporáneas reside en la capacidad emocional del individuo, el cual al derribarse las referencias categóricas que plantean

significados totales, obtiene sentido por medio de la interacción entre multitud de mundos de significación en función de sus motivaciones y necesidades emocionales (Schuttenberg, 2007).

Una vez entendido el contexto que ha definido las identidades contemporáneas, es necesario conocer el enfoque que aquí se utiliza para el tratamiento del concepto de identidad. La tendencia actual en el estudio de los movimientos sociales, sobre todo en términos de identidad y acción colectiva, mantiene viva la continuidad del enfoque interaccionista a través de la integración de propuestas constructivistas que analizan la capacidad moldeadora de los actores sociales. Con base en esto, intentando seguir una continuidad lógica y coherente dentro del interaccionismo simbólico, el enfoque constructivista adquiere una función imperante en el tratamiento de las diferentes atenciones de este trabajo. Una de las propuestas constructivistas más destacadas, en relación con el estudio de los movimientos sociales, es la de Alberto Melucci (1989 y 1996). Para el sociólogo, los movimientos sociales establecen construcciones en la medida en que la acción social es construida y activada por los actores que recurren a los bienes del medio en el que interactúan, de esta forma, la realidad social se encuentra formada por la subjetividad de los actores (Amparán y Gallegos, 2007). La capacidad cognitiva del individuo hace que estos sean capaces de definirse a sí mismos y actuar en función de sus intenciones. Atendiendo a las capacidades cognitivas de los actores individuales, para Alberto Melucci, la acción colectiva es producto de una negociación interior del sistema de acción (Amparán y Gallegos, 2007). Por ello el sociólogo entiende que la acción colectiva es una construcción social, en la medida en la que los actores definen los significados que construyen la realidad social.

Alberto Melucci utiliza el concepto de identidad colectiva en dos sentidos complementarios. En primer lugar, entiende que la identidad colectiva implica que los individuos se unan en un proceso de definición situacional común, que propicia la adhesión a la acción colectiva (Amparán y Gallegos, 2007:151). En este proceso común de construcción definitoria de la situación social, Alberto Melucci destaca la importancia de la ideología en la dinámica de los movimientos sociales. Para él, la ideología es “un conjunto de marcos simbólicos utilizados por los actores colectivos para representar sus propias acciones entre sí mismo y antes otros actores dentro de un sistema de relaciones sociales” (Melucci en Amparán y Gallegos, 2007: 144). En este sentido, la ideología resulta un aspecto clave dentro de la formación de la identidad colectiva, ya que conecta a los actores con el movimiento y sus motivaciones. La ideología da forma a una identidad colectiva que el movimiento pretende proteger y asegurar por medio de la acción colectiva. Esta permite a los individuos inmersos en el movimiento reconocer su

propios intereses, valores, creencias o motivaciones dentro de la sociedad, en la medida que se adhieren a este concepto y toman conciencia de grupo. Según Alberto Melucci, la ideología que emerge de los movimientos sociales es un sistema de representaciones que permite al grupo social definir la situación que da lugar a la acción colectiva, por medio de la clasificación de objetivos o metas que se alinean de forma positiva entre los actores y los valores sociales generales (Amparán y Gallegos, 2007). Conforme a esto, la base social de los movimientos sociales se configura por medio de las identidades colectivas, que se construyen por medio de la asociación a ciertos valores compartidos a través de un proceso de identificación ideológica. Llegados a este punto es necesario establecer una breve diferenciación entre la identidad y la acción de identificación. Mientras que la identidad es resultado de una dinámica abierta y cambiante que produce sucesivas identificaciones imaginarias, el acto de identificación es el proceso fundacional de una nueva significación (Schuttenberg, 2007). Con base en esto, y de acuerdo con las ideas de Alberto Melucci, la identidad se construye a través de un proceso que requiere la pervivencia de determinadas características a través del tiempo, la determinación del sujeto con respecto a otros, y la capacidad estos de reconocer y ser reconocidos (Amparán y Gallegos, 2007).

Por otro lado, Alberto Melucci utiliza el concepto de identidad colectiva para señalar el carácter representativo de los conflictos y acciones colectivas que suceden dentro de las sociedades actuales. Dado que los movimientos sociales actuales han supuesto un cambio en el eje del conflicto, apuntando hacia unas líneas simbólicas y culturales que giran en torno a la identidad, Alberto Melucci plantea la apropiación de recursos informativos y simbólicos como un factor clave en la construcción de identidades. Su planteamiento descansa en una evidente tendencia que destaca la importancia que han adquirido los sistemas simbólicos y de información en la producción. El sociólogo advierte que, dentro del proceso de producción, en la sociedad actual, la generación del valor no reside principalmente en la producción física, sino en la fuerza de trabajo inmaterial (Amparán y Gallegos, 2007). Así, el valor principal de un producto reside en los conceptos que evoca y no tanto en su valor material. Esto es señal de la importancia que actualmente adquiere la esfera cultural en el funcionamiento de la sociedad. Las características propias de las sociedades contemporáneas relevan una mayor importancia a elemento simbólicos y culturales, debido al alto grado de autorecepción y autorreflexión residente en el uso de las capacidades cognitivas de los actores sociales (Amparán y Gallegos, 2007). A raíz de esto, Alberto Melucci asocia los nuevos movimientos sociales a una serie de creencias, símbolos y significados que evocan una sensación de pertenencia a un grupo social

concreto, con la imagen que tienen los miembros de sí mismos y con las nuevas atribuciones del significado socialmente construidas (Amparán y Gallegos, 2007). Sobre la base de este planteamiento de Alberto Melucci, es posible entender los nuevos movimientos sociales como generadores o potenciadores de identidad, ya que la exploración de esta resulta un aspecto clave en la formación de los movimientos. La definición de identidad que gira en torno a los movimientos sociales es entendida en términos plurales, puesto que tiende a construirse a partir de valores compartidos por medio de una identificación ideológica que guía la participación colectiva de los individuos que implicados. Debido a la potencial influencia de los movimientos sociales en la construcción identidades, y a la proliferación de estudios que trabajan este aspecto, ha resultado esencial en este trabajo tener en cuenta algunas de estas propuestas con el fin de integrar ciertos planteamientos en dentro de la propuesta final.

Antes de finalizar con las observaciones acerca del concepto de identidad y el proceso de identificación, resulta necesario trasladar en estas páginas ciertas pinceladas del debate surgido en torno al uso de la identidad como categoría analítica. El trato de los diferentes aspectos de la identidad que se hace en este epígrafe, tiene como fin la comprensión y el uso analítico de la identidad en la propuesta que en este trabajo se plantea. Por ello, es necesario atender a ciertos puntos de este debate, con la intención de trabajar un concepto de identidad coherente, y atender a ciertas ideas erróneas que devalúan el potencial analítico de la identidad. En este sentido, las principales críticas se hacen al enfoque constructivista de la identidad, ponen en duda el valor analítico de término debido a uso polisémico y ambiguo.

En los últimos años, han surgido ciertas críticas con respecto a la concepción volátil que enfoque constructivista hace de las identidades contemporáneas. En los últimos años la perspectiva constructivista ha puesto en duda los que se conoce como una *concepción fuerte* de identidad, que destaca por su capacidad de no perecer en tiempo, y se ha mostrado más favorable a una concepción débil, que resulta ser algo más efímera (Schuttenberg, 2007). Dentro de la tendencia que critica de este enfoque el constructivista, las voces de los sociólogos Rogers Brubaker y Frederick Cooper (2001) suenan con abrumadora fuerza. Ambos reprueban la amplitud con la que se trabaja la construcción de identidades desde este enfoque. Rogers Brubaker y Frederick Cooper, partidarios de una noción más compacta y homogénea de la identidad, devalúan la propuesta constructivista por su tendencia abierta, pluralista y cambiante. Una de las críticas específicas que hacen de este enfoque, reside en lo que ellos conciben como constructivismo *cliché*. Son bastante críticos con ciertos calificativos que se usan de forma sistemática desde el constructivismo en la concepción de identidades, y que, según ellos,

debilitan el concepto al concebirlo de forma múltiple, inestable y fragmentada. Esto favorece a las concepciones débiles de la identidad, que rompen con la homogeneidad que compacta los colectivos (Schuttenberg, 2007). En términos de identidad, Rogers Brubaker y Frederick Cooper optan por concepto fuerte de identidad tienda a la unidad y se rija por una categorización bien delimitada. Se distancian de la concepción cambiante del constructivismo, para reafirma una definición estática de la identidad que no atienda a invenciones o dinámicas, sino a la experiencia y al sentido de pertenencia. Se muestran reticentes con la capacidad transformadora de las voluntades sociales en cuanto a identidad. Por ello, ponen en duda la utilidad de la identidad como categoría analítica, al comprender que la visión constructivista no se acerca a la realidad social, sino que la dibuja a su interés, en unos términos demasiado precarios como para ser considerados en cualquier trabajo analítico serio. Para solucionar este problema, Rogers Brubaker y Frederick Cooper proponen otra serie de términos analíticos que, según ellos, trabajan con más cierto que la identidad. Uno de ellos, el de la identificación, no exige la identidad como valor analítico, pero sí se centra en el uso de esta en términos que reduzcan la condición de una persona a ciertas concreciones (Schuttenberg, 2007). Otro termino que proponen es el de la autocomprensión. Este término, sugiere un modo de entender la acción, tanto individual como colectiva, desde concepciones particularistas del yo y la localización social, es decir, en determinación de contexto y la situación. Para Rogers Brubaker y Frederick Cooper, el término autocomprensión designa una subjetividad situada que, aunque designa un concepto de identidad estable y que se aleja del reduccionismo, no está exento de cambios (Schuttenberg, 2007). Por último, propone ensalzar el sentido de pertenencia, para evitar mezclar las autocomprensiones basada en la raza, etnia o religión, dentro de la misma categoría conceptual de identidad. Para tratar estos aspectos abogan por el uso de términos como comunidad o grupalidad, en lugar de identidad, debido al fácil reconocimiento en ellos de un sentido de conexión o de evocación de la experiencia común (Schuttenberg, 2007). En definitiva, Rogers Brubaker y Frederick Cooper evitan la polisemia y la ambigüedad del término identidad en su tarea analítica proponiendo diversos términos que, de forma fragmentada, realizan el mismo trabajo analítico que la categoría de identidad, pero de una forma más específica que trabaja con aplomo los límites de esta.

Con una postura algo más radical, el sociólogo Alejandro Grimson (2004), critica el enfoque constructivista por su capacidad inventiva en la construcción de identidades. Según Alejandro Grimson, el enfoque constructivista no busca las conexiones comunes entre los distintos grupos sociales. Para el sociólogo este enfoque propone que en relaciones a través de las cuales los

individuos construyen su identidad, reinan una inventiva capaz de manipular los símbolos e identidades por medio del engaño (Schuttenberg, 2007). A grandes rasgos critica la influencia que ha tenido el constructivismo en la proliferación de propuestas que demostraban, quizás de forma peligrosa, la capacidad constructiva de las creencias y sentidos que configuran la identidad. Advierte del abuso que algunos de estos trabajos hacen de la idea de que todo es una construcción social, como excusa para plantear una fácil inventiva de la sociedad que no atiende a la rigurosidad de ciertos límites categóricos.

En este trabajo, las críticas de Rogers Brubaker, Frederick Cooper y Alejandro Grimson, son tomadas como un toque de atención a la hora de comprender la identidad desde un enfoque constructivista. Lejos de plantear en estas páginas una visión constructivista en la que todo vale a partir de la inventiva, estas críticas han sido resaltadas con el objetivo de mantener una actitud lo más coherente y provechosa posible en torno a la identidad y su utilidad analítica. La perspectiva constructivista sigue imperando en el conjunto del trabajo, debido a la clara postura que aquí se mantiene en torno a la concepción pluralista, fluida y abierta de la identidad en el marco de la sociedad contemporánea. Es por esto que resulta necesario atender las posibilidades analíticas de la identidad y sus usos dentro de los trabajos teóricos, a fin de poder comprender y usar estas habilidades analíticas en momentos posteriores.

En lo que respecta a las posibilidades analíticas del concepto de identidad, el investigador Mauricio Schuttenberg (2007), atendiendo al debate acerca de su utilidad, propone tres dimensiones en las que este concepto sigue teniendo una innegable utilidad. La primera dimensión que sugiere, es el uso de las teorías de la identidad para entender la acción social. Según esta dimensión, la identidad hace posible que los actores escojan ciertas alternativas de acción. Dentro de esta propuesta destaca el trabajo de Alberto Melucci (2002) acerca de la importancia analítica de la categoría identidad para entender la acción social. Según Alberto Melucci, la disposición del individuo a implicarse en la acción colectiva, tiene relación con capacidad diferencial de definir una identidad, es decir, a la aproximación diferencial de los recursos que permiten participar en el proceso de construcción de una identidad (Schuttenberg, 2007). Mauricio Schuttenberg establece una segunda dimensión analítica que plantea las identidades como una vía de acceso a las prácticas y experiencias colectivas que constituyen los sentidos y marcos interpretativos de la realidad (Schuttenberg, 2007). Como ejemplo de ello propone los trabajos de Elizabeth Jelin (2004) en torno a importancia de las experiencias compartidas sedimentadas en la construcción de identidades y significaciones. Elizabeth Jelin se muestra favorable a comprender que las identidades son resultado de las experiencias

históricas. Entiende que, en la biografía personal de cada uno, el tiempo deja marcas de experiencias que dotarán de sentido circunstancias posteriores, en las cuales la acción se encuentra guiada por los sedimentos acumulados en la memoria (Schuttenberg, 2007). Por último, Mauricio Schuttenberg plantea una tercera dimensión de análisis para el estudio de las identidades constituida por las representaciones sociales. Dentro de esta dimensión, destaca el trabajo de María Teresa Sirvent (1999) que pone en valor la influencia de las representaciones sociales en la constitución de identidades. Para María Teresa Sirvent, las representaciones sociales compartidas por un grupo social forman parte de la cultura de dicho grupo y son un fiel reflejo de la internalización de ciertos sistemas de valores o creencia. Sobre la base de esto, Mauricio Schuttenberg entiende las representaciones sociales como una construcción que toma forma a partir de ciertos aspectos del mundo que le rodea, y que estructura una serie de percepciones, prácticas o actitudes residentes en un sistema social determinado. Estas establecen un orden que guía a los individuos en el mundo social, a la vez que favorecen las comunicaciones entre los miembros de un grupo al proporcionar códigos de intercambio social (Schuttenberg, 2007). Por ello, Mauricio Schuttenberg comprende que las representaciones sociales resultan ser una categoría de análisis muy acertada para comprender la conducta humana por medio del estudio de sus expresiones. En definitiva, a pesar de las críticas generadas en torno al debate de su utilidad, la identidad sigue teniendo numerosas y fructíferas posibilidades como categoría analítica. En los capítulos siguientes, estas posibilidades analíticas se han tenido en cuenta a la hora de trabajar en torno a la identidad. Un concepto que se hace común tanto en el estudio sociológico como cinematográfico, ya que este no es privativo de un ámbito u otro, sino que ambos, atentos a la base social identitaria de las sociedades contemporáneas, dirigen sus estudios hacia el análisis de la identidad.

Por último, antes de finalizar este capítulo, resulta imprescindible abordar ciertos aspectos en torno a la acción colectiva como elemento imprescindible dentro del estudio de los movimientos sociales. En lo que respecta al estudio de los movimientos sociales, en las últimas décadas ha surgido un prolífero debate en España en torno a los avances en el análisis de la acción colectiva. El sociólogo Charles Tilly (2005), analiza la influencia de las nuevas tecnologías de la comunicación en las tácticas y formas de organización de los movimientos sociales, así como también plantea los cambios que se han generado en la internalización de los movimientos sociales con el paso al nuevo milenio (Revilla, 2005). Siguiendo la estela de Charles Tilly acerca de la incorporación de la dimensión espacial en el estudio de la acción colectiva, Melchor Armesto (2005) integra la perspectiva espacial en el análisis de la acción

colectiva, con el objetivo de estudiar los cambios de repertorio que en esta se han suscitado, en relación con las transformaciones socioeconómicas que afectan a la disposición espacial (Revilla, 2005). Por último, en este breve recorrido por la actualidad sociológica, destacar el trabajo de Marta Latorre (2005) advirtiendo de una tendencia hacia la recuperación del concepto de las emociones en el análisis de la acción colectiva (Revilla, 2005). Un ejemplo de ello, es la importancia que Alberto Melucci le da a la inversión emocional en la acción colectiva como un factor crucial en la permanencia de los movimientos sociales. Según Alberto Melucci, la acción colectiva exige una inversión emocional para garantizar un sentido de pertenencia que dé continuidad al movimiento. Esta inversión emocional ayuda al mantenimiento de la acción colectiva (Amparán y Gallegos, 2007). Sobre la base señala anteriormente, es posible entender cómo dentro del análisis de la acción colectiva, existe cierta predisposición a ofrecer propuestas que destaquen factores como las nuevas tecnologías, la disposición espacial y el plano emocional dentro de las diferentes líneas de investigación que giran en torno a este tema.

En lo que respecta al concepto de acción colectiva en sí, la socióloga Marisa Revilla Blanco (1996) lo define como una “acción conjunta de individuos para la defensa de sus intereses comunes” (Revilla, 1996: 3). La diferencia que observa entre la acción colectiva y cualquier otro tipo de movilización social, es el interés colectivo que reside en ella a fin de perseguir un bien universal. Una vez aclarado el fin de la acción, es posible atender a su origen. En este sentido, Alberto Melucci plantea que la acción colectiva es producto de un sistema de acción formado por tres vectores, las metas de acción, los medios utilizados y el medio ambiente donde reside la acción (Amparán y Gallegos, 2007). Entiende que la acción colectiva resulta de la alienación coherente que hacen los actores sociales de estos tres vectores que, si bien no son determinantes y complementarios entre sí, se encuentran en una tensión mutua que aboca a los actores colectivos a una negociación constante de estos. Bajo el uso de las capacidades cognitivas de los actores sociales en el proceso de negociación, Alberto Melucci entiende que la acción colectiva es una construcción social, en la medida en que esta es producto de un acuerdo construido por los actores sociales (Amparán y Gallegos, 2007).

Desde la sociología, a la hora de abordar la movilización ciudadana impera el uso de dos teorías, que en momentos siguen planteamientos similares y en otras ocasiones toman distancia en aspectos referentes a la organización social. Enrique Laraña (1996), en su análisis revisionista acerca de la vigencia de las teorías clásicas en la sociología, examina la teoría de la sociedad de masas y la del comportamiento colectivo a fin de comprender su utilidad en la investigación de los movimientos sociales. Por un lado, la teoría de la sociedad de masas analiza

la conexión entre los cambios estructurales y la construcción de la opinión pública, la aparición de *públicos* guiados por la información surgida de los *mass media* y los sentimientos de la población surgidos a causa de los cambios sociales (Laraña, 1996). En este último aspecto, la teoría de masas bebe de la tradición constructivista al atribuirle a la acción residente en el concepto de comportamiento de masa un aspecto cognitivo. Dentro de la lógica sociológica, las transformaciones estructurales son consideradas el origen de los cambios producidos en ámbitos que afectan a la población, como la cultura, los sistemas de valores, los sentimientos o la acción colectiva. Sobre la base de esto, Enrique Laraña plantea que esos cambios en la sociedad de masas generan problemas de integración social que se manifiestan a través del comportamiento de masas (Laraña, 1996). En este sentido, el concepto de masa pasa a definir a amplios grupos de personas que no se encuentran integradas dentro de ciertas dinámicas sociales. La masa es la nota discordante dentro un agrupamiento social, que se bifurca del camino establecido por las normas y procesos de integración social para poder sentirse parte de algo que dé sentido a su realidad. El individuo siente que forma parte de algo cuando fluye a través de la masa el movimiento (Laraña, 1996).

Por otro lado, Enrique Laraña señala cómo el interés que ha garantizado la pervivencia de esta teoría en reside en la importancia que le asigna a la participación en la vida social (Laraña, 1996). Esta perspectiva atiende las implicaciones psicológicas de la participación social, al tener en cuenta dimensiones subjetivas como la conducta o la personalidad individual en su definición. La lógica de la adopción de la psicología en el campo de la participación reside en la importancia de la identidad en los movimientos sociales. En concreto, los nuevos movimientos sociales se encuentran orientados hacia la identidad, por lo que la integración de la psicología en el análisis de la participación social tiene como fin comprender aquellos aspectos de la identidad del individuo que guían su participación en la sociedad. El auge de un sistema de valores postmaterialista ha provocado un cambio cultural, haciendo que tanto las sociedades como las nuevas formas de protesta, se rijan por medio de ideales inmateriales que giran en torno la identidad. De esta forma se explican los problemas de identidad que imperan en las sociedades occidentales. La creciente globalización y la implementación del Estado de bienestar, ha hecho que, una vez superada ciertas necesidades materiales, el conflicto resida en problemas de carácter identitario que se transmiten con enorme influencia a través de los medios de comunicación. A raíz de todo esto, Enrique Laraña plantea como la teoría de masas realiza una provechosa convergencia entre sociología y psicología al señalar que la identidad personal

emana de la integración del individuo en la dinámicas sociales y comunitarias (Laraña, 1996:23).

Para analizar las teorías del comportamiento colectivo, Enrique Laraña remite al lector a uno de los trabajos más influyentes dentro de la perspectiva interaccionista, el de Robert Park (1939). El sociólogo se encuentra sumamente influido por el concepto desarrollado por Gustave Le Bon (1886) acerca de la disrupción que suponen las masas en el orden social. Para Gustave Le Bon, la masa supone la destrucción del orden establecido en favor de uno nuevo debido a su potencial transformador, residente en su alto grado de sugestión y la potencia de su acción, conferida por el anonimato y el apoyo de la masa (Laraña, 1996:26). A partir de esta idea, Robert Park concibe el comportamiento colectivo de una forma amplia en la que toda actividad de grupo es considerada dentro de esta definición. Así, para Robert Park, el concepto de comportamiento colectivo se aproxima al de un grupo de acción definido por la conducta de las personas, que se activa bajo la influencia de impulsos y expectativas compartidas fruto de la interacción social (Laraña, 1996: 27). Por medio de la interacción social, se hacen comunes ciertos deseos y posibilidades que guían el comportamiento colectivo. Esta definición de Robert Park es aplicable a un amplio abanico de fenómenos sociales que van desde el pánico colectivo o la opinión pública hasta las modas o los movimientos sociales. En líneas generales, Enrique Laraña define el comportamiento colectivo que plantea Robert Park, como una forma de conducta que altera el orden social y general procesos de cambio. En clave interaccionista, Robert Park explica la naturaleza del comportamiento colectivo a través de lo que él denomina *reacción circular*. El sociólogo define este concepto como “un tipo de interestimulación de la conducta en la que la respuesta de un individuo reproduce el estímulo que le llega de otro y, al dirigirse otra vez a dicho individuo, refuerza el estímulo anterior” (Park en Laraña, 1996: 29). La proyección de los sentimientos tiene un efecto revote sobre aquel que los emite, haciendo que estos vuelvan a él mucho más intensificados. De esta forma, el plano simbólico quedaría desplazado al no existir ninguna mediación entre estos elementos. La capacidad individual queda anulada por la fuerza de respuesta del estímulo. Así, Robert Park determina en la interacción cara a cara la premisa central del sobre el comportamiento colectivo. A través de la comunicación interpersonal, el individuo influye de forma recíproca en el resto, haciendo que se propaguen los impulsos y expectativas hasta hacerse comunes, anulando así la capacidad racional del individuo que ahora responde a través de la masa (Laraña, 1996:29). Sin salirse del enfoque interaccionista del comportamiento colectivo, Enrique Laraña destaca también el trabajo de George Herbert Mead (1972) acerca de la naturaleza reflexiva de la interacción en la

sociedad y las funciones simbólicas en la conducta colectiva. Al contrario que la reacción circular de Park, la interacción interpretativa propuesta por George Herbert Mead surge cuando en los mecanismos de estímulo y respuesta intervienen la capacidad de simbolización y autocontrol del individuo (Laraña, 1996). Desde esta perspectiva, el sociólogo plantea que la naturaleza reflexiva del individuo en la interacción hace que este tenga un mayor autocontrol en sus impulsos y expectativas, pudiendo mediar entre ellos a través de su capacidad de simbolización.

Para señalar la efectividad de estas teorías en la actualidad, Enrique Laraña habla acerca de la naturaleza reflexiva de los movimientos sociales y la importancia de los medios de comunicación como dos factores imprescindibles en estas teorías que analizan el comportamiento social. Para verificar la utilidad actual de la teoría de masas, Enrique Laraña destaca el trabajo de Joseph Gusfield (1944) acerca de la importancia de la interacción parasocial. Este pone de relieve la importancia de la interacción a través de los medios de comunicación, en la que no existe mediación de grupos o asociaciones. En este sentido, para Joseph Gusfield los estudios sobre la sociedad de masas siguen siendo útiles en la medida en que la interacción parasocial dibuja la imagen de la sociedad como *público*, como un conjunto de personas que comparten la misma visión de un asunto en concreto. De la misma forma, el concepto de masa, debido a su condición homogénea, sigue siendo útil como medidor de las audiencias en los medios de comunicación al tener un mismo carácter uniforme (Laraña, 1996:35). La equivalencia de ambos conceptos con el mundo mediático, hace que fácilmente puedan ser usados como medidores dentro de la interacción parasocial. De esta forma se entiende que para Joseph Gusfield la vigencia de la teoría de masa reside en su valor instrumental.

En lo que respecta a la teoría de comportamiento colectivo, la prolongación de su vida útil también está relacionada con la influencia de los medios de comunicación en los movimientos sociales. En primer lugar, rescata el concepto de dramatización definido por Erving Goffman (1959), para destacar su relevancia en los movimientos sociales. Según Joseph Gusfield, los medios de comunicación juegan un papel crucial en la dramatización al potenciar sus efectos. La dramatización enfatiza el sentido de la acción en la audiencia incidiendo de forma significativa en la naturaleza reflexiva del movimiento. De esta forma la dramatización, potenciada por el alcance de los medios de comunicación, ayuda a la asimilación y difusión de los significados producidos por los movimientos (Laraña, 1996:36). Con base en esto, Joseph Gusfield plantea que la teoría de comportamiento colectivo, señala el componente teatral de los

movimientos sociales como una consecuencia de su naturaleza reflexiva. A partir de la observación dispuesta por el carácter teatral del movimiento, los espectadores realizan sus interpretaciones. Estas interpretaciones a su vez tienen una incidencia significativa en los movimientos, al guiar sus acciones. La teatralidad del movimiento hace que este se haga con la atención de la sociedad y los públicos, pero ya solo el mero hecho de su existencia pública implica que se está procediendo a un cambio (Laraña, 1996). Para Joseph Gusfield, el reconocimiento por parte de la audiencia del movimiento es indicador del cambio, puesto que suscita en ella una sensación de que ciertos intereses adheridos a ellas pueden promover un cambio. El hecho de que la audiencia perciba el movimiento por medio de la teatralidad le hacer ver el que el cambio está en marcha y que es posible, provocando un efecto llamado a sus potenciales seguidores. De esta forma, el factor teatral del movimiento ayuda a la difusión de sus significados. En la teatralidad del movimiento, y en su capacidad de proyectar imágenes, Gusfield señala la eficacia simbólica del movimiento. El significado producido por las imágenes provoca un cambio en las definiciones colectivas que impulsan las acciones de los movimientos (Laraña, 1996). El proceso simbólico que se pone en marcha durante la acción colectiva de los movimientos, hace que ciertas ideas antes consideradas dentro de la normalidad ahora sean objeto de conflicto público para una colectividad. De esta forma Joseph Gusfield entiende los movimientos como *agencias de significación colectiva* (Laraña, 1996:38).

A pesar de que ambas teorías trabajan de forma distinta ciertos aspectos relacionados con la participación colectiva, en este trabajo se han tenido en cuenta ambas corrientes al seguir las dos un supuesto afín, la comprensión de una sociedad contemporánea en continua transformación a causa los procesos de identificación. Siguiendo con la lógica interaccionista, las ideas próximas a la teoría de comportamiento colectivo han sido las que han prevalecido dentro del estudio del comportamiento social, para posteriormente explicar ciertos aspectos asociados al cine. En cualquier caso, ciertas ideas de la teoría de la sociedad de masas que no entran en conflicto con esta primera teoría, también se han tenido en cuenta. En especial, la consideración que esta teoría hace de la interacción parasocial y la equivalencia de sociedad y público como herramienta medidora dentro de la interacción. Pese a esto, el presente trabajo ha preferido indagar en el comportamiento colectivo y en la capacidad simbólica de los movimientos sociales en los medios de comunicación a través de su componente teatral.

En conclusión, este apartado surge de la necesidad de comprender aquellas corrientes, perspectivas o autores que se acercan de manera útil al estudio sociológico del cine. A raíz de la definición de cultura de Geertz, el interaccionismo simbólico se ha entendido como la

propuesta sociológica más acertada para posteriormente trabajar el ámbito cinematográfico, al entender el mundo como un universo simbólico, el cual cobra sentido y significación por medio de la interacción de los individuos que lo componen. Dentro de los diferentes enfoques que componen la corriente interaccionista, el trabajo de Erving Goffman y su modelo de sociología dramaturgia ha adquirido especial relevancia en estas páginas, debido su capacidad para interpretar los procesos de interacción que constituyen la vida social. A través de su trabajo, Erving Goffman realiza una excelente labor de conceptualización que clarifica las dinámicas residentes en los procesos de interacción. Por medio del trabajo de Erving Goffman, ha sido posible tratar con cierto detenimiento aspectos que posteriormente han sido clave en el análisis cinematográfico, como la importancia de la presentación del individuo o el manejo de las impresiones fingidas fruto del deseo individual. Por otro lado, la integración del estudio de los movimientos sociales en este trabajo cobra sentido debido a las características y necesidades de la sociedad contemporánea. En una sociedad de naturaleza cambiante, resulta imprescindible atender a los agentes transformadores de la realidad social. Por otra parte, la eficacia simbólica que han conseguido los nuevos movimientos sociales por medio de la teatralización de sus acciones, ha sido un requisito a tener en cuenta a la hora de conectar la sociología con el cine, ya que de esta forma se demuestra el potencial de significación residente en ámbito audiovisual. En un sentido más específico, los movimientos sociales también se han tenido en cuenta siguiendo la tendencia cinematográfica actual, en la que proliferan los títulos que trabajan con ciertas temáticas asociadas a los movimientos. Un ejemplo claro de ello es el cine de animación y su predisposición a desarrollar contenidos con temáticas feministas y ecologistas. En definitiva, este apartado ha tenido como fin tratar ciertos aspectos sociológicos que justifiquen la integración de la sociología interaccionista dentro del ámbito cinematográfico.

Capítulo 2: El cine, una visión del psicoanálisis

Este capítulo, al igual que anterior, tiene como fin crear un marco teórico cinematográfico que pretende exponer las líneas generales seguidas por este trabajo en cuanto al estudio del cine. En este caso, el psicoanálisis es el hilo conductor que integra y da sentido a los materiales expuestos en estas páginas. Pero antes de comenzar a recopilar teorías, enfoques trabajos o autores/as asociados al psicoanálisis, ha sido necesario realizar algunas consideraciones acerca de la condición del cine en sí. Para entender la significación del cine en la sociedad actual y su condición ambivalente, se ha recurrido a los trabajos de los sociólogos Michael Maffesoli (1997) y Pierre Sorlin (2008). A partir de sus propuestas, y sin olvidar el enfoque constructivista e interaccionista que impera en este trabajo, ha sido posible considerar el cine como un producto cultural, fruto de las tendencias moldeadoras de la sociedad, y a su vez un dispositivo significativo capaz de influir en las construcciones simbólicas del espectador. Por otro lado, para poner en valor el capital cultural del cine y su poder dentro de la sociedad, se han abordado los trabajos de Pierre Bourdieu (1987) y Joseph Nye (1990). En *Los Tres Estados del Capital Cultural* (1987), Pierre Bourdieu plantea la existencia de tres cultural acumulables al margen del plano material, que determinan la actividad social del individuo. A través de este trabajo, Pierre Bourdieu destaca la potencial incidencia de la producción cultural en la sociedad y su relación con las diferentes formas de dominación y desigualdad de social. A raíz de esto, desarrolla el concepto de *violencia simbólica*, entendido como un poder de dominación que se efectúa a través del plano simbólico (Boyer, 1996). En conexión con este concepto de Pierre Bourdieu, y con la intención de seguir destacando la capacidad de influencia que tiene la cultura en la sociedad y sus usos, se ha tenido en cuenta el término de *poder blando* desarrollado por Joseph Nye (1990). A través de este concepto, Joseph Nye plantea como el potencial uso de la dimensión cultural ha llevado a Estados Unidos a ser la nación más poderosa del mundo (Nye, 1990). La consideración de estos materiales en relación con la condición del cine, su definición como concepto, su procedencia y su incidencia en la sociedad, ha resultado de la idea lógica de sentar ciertas bases acerca del cine, a partir de las cuales cobra sentido su vinculación con el psicoanálisis.

Una vez aclarados los términos en los que se pretende entender el cine en este trabajo, da comienzo un exhaustivo periplo teórico por el psicoanálisis y su relación con el cine. La

elección de la teoría psicoanalítica del cine como enfoque preferente para estudiar el cine se debe principalmente a la consideración que hace acerca del cine como productor de significados, a través de un proceso de interacción entre el espectador/a y el producto audiovisual. La premisa que esta teoría presenta acerca del cine como un dispositivo significativo, fruto de la implicación psicológica del individuo social, que incide en el espectador/a por medio de la interacción, se aproxima en gran medida al enfoque sociológico trabajado en el anterior capítulo. Es por ello que, entendiendo que el objetivo final de este trabajo es la óptima convergencia entre el cine y la sociología, se han escogido propuestas de ambos campos que resulten en gran medida afines, y que funcionen con coherencia no solo en sus ámbitos de origen, sino en también en una propuesta común. Para explicar la incursión del psicoanálisis en el cine y las diferentes etapas y perspectivas que integran la teoría psicoanalítica del cine, se han tenido en cuenta los destacados trabajos de Jacques Lacan, Jean-Louis Baudry, Christian Metz y Laura Mulvey, entre otros.

Tras obtener una idea general de la importancia de esta teoría, sus usos y sus trabajos más relevantes, se han tratado con algo más detenimiento ciertos autores/as o propuestas, cuya significación en el análisis cinematográfico ha requerido algunas páginas de más. En primer lugar, se han tenido en cuenta ciertos trabajos de Christian Metz con el fin de comprender mejor la asociación que hace entre la semiótica y el psicoanálisis dentro del cine. Al finalizar el compendio de las aportaciones de Christian Metz, este trabajo se adhiere a sus ideas al considerar el cine como lenguaje y productor de significados. Ideas que posteriormente han sido puestas en común con la premisa interaccionista de la comunicación como producción de sentido dentro de un universo simbólico. Finalmente, también se ha tenido en cuenta la teoría feminista del cine, como una propuesta dentro del psicoanálisis que pretende denunciar y subsanar ciertos errores acerca del uso patriarcal del cine como dispositivo significativo. Con la integración de las diferentes propuestas de la teoría feminista del cine, se ha pretendido detectar desde la perspectiva de género ciertas ideas equívocas, que la generalización de ciertas teorías o la visión patriarcal del cine dominante ha fomentado, opacando la figura de la mujer como sujeto activo y diverso dentro de la experiencia fílmica. Aunque durante el desarrollo de esta teoría se han tenido en cuenta las aportaciones de números autores y autoras, uno de los objetivos de este epígrafe ha sido destacar la relevancia de uno de los trabajos más representativos de esta corriente, *Placer visual y cine narrativo* (1975) de Laura Mulvey. A través de este trabajo, y de otras aportaciones de la teórica, se pretende hacer ver la importancia de la liberación de la mirada el cine y la construcción de una representación cinematográfica

femenina alejada de estereotipos que induzcan al placer, para poder presenciar al ocaso de la mirada masculina como objetivo primordial objetivo del cine. Por otro lado, también ha resultado necesario destacar el trabajo de Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa en *La representación cinematográfica en la construcción de la identidad* (2014), con el fin de comprender la importancia del discurso fílmico como proceso de identificación y construcción de la subjetividad del espectador/a. En conjunto, este capítulo pretende construir una visión del cine coherente con los aspectos sociológicos posteriormente asociados, con el fin de poder realizar una propuesta capaz de analizar el sentido social del cine y su incidencia en la sociedad.

1.1 El poder del cine como producto cultural

La consideración del cine como producto cultural se topa por el camino con ciertas perspectivas y autores que dan sentido a la propuesta creadora del medio cinematográfico a causa de las fuerzas moldeadoras de la cultura. El sociólogo Michel Maffesoli (1997), a través de su propuesta de la noción de la Razón Sensible, considera el cine como producto cultural al sumergirse en un original análisis de cotidianidad posmoderna. Atento al desgaste de los valores e ideas propias del racionalismo moderno, aborda conceptos que podrían ser considerados triviales, como la razón sensible, para llamar la atención de un modelo posmoderno que potencia la dimensión simbólica (Castaño, 2012). Michel Maffesoli advierte de la sensibilidad que emana de la posmodernidad a través de la riqueza social que plantea el paradigma estético de la cultura. El cine como producto cultural, a través de la creación de formas visuales que superen el racionalismo moderno, crea objetos por los cuales construye y reconstruye su entorno social otorgándoles sentido (Ramírez, 2014). El sociólogo pone en valor la sensibilidad residente en el modelo posmoderno con el fin de comprender la complejidad que emana del plano emocional y su contribución a la comprensión de una vida cotidiana que ha superado los valores materialistas. Michel Maffesoli apoya su propuesta en la creciente proyección de los individuos en torno a la comunicación y los procesos de sociabilidad, que tiene su naturaleza en un plano emocional que nace a través de los sentidos, el hedonismo y la ética relativa a la estética (Castaño, 2012). Por ello, plantea que la sociedad posmoderna se encuentra bajo el dictamen de la imagen. Según el sociólogo, la puesta en segundo plano de ciertas prácticas propias de la modernidad, se refleja en la predominancia de las experiencias sensibles, estéticas y sensoriales, por lo que el cine podría entenderse como un producto cultural, fruto de la modernidad, pero que se transforma en paralelo al cambio de paradigmas de la posmodernidad.

Dentro del enfoque posmoderno o postmaterialista, el de Michel Maffesoli se encuentra en equilibrio con el necesario aporte materialista, ya que el sociólogo no anuncia el inevitable final de modernidad, sino que advierte de una revalorización de ciertos aspectos del plano inmaterial, antes ocultos por la hegemonía de la racionalidad propia del modelo de la modernidad. Michel Maffesoli pretende una nueva tasación del mundo sensible que comprenda que el plano material no es el único ni debe ser predominante, aunque si tenido en cuenta. Este trabajo pretende encontrar un equilibrio óptimo del enfoque postmaterialista de la mano de Michel Maffesoli, pero sin tomar una excesiva distancia con una propuesta materialista de la realidad. Es por esto que, aunque el enfoque postmaterialista de Michel Maffesoli se adecue al fin de este epígrafe, entender el cine como un producto cultural, posteriormente se han puesto en valor ciertos aspectos materialistas del cine imposibles de obviar, al ser un producto que también se encuentra determinado por su interacción con el mundo real y a su vez en relación con la producción de bienes materiales.

Por otro lado, el sociólogo del cine Pierre Sorlin (2008) entiende el cine como un testimonio de los procesos represivos o inclusivos del orden social (Ramírez, 2014). Para Pierre Sorlin el cine no es solo un mero espejo donde el periodo que acontece dibuja un atrayente reflejo, sino que también es fruto de su propia temporalidad y a su vez constructora de ella, en la medida en que crea determinantes que ejercen influencia sobre esta. Por ello, según Pierre Sorlin, el cine debe considerarse como un objeto que forma parte de la cultura presente, y a través del cual se conoce las diferentes realidades que componen el sistema sociocultural por medio de la imagen social proyectada (Ramírez, 2014). También advierte de la necesaria interconexión dentro del universo cinematográfico para que este pueda ser considerado como un producto social. Plantea que todas las películas forman parte de un conjunto total de obras cinematográficas, por el cual se crean ciertas equivalencias con los diferentes sistemas de imágenes utilizados por la sociedad. En consecuencia, cada película es parte de un todo, de un universo del cine. Por ello, Pierre Sorlin entiende que para que el uso de la imagen como producto social sobre sentido, es necesario contemplar un contexto más amplio que abarque el universo cinematográfico en su total plenitud. Para él, una película en sí no es un producto social, en la medida en la que se analiza de forma aislada, para Pierre Sorlin el producto social es todo el orbe que gira en torno al cine (Ramírez, 2014). Por otra parte, el director de cine Jean-Luc Godard, insiste en el valor analítico de la imagen como registro visual de la perspectiva que tiene el mundo de sí mismo. De esta forma, entiende el cine como una certera convergencia entre la realidad y su representación (Ramírez, 2014). Entiende así la imagen que el cine ofrece como un producto

social, el cual de ninguna forma puede ir desligado del contexto del cual emerge y al cual dota de sentido, ya que es parte de la realidad que presente ser representada, al pertenecer a un conjunto de significaciones que van más allá de la propia película.

Desde una perspectiva constructivista, es posible entender el cine como creaciones de sentido que guían a los individuos hacia ciertos comportamientos sociales, es decir, el cine, en el plano ideológico, configura los marcos de sentido que cobran vida en mundo real por medio de la interacción que se produce en el proceso del visionado y su incidencia en el espectador/a. El cine como idea proyectada, únicamente se mueve en el plano ideológico, construyéndolo a partir de la subjetividad de los individuos o agentes sociales que lo modelan. Por medio de esta capacidad constructiva que ostenta el cine, los agentes sociales y los individuos crean una realidad que nunca llega a materializarse, ya que esta nace y muere en el mundo de las ideas. Esta realidad construida o imagina, puede coincidir en mayor o menor medida con el mundo real o interaccionar con este por medio de la acción de los agentes sociales, pero sin olvidar que existe dentro de una estructura ideológica objetiva. En cambio, el cine como producto cultural, se construye a partir de la convergencia entre el mundo material e inmaterial. Aunque la construcción del cine como universo simbólico se mueva en el terreno inmaterial de lo imaginario, es necesario recordar que también existe una realidad material inserta el cine como producto cultural. Por medio de la interacción entre el plano material (las productoras, la taquilla, la crítica profesional, la publicidad, la promoción, la búsqueda de rentabilidad por medio de la creación de un *star system* que condicione el visionado y todo el entramado empresarial que lo sostiene) y el inmaterial (aquellos bienes intangibles, como ideas, significados, influencias o transformaciones en las relaciones sociales) se construye el cine como producto cultural. A pesar de que el que objetivo final del cine es la creación de universos imaginarios, es imprescindible, desde una perspectiva constructivista, no perder de vista el necesario enfoque materialista que equilibra el concepto del cine como producto cultural, emitiéndose este producto como interacción entre el mundo de las ideas y el mundo material.

Una vez considerados los planos en los que se mueve el cine, resulta necesario, debido a su carácter ambivalente, considerar también la incidencia del cine como productor de significados. Desde el psicoanálisis, a partir de los años sesenta, la teoría fílmica comienza a concebir el cine como un proceso de construcción de significados, capaz de configurarnos en sujetos. De la convergencia entre el cine y el psicoanálisis, nace la consideración del medio cinematográfico como un dispositivo significante. Desde el psicoanálisis, la eficacia simbólica del cine subyace tras la existencia de un individuo social psicológicamente implicado en la producción que,

haciendo uso de su ingenio psíquico, hace emerger una subjetividad que dota de significado el mundo que le rodea (Sangro, 2008). En esta línea, Michel Maffesoli (1997) hace una lectura del cine que se aleja de la mera representación, poniendo de relieve su capacidad moldeadora a la hora de materializar lo imaginario. Plantea el hecho de que el cine, al externalizar el ideario fantástico residente en la experiencia humana, convierte lo imaginario en una realidad material (Ramírez, 2014). Se muestra contrario a la razón como instrumento para favorecer la acción, en lugar de apoyar una racionalidad electiva que se base en el pensamiento pragmático, Michel Maffesoli apuesta por la valoración de una razón sensible que pone en valor los sentidos de la realidad social, los cuales, por medio de la dimensión simbólica y la creación de un imaginario fantástico, movilizan la sociedad al entrar en conflicto los marcos de significación cinematográficos con los de la realidad.

Por otro lado, Pierre Sorlin (2008) también aboga por la materialidad del cine como una forma de influir tanto en la percepción que tiene el individuo tanto de sí mismo, como del mundo al que esta circunscrito. Según Pierre Sorlin, esta percepción que se hace sobre el cine genera ciertas mentalidades que conforman el imaginario de generaciones enteras (Ramírez, 2014). El cine, a través de la imagen social, hace accesible ciertos aspectos de la realidad al trasladarlos al plano material, haciendo a su vez que estos sean interpretados de forma colectiva, creando un ideario común. Siguiendo con esta tendencia, el psicoanalista Jacques Lacan (1983) dispone que el cine se encuentra modelado sobre nuestro aparato psíquico inconsciente, de forma que, durante la producción, el espectador/a revive aquellos momentos que anteceden a la formación de su *yo* (Sangro, 2008). A través del visionado del filme, Jacques Lacan plantea que nuestro inconsciente realiza actividades significantes, al introducirnos en un universo de emociones que nos construyen como sujetos y nos guía a través de los comportamientos sociales, creando una interacción entre el plano ideológico y el mundo real que afecta a las relaciones social y al orden social a través del estímulo (Sangro, 2008).

Para poner en valor la producción cultural, resulta necesario destacar el trabajo del sociólogo Pierre Bourdieu (1987) acerca del *capital cultural* y sus tres estados. Pierre Bourdieu plantea que también existen capitales acumulables fuera del plano material que impulsan la movilización del individuo determinando su actividad social, siendo uno de ellos el capital cultural. Desde de una perspectiva de clases, el sociólogo entiende el capital cultural como una forma de posicionamiento dentro de los diferentes grupos sociales que se hace común al resto de integrantes, siendo a su vez la nota discordante que diferencia unas sociedades de otras (Bourdieu, 1987). Aunque en el plano material es el capital económico el que determina las

clases sociales y su organización jerárquica, Pierre Bourdieu señala que es el plano inmaterial de la cultura el que hace genuina la pertenencia a una clase y su carácter prominente con respecto al resto. En *Los Tres Estados del Capital Cultural* (1987), señala las tres vertientes que emanan del capital cultural. Al hablar de las estrategias educativas, Pierre Bourdieu destaca la más determinada socialmente de las inversiones educativas, la transmisión del capital cultural (Bourdieu, 1987). En proceso de transmisión, la cultura habita bajo tres formas, el *estado incorporado*, el *estado objetivado* y el *estado institucionalizado*.

En lo que respecta al estado incorporado, Bourdieu plantea que la acumulación del capital cultural requiere una incorporación que se da en proporción al tiempo que el individuo decida invertir en la asimilación de este capital. Se trata de un trabajo personal, por el cual la persona adquiere a través de su tiempo un capital cultural que se integra como parte de esta creando un hábito (Bourdieu, 1987:2 y 3). La transmisión del capital se realiza a través de un periodo de tiempo prolongado, que se inicia en el seno familiar por medio de un proceso hereditario, que en ocasiones puede resultar invisible. Para Pierre Bourdieu, este estado del capital nace y muere con aquel que lo porta, al estar ligado de forma de múltiples formas a la persona no puede acumularse más allá de las capacidades que esta tenga de hacerlo propio (Bourdieu, 1987). Por medio del tiempo invertido en el proceso de adquisición, vincula el capital económico con el cultural, ya que desentendiéndose del capital cultural de cada familia variará el posible tiempo invertido en la transmisión y acumulación, así como las exigencias culturales que requiere una adquisición prologada de este. Para Pierre Bourdieu, el capital económico condicional la inversión inicial del capital cultural. En lo que respecta al estado objetivado, el sociólogo destaca la materialidad de capital cultural bajo la forma de bienes culturales, como escritos o pinturas. Este es transmisible en su materialidad, suponiendo una apropiación material propia del capital económico, a vez de una apropiación simbólica originada por medio del capital cultural (Bourdieu, 1987:3 y 4). El capital en su estado objetivado, se pone en relación con la forma incorporada debido a su capacidad de transmisión. Para ser propietario de un bien cultural, es necesario poseer el capital incorporado, además el capital económico. Un bien material es adquirido en función de la capacidad económica del individuo, por medio de una transacción económica este pasa a ser propietario del tal bien, pero a su vez esta transacción también se ajusta a una apropiación simbólica, y no solo material, ya que el objeto adquiere un valor material por medio de su relación con el capital en su forma incorporada (Bourdieu, 1987:3 y 4). Por último, Bourdieu relaciona el estado institucionalizado con la obtención de títulos. El individuo es reconocido institucionalmente por medio de títulos que garantizan sus

competencias culturales. Debido a la posición social que determina la posesión de un título, Bourdieu señala esta acreditación como producto de la conversión entre el capital económico y el capital cultural (Bourdieu, 1987:4 y 5).

El trabajo de Pierre Bourdieu acerca del capital cultural y las diferentes formas que este adquiere, tiene como fin destacar el potencial sociológico de la producción cultural. Pierre Bourdieu señala como las sociedades occidentales están viviendo un proceso de creciente igualdad en diferentes aspectos de la vida social. Pero al mismo tiempo, advierte de la aparición de nuevas diferencias que giran en torno al plano cultural (Boyer, 1996). Plantea que esta tendencia a destacar la igualdad en como valor social, ha contribuido a desarrollar ciertos procesos de exclusión cultural. Sobre la base de esta idea, el sociólogo relaciona la cultura con diferentes formas de dominación y desigualdad social. Entre las estrategias de distinción que legitiman las relaciones de dominación, destaca la *violencia simbólica*. Para Pierre Bourdieu, la violencia simbólica es “el poder de imponer significaciones para la acción” (Boyer, 1996: 80). A través de este concepto, plantea como mediante el ejercicio del poder simbólico, una clase o nación impone los significados escogidos para componer sistema simbólico en su condición de dominantes. Esto tiene como efecto la existencia de una cultura dominada supeditada a la cultura dominante y en oposición a ella. De esta forma, mediante la violencia simbólica, los dominantes construyen la realidad al formularla en función de su visión del mundo, convirtiendo así su verdad en universal (Boyer, 1996). El poder de la violencia simbólica tiene como efecto la existencia de una cultura dominante que legitima su posición dentro del orden social.

En una línea similar a la de Pierre Bourdieu, Joseph Nye (1990), geopolitólogo y subsecretario de Defensa de para Asuntos de Seguridad Internacionales en la Administración Clinton, desarrolla la teoría de poder blando. A través del desarrollo de esta teoría, Joseph Nye demuestra el amplio rango de influencia de la cultura y su capacidad de dominación. En 1990 acuña por primera vez el término de *poder blando* para señalar que existe una tercera dimensión, a parte de la militar y la económica, que explica el hecho de que Estados Unidos sea la nación más poderosa del mundo. Posteriormente fue perfilando el concepto hasta plantearlo como la habilidad de obtener lo que quieres a través de la atracción antes que a través de la coerción o de la recompensa (Nye, 2010:118). Joseph Nye es capaz de reconocer el atractivo cultural de un país y su potencial para legitimar sus proyectos políticos. De esta forma el poder blando norteamericano entra como un caballo de troya por medio de la cultura, que se implanta en las sociedades internacionales para imponer su hegemonía por medio del atrayente regalo de la

literatura, la música, el arte, el cine o la televisión. Así una serie de televisión puede hacer mucho más por favorecer e implantar los valores norteamericanos en el extranjero que ciertas políticas militares o económicas. Con el desarrollo de este concepto Joseph Nye pretende hacer ver la importancia de la popularidad y la visión favorable dentro de las relaciones internacionales. Para tratar un conflicto, obtener apoyos y ostentar una posición hegemónica, es necesario resultar atractivo al resto del mundo. Joseph Nye entiende como es más sencillo ganarse la admiración internacional a través de la cultura pop norteamericana, que por medio de ciertas políticas exteriores que pueden ser más difícil de digerir. Con esto Nye no quiere decir que las películas de 007 hayan hecho más por el bloqueo de la expansión comunista en Europa que la OTAN, pero sí pretende hacer ver el papel potenciador que juega la cultura cuando el poder económico y militar entran en acción. Por ello, Joseph Nye resalta la importancia del poder blando, en convergencia con otro tipo de poder más directo, el poder duro. Para Nye el poder duro es una forma directa de actuar, basada en incentivos o amenazas, que tiene como fin persuadir a terceros a un cambio de postura. El poder económico y el poder militar son claros ejemplos de poder duro (Nye en Roca y Roca, 2021). Joseph Nye plantea una convergencia de ambos poderes para obtener un gran éxito en el terreno de las relaciones internacionales. Pero en ocasiones el poder blando ha sido obviado o malinterpretado y esto es algo que Joseph Nye califica como un grave y peligroso error. Según él, Estados Unidos es un país con una vida social y cultural tan rica y atrayente, que proporciona un sinnúmero de contratos con otras sociedades. Por ello, propone incrementar las inversiones en poder blando, con el objetivo de mejorar las capacidades de difusión cultural y crear un mayor impacto internacional (Nye, 2010). Para ilustrar los costes resultantes de una mala gestión del poder blando, Nye pone como ejemplo el la Guerra de Irak (2003-2011). Este plantea que el prodigioso despliegue del poder duro que se hizo en 2003, contribuyó a derrocar a un tirano, pero que en ningún caso solucionó el problema del terrorismo en Estados Unidos. La popularidad norteamericana disminuyó estrepitosamente tras la guerra, pero la importancia de conseguir apoyo internacional para frenar el terrorismo, hizo más evidente la necesidad de gestionarla el poder blando para volver a recuperar el favor del resto de Occidente (Nye, 2010).

Por otro lado, un caso claro de la eficacia del poder duro, combinado con el poder blando, fueron las estrategias tomadas por el gobierno norteamericano en Europa en los inicios de la Guerra Fría (1947-1991). El plan de Estados Unidos para mantener su hegemonía sobre el bloque occidental, consistió en difundir los valores americanos e influir en la opinión pública por medio de la cultura de masas, los medios de comunicación y ciertos sectores de la industria

del ocio, como la literatura la música y el cine (Roca y Roca, 2021). En el ámbito del cine, Hollywood producía espléndidas fantasías que, de forma amena y asequible al gran público, reproducían el carácter favorable de la sociedad norteamericana. La universalidad de los valores plasmados en la gran pantalla, hizo del cine un producto fácilmente exportable por todo Occidente. Pero la producción cinematográfica durante la Guerra Fría no solo influyó fuera de las fronteras norteamericanas. Los títulos estrenados en este periodo tenían también como fin dar forma a la sociedad estadounidense, educarla haciéndola ideológica y culteramente más homogénea (Roca y Roca, 2021). De esta forma, el cine, con el objetivo de obtener un mayor beneficio económico a través del consumo, adaptaba sus producciones al tipo de espectador/a que este a su vez creaba. Por otro lado, el cine como propaganda ideológica contra el comunismo, tenía que luchar también con las productoras europeas para defender la hegemonía de las producciones Hollywoodienses (Roca y Roca, 2021). De esta forma, por medio del control de la producción cultural estadounidense en el extranjero, los modos de vida estadounidenses, sus costumbres, sus formas de consumo capitalistas, sus modas o su idea de una sociedad moderna, se veían desde el extranjero como una fantasía de sueño al que aspirar. El poder duro entró en convergencia con el blando, al detectar este primero un foco de interés económico que emana del control comercial de la producción cinematográfica en el mercado internacional. Al poner en valor estos dos poderes, Estados Unidos asumía así la responsabilidad controlar la producción nacional, a la vez que aminoraba la distribución de títulos extranjeros tanto dentro como fuera de Norteamérica, con fin de ampliar su cuota de pantalla en la mayor amplitud territorial posible (Roca y Roca, 2021). Entre las producciones estadounidenses que mejor han germinado en el extranjero, la comedia ha sido uno de los géneros que mejor han sabido transmitir los valores norteamericanos, haciendo que la influencia del cine americano encuentre en este género un producto muy útil de exportar. La vertiginosa vida moderna de jóvenes, residentes en ciudades emblemáticas de Estados Unidos, ha sido el mejor escaparate para representar el modo de vida estadounidense a los europeos. El emplazamiento del producto norteamericano es apreciable en la dinámica de trabajo, el espíritu emprendedor, la vida familiar, la exaltación de sus fiestas populares, la moda o la gestión del ocio (Roca y Roca, 2021).

Por otro lado, la influencia del cine estadounidense en Occidente no solo responde a la producción de contenidos cinematográficos, sino que también industria hollywoodiense supo obtener rentabilidad exhibiendo los entresijos del universo cinematográfico por medio del *star system*. En este sentido, la determinación del público viene dada por ciertos condicionantes que

nacen del plano material, al buscar la rentabilidad del cine como producto. Según el historiador José Luis Sánchez Noriega (2010), el espectador/a se encuentra *construido* por diversos factores que, en última instancia, surgen de unas motivaciones de tipo industrial-comercial o tienen relación con estas (Sánchez Noriega, 2010). La estrella es construida a partir de aquellos rasgos que el público admira o desea, creando así una figura con la cual el espectador individual mantiene un vínculo que se mantiene a través de la empatía y la fascinación (Sánchez Noriega, 2010). Esta, al encasillarse dentro de unos rasgos definitorios muy claros y prácticamente invariables, aunque si evolucionales, mantiene la fidelidad del espectador. Por otro lado, la estrella, al convertirse en una persona mediática, adquiere una relevancia en el panorama actual que, junto con el seductor halo de exotismo que se dibuja en torno a la vida hollywoodiense, se convierte en una figura enormemente atrayente para el espectador. De esta forma la figura de la estrella, o el conjunto de ellas, actúan como cebo para el espectador, al sentir que tanto su figura como el entorno que le rodea resultan lo suficientemente atrayente como para inducir al espectador al visionado de cada uno de sus contenidos.

Tras este periplo teórico por las diferentes propuestas que, de un modo u otro analizan el potencial del cine como producto cultural, es posible reconocer el poder del cine como consecuencia de la interacción entre mundo de las ideas y el mundo real. En el plano ideológico, el cine es construido a partir de la subjetividad que emana de los procesos moldeadores de los agentes sociales. Por lo tanto, desde una visión una tanto constructivista y postmaterialista, es posible entender el cine, y el potencial de este, como una producción que emana de un paradigma cultural que pone en valor un universo sensible, imaginario y sensorial. Sobre la base de la realidad imaginaria construida por el cine y el cambio de paradigmas hacia una sociedad que revaloriza el mundo sensible y lo canaliza por medio de la vertiente simbólica, la sociología ha sabido ver el potencial del cine como productor de significados. Todo ello sin dejar de entender que el cine, en su condición de producto social, se encuentra también determinado por el mundo material, al ser este también parte de la interacción que, junto con el mundo inmaterial, constituyen este producto social. Por otro lado, las capacidades del cine han sido trabajadas por varios autores/as que han reconocido en el potencial sociológico del cine como producto cultural, un gran poder para imponer significaciones a través de un medio de consumo completamente inserto en la cotidianidad, tanto a nivel individual como colectivo.

1.2 La teoría psicoanalítica del cine y la hegemonía del espectador/a

El psicoanálisis es una técnica de investigación iniciada por el neurólogo Sigmund Freud (1896), que tiene como objetivo el estudio de los problemas emocionales a través del *inconsciente*, analizando cualquier manifestación de este revelada por el comportamiento humano (Sangro, 2008: 4). A partir del trabajo de Sigmund Freud y su enorme impacto, surgen diversas escuelas, enfoques y ámbitos, que utilizan esta teoría iniciada por el neurólogo. A pesar de la diversidad de sus usos y perspectiva, en líneas generales, el psicoanálisis estudia el modo en que nos constituimos como sujetos por medio del análisis de las estructuras del deseo, que emana de cualquier forma de comportamiento humana (Sangro, 2008). Pero este no es solo el estudio de inconsciente humano, sino que también es considerado como el resultado de un proceso de creación colectiva, en el que las diferentes manifestaciones en las que son proyectados estos deseos, configuran la experiencia cultural que da forma al sujeto. Fruto de la modernidad y las transformaciones que subyacen de la revolución industrial, el psicoanálisis toma parte en la construcción de una nueva imagen sujeto moderno, produciendo nuevos referentes tanto conceptuales, como iconográficos en una conveniente convergencia con los medios de masas, siendo el cine uno de los más destacados (Ramírez, 2014). A partir de los años setenta, varios autores han sabido ver la provechosa aplicación de la teoría del psicoanálisis en el cine. Esta convergencia encuentra su sentido en relación con el estudio onírico. En esencia, la teoría psicoanalítica del cine plantea que el proceso por el que el espectador/a observa las imágenes que se suceden en la pantalla de una sala oscura, tiene gran semejanza a la dinámica del sueño (Sánchez Noriega, 2010). Según José Luis Sánchez Noriega (2010), el sueño cuenta una historia, bajo la cual se encuentran ciertas significaciones latentes que expresan un deseo inconsciente. A raíz de esto, plantea que existe un contenido que se manifiesta a través de la historia, del cual subyace un contenido oculto formado por imágenes confusas en el que residen los deseos más íntimos de cada persona (Sánchez Noriega, 2010). La teoría del cine trabaja con este concepto para conocer el inconsciente del espectador/a. Es por ello, que se erige como indiscutible protagonista del análisis de esta teoría del cine. Así, película y espectador/a entran en una dinámica simbiótica circular en la que, a partir de su asociación interactiva, se construyen el uno al otro. Por ello, el análisis cinematográfico que se efectúa desde el enfoque psicoanalista, exige también un estudio del proceso de subjetividad deseante. Esto implica el reconocimiento del filme como estimulador de la fantasía inconsciente del espectador. Para Sigmund Freud, la estructura de fantasía se basa en la presión residente en

el conejo de Edipo, por el cual la necesidad de diferenciación de los padres, hace que el niño construya fantasías en las que sustituye a sus padres reales por otros ideales. En el cine, este concepto se trabaja, al entender que las películas despiertan en el espectador/a este tipo de fantasías. (Sánchez Noriega, 2010).

Por otro lado, la teoría cinematográfica del psicoanálisis comprende el texto fílmico como un proceso de construcción de significados por medio del espectador/a. En relación con esto, Jacques Aumont y Michel Marie (1990), proponen considerar las películas como obras artísticas capaces de construir un texto que fundamente las significaciones que emanan de estructuras narrativas y bases audiovisuales, produciendo así un singular efecto en el espectador. Según ellos, el filme es un discurso significante, y a través del análisis el texto fílmico es posible analizar los sistemas y configuraciones internas de los significados que se observan en él (Ramírez, 2014). Debido a su capacidad significante, la teoría psicoanalítica considera el cine como un mecanismo de construcción del sujeto. La gran aportación de esta teoría, es considerar el cine como un dispositivo psíquico implicado en la formación del sujeto, de esta forma, el psicoanálisis utiliza el cine como un dispositivo significante (Sangro, 2008). Con base en esto, desde la perspectiva del psicoanálisis, el análisis cinematográfico se constituye a partir de dos aspectos principales, la descripción y la interpretación. Considerando estos dos aspectos, se crea una metodología que tiene en cuenta primero la descripción como paso previo a la interpretación. Este orden metodológico resulta necesario, ya que, para proceder a la interpretación de los sentidos producidos, es necesario precisar el orden material que se extrae del significante fílmico (Aumont en Ramírez, 2014).

En su inmersión el cine, la teoría del psicoanálisis ha suscitado numerosos trabajos y perspectivas, aunque a grandes rasgos pueden dividirse en dos. La primera relación entre el psicoanálisis y el cine, se centró en la consideración de la película como material analizable del subconsciente del director (Sánchez Noriega, 2010). Dentro de esta perspectiva destacan los trabajos de Dominique Fernández (1979) sobre Eisenstein y de Donald Spoto (1999) sobre Hitchcock. Este tipo de análisis centrados en los deseos inconscientes de la personalidad de los cineastas, han adquirido menos significación al entenderse más como una crítica exquisita que un estudio psicoanalista del cine (Sangro, 2008). Por otro lado, se encuentran aquellas perspectivas que equiparan el proceso psíquico del visionado del filme con el de los sueños. Esta perspectiva, la que aquí se trabaja, ha adquirido un enorme éxito teorizando el aparato cinematográfico y el sujeto espectador/a (Sánchez Noriega, 2010). Uno de los primeros autores que abordó esta perspectiva fue el ensayista Edgar Morin. A través de su trabajo en *El cine o el*

hombre imaginario (1956), Edgar Morin realiza una incursión antropológica en el proceso espectadorial a través de la fenomenología, para deducir que la fotografía tiene cualidades que pertenecen a la subjetividad de la mirada. Para el ensayista, hay una subjetividad residente en la fotografía que responde a la experiencia psicológica y a la dimensión antropológica y lingüística (Sánchez Noriega, 2010). Estudia la relación psíquica que se crea entre el espectador/a y el filme en el momento del visionado. Para ello, Edgar Morin parte de una base que entiende el significado fílmico (*lo imaginario*) como producto de la interacción entre la imagen proyectada en la pantalla y la imaginación del sujeto la observa (Sangro, 2008). Ante la imposibilidad de participar en la ficción proyecta, durante el visionado el espectador/a da inicio a una acción regresiva que tiene como efecto la manifestación de sus sentimientos, intensificando la participación afectiva que propicia la identificación con los personajes (Sangro, 2008).

Una de las escuelas de psicoanálisis más influyentes ha sido la escuela francesa de Jacques Lacan (1963). El revisionismo al que Jacques Lacan sometió los trabajos de Sigmund Freud, alcanzó una enorme popularidad, despertando el interés por la teoría del cine en la década de los setenta (Sangro, 2008). Entre sus propuestas más relevantes, destaca su original noción del deseo en el proceso de identificación. Para Jacques Lacan, el deseo que emana durante el visionado de la película, no supone el desear al otro en sí, sino desear lo que el otro desea (Zumalde, 2011:8). Por otro lado, también ha sido sumamente influyente su propuesta acerca del estadio del espejo. En esta propuesta, Jacques Lacan plantea que durante la fase del espejo se idea la concepción de *yo*, es decir, la noción que cada uno tiene de sí mismo. Esta fase tiene lugar en la infancia, donde el niño o la niña se ve reflejado en el *otro*. De esta forma, el sujeto se construye a partir de otro semejante en el que se ve reflejado (Zumalde, 2011:8 y 9). Extrapolado al cine, la propuesta de Jacques Lacan funciona al comprender que el espejo en el que se ve reflejado el sujeto, es la pantalla que contempla el espectador/a durante la proyección. Siguiendo con las propuestas psicoanalistas, resulta imprescindible destacar la relevancia de Jean-Louis Baudry (1975) y su concepto de *aparato cinematográfico*. A partir de este concepto, Jean-Louis Baudry pone en relación lo psíquico, lo social y lo tecnológico, para entender el cine como un dispositivo capaz de producir ciertos efectos en el espectador. El desarrollo del concepto tiene como fin explicar las formas en las que la industria del cine busca la satisfacción del espectador, a la vez que crea en una necesidad de consumo por medio de la producción de ficción (Sánchez Noriega, 2010:90). Jean-Louis Baudry se diferencia de otros teóricos al entender que, a diferencia de la vida real, en la experiencia fílmica el espectador/a satisface

algunos de sus deseos, es decir, entiende que la experiencia fílmica no solo se limita a imitar la vida real por medio de la ficción, sino que produce ciertas sensaciones en el espectador/a que simulan la satisfacción de algunos de sus deseos, al sentir que es él el que produce lo que se está proyectando en pantalla (Zumalde, 2011).

Continuando con la convergencia entre el cine y el pensamiento onírico, el teórico cinematográfico Christian Metz (1977), plantea que tanto el filme como el sueño son historias narradas a través de las imágenes, en las que el deseo inconsciente toma forma simbólica (Zumalde, 2011). De esta forma la sensación de realidad es más acusada en el cine, a causa de los mecanismos de identificación que implican al espectador/a en la experiencia fílmica. Según Christian Metz, existe una *identificación primaria*, en la que es espectador/a se reconoce a través de la mirada de la cámara, experimentado una fase parecida a la del espejo desarrollada por Lacan, y una *identificación secundaria*, en la que se identifica con los personajes de ficción por medio de la expresión narrativa (Zumalde, 2011:9). A pesar de estas propuestas y su relevancia, la gran aportación de Christian Metz a la teoría del cine fue su trabajo acerca de la semiótica. En su aplicación cinematográfica, la semiótica es entendida como el estudio de los signos o códigos cinematográficos, que ayudan a comprender las diferentes formaciones culturales del mundo que nos rodea. A partir de los años sesenta, comienzan a proliferar los trabajos que estudian de forma metodológica el cine como lenguaje. Con su artículo *El cine: ¿lengua o lenguaje?* (1964), Christian Metz se distancia de las primeras propuestas semióticas que se esfuerzan en analizar el sentido del cine por medio de la relación entre pensamiento y lenguaje. En este artículo, Christian Metz trata de establecer una metodología de estudio dentro del cine que determine la diferencia entre lengua y lenguaje en el campo de la semiótica. A partir de su estudio, se muestra favorable a la idea de estudiar el cine como lenguaje y no como lengua, ya que este carece de un sistema de signos, y su destino no es la comunicación, sino a la expresión (Sánchez Noriega, 2010). A raíz del trabajo de Christian Metz y del auge de este tipo de estudios acerca del cine como lenguaje, el enfoque de la semiótica comienza a ganar popularidad entre las diferentes teorías del cine. En líneas generales, la semiótica estructuralista se centra en el discurso como forma de significación. Según esta interpretación, todo discurso tiene la capacidad de instruir al espectador/a no sólo en lo que deber hacer interpretativamente, sino también en lo que no debe hacer de cara la interpretación. En el plano emocional, la semiótica considera que es el texto fílmico, y los signos y símbolos adyacentes a él, los que guían la respuesta emocional de espectador/a. Al utilizar indicadores discursivos universales, el texto pone en aviso al espectador/a de las emociones que florecerán en él (Zumalde, 2011).

En paralelo al auge de la teoría psicoanalítica del cine en los setenta, surge la denominada *teoría feminista del cine*. Sin salirse del plano psicoanalítico, esta teoría nace con el objetivo de denunciar el machismo estructural residente en las representaciones cinematográficas y revelar cómo esto lleva consigo la reproducción de estructuras de dominación. Esta teoría señala como los personajes femeninos representados en el cine se encuentran sumamente estereotipados y carentes de singularidad, convirtiendo a la mujer en un mero objeto de deseo masculino (Sánchez Noriega, 2010). Dentro de esta teoría, destaca el trabajo de Laura Mulvey (1975). En su artículo *Placer visual y cine narrativo* (1975), Mulvey denuncia que el cine machista dominante ha contribuido a crear un espectador masculino activo que controla a un espectador femenino pasivo, basándose en la premisa que entiende que el cine está hecho por y para hombres y el deseo es únicamente apreciado desde su visión (Sánchez Noriega, 2010). La teórica feminista plantea que la presencia de la mujer en el cine únicamente tiene lugar a través de la *escopofilia* o el *voyeurismo*. Por medio de la escopofilia, la mujer se convierte en un fetiche, en un objeto de deseo erótico por parte del espectador. De esta forma, la mujer se representa en pantalla con ciertos rasgos específicamente escogidos para suscitar el deseo masculino, convirtiéndose así en un mero objeto contemplativo. Por otro lado, a través del *voyeurismo*, la mujer provoca ciertas sensaciones en el espectador por medio de su relación con el protagonista masculino (Useros, 2017). En este caso, la mujer actúa como soporte de la actuación del protagonista masculino, que es el que lleva el peso de la historia. La participación de la mujer en este tipo de situaciones, suele ser la del interés amoroso y en ningún caso se apropia de la historia que se pretende contar, ya que el objetivo de su presencia es incitar en el protagonista masculino ciertas sensaciones erótico-emocionales con las que pueda identificarse el espectador masculino. El espectador masculino, a través de la relación entre ambos protagonistas y las tensiones, curiosidades y dinámicas que crean, se identifica con el protagonista masculino en las sensaciones que el personaje femenino suscita en él. En ambas posiciones la mujer es objeto del deseo masculino heterosexual, tanto del protagonista como del espectador, y en ningún caso la deseante. Esto convierte a la mujer en un sujeto pasivo en el cine, ya que, como Laura Mulvey reconoce, el placer visual es masculino.

Debido a la relevancia que adquiere la figura del espectador/a en el análisis psicoanalítico del cine, diversos autores/as han centrado sus trabajos en la búsqueda de los factores que inciden en la construcción psicoanalítica de este, siendo la identificación unos de los más importantes. La amplia exploración de este aspecto por parte de la teoría psicoanalítica del cine, ha propiciado una conceptualización genérica de la identificación que se divide en dos fases

sucesivas, la primaria y la secundaria. La *identificación cinematográfica primaria* reside en la visión, en el acto de mirar que sitúa al espectador/a ante la pantalla. Durante este proceso el espectador/a se corresponde con la cámara, apreciándose a sí mismo sujeto esencial de la visión (Sánchez Noriega, 2010). Esta identificación sigue el proceso de construcción de la personalidad presupuesto por Jean-Louis Baudry (1975) durante la fase del espejo. Jean-Louis Baudry plantea que el cine es capaz de reproducir la fase del espejo en la surge la identificación primaria, de forma que el espectador/a toma constancia de su papel del sujeto como alguien a partir del cual se organiza el mundo y su propia experiencia (Sangro, 2008). En paralelo al planteamiento de la fase espejo, en espectador/a que dirige su mirada a la pantalla queda absorto por la fantasía de la ficción, creando su identidad en torno a estas imágenes. De esta forma, continuando con la analogía del cine y el espejo, el sujeto en esta fase comienza a distinguir objetos fuera de sí y del mundo, lo que le induce a la formación del *yo* (Sánchez Noriega, 2010). El cine, consciente de ello organiza el filme en torno a la mirada del espectador, convirtiendo los objetos pertenecientes al mundo material y los objetos pertenecientes al plano imaginario o ideológico, a fin de que la mirada del espectador/a los reconozca en su formación como sujeto social.

Esta primera identificación es anterior a la fase edípica, en la que el espectador, consciente de su propia identidad, comienza a lidiar con ciertos conflictos que provocan en él un sentimiento de frustración, el cual canaliza a través de la búsqueda del deseo. Una vez da inicio esta fase edípica comienza la *identificación cinematográfica secundaria*. De la misma forma que Jean-Louis Baudry plantea que la necesidad de una identificación secundaria para la realización de una identificación primaria previa, Christian Metz plantea que cuando el espectador/a ha construido su *yo*, la identificación solo podrá ser secundaria (Sánchez Noriega, 2010). Sobre la base de eso, el espectador/a ya no se solo se identifica con el sujeto, sino que tiene la capacidad de asumir otros papeles como el de objeto u observador. Las variaciones que experimenta el espectador/a en sus objetos de identificación, residen en los dispositivos textuales que proporcionan diferentes puntos de vista y enfoques visuales. De esta forma el modo de identificación más relevante reside en el relato (Sánchez Noriega, 2010). En este sentido, la historia se muestra al revelarse en ella nuestra crisis edípica, que se manifiesta a través de la frustración del sujeto y su objeto de deseo. Según el psicoanálisis, el conflicto edípico reside en la consecución de deseos con la intención de suplantar carencias emocionales que nacen en la infancia en relación a la figura matera o paterna, pero que nunca llegan a suceder. En el cine, este conflicto se representa por medio de la narración, en la cual la figura protagónica pretende

conseguir el objeto de deseo que suscita sus carencias. La exposición de este conflicto es lo que hace al espectador/a identificarse con la historia reconociéndose como semejante al otro representado. Al reconocer el conflicto como suyo, de forma momentánea, el espectador/a se posiciona en el lugar de los representados para *ser ellos* (Sangro, 2008). Por otro lado, el sociólogo Peter Vorderer (2006), define el entretenimiento mediático como un procesamiento que “implica la exploración de relaciones a través de la simulación, lo que permite a los individuos identificarse con agentes sustitutos y formar una experiencia subjetiva de relaciones con dichos agentes” (Vorderer en Igartua, 2008: 43). Integrando esta perspectiva en la teoría cinematográfica del psicoanálisis, es posible entender como el cine utiliza el Edipo de un modo ambivalente, como un instrumento de identificación por medio de la representación este conflicto universal, y a su vez como el objeto de deseo en sí (el cine como producto) a través del cual el espectador/a suple sus carencias y apetencias emocionales.

De la misma forma que el espectador/a es estudiado por medio de la identificación, a partir de los años sesenta proliferan los trabajos que analizan este sujeto a través de la recepción. A grandes rasgos el conjunto de teorías que trabajan la temática de la recepción se puede dividir en dos, aquellas que posicionan al espectador/a en un lugar marginal de discurso fílmico, y las que otorgan un papel relevante al espectador. Estas últimas han sido estudiadas desde la fenomenología de Edgar Morin, el cognitivismo de David Bordwell y por supuesto desde el psicoanálisis (Sánchez Noriega, 2010). Pero a pesar de que la teoría fílmica del psicoanálisis posiciona al espectador/a en el punto central de su estudio, es posible detectar como antepone el mensaje ideológico, al entender el cine como un medio de significación, posicionando al espectador/a en una actitud más pasiva en la internalización del mensaje. En este sentido es posible apreciar cómo, hasta cierto punto, en la teoría psicoanalítica del cine la consideración del espectador/a se encuentra más próxima a un simple contenedor de las significaciones o ideologías que se pretenden transmitir, que la de un sujeto con un contexto propio que dialoga con el texto fílmico para acordar ciertas significaciones. La puesta en valor de las emociones y deseos por las que aboga el psicoanálisis cinematográfico, en ocasiones obvia la influencia contextual del sujeto y la pluralidad de experiencias que condicionan el visionado, fuera del plano psicológico. Por lo tanto, desde esta perspectiva se entiende a la audiencia como una masa homogénea, cuya experiencia fílmica es común a la de todos los espectadores. De esta forma, el modelo cinematográfico de significación de la teoría psicoanalítica, entiende el cine como un vehículo ideológico y la recepción como algo impuesto por el discurso que el espectador/a asimila por medio de la vinculación emocional residente en el inconsciente. Debido a la

posición un tanto pasiva del espectador/a que ofrece este enfoque y a la negativa de considerar la influencia de los factores culturales en el proceso de recepción, se han considerado también otros trabajos y la teoría que abordan con mayor acierto las deficiencias de la teoría psicoanalítica del cine. Estas consideraciones no tienen como fin desacreditar la teoría psicoanalítica en el plano de la recepción, sino hacer más completo y sólido este ámbito cinematográfico tratado en la propuesta final de este trabajo. Es por ello, que los autores y teorías mencionadas a continuación no se alejan demasiado del psicoanálisis (la influencia de Jacques Lacan se encuentra muy presente en el trabajo de Stuart Hall) o del enfoque constructivista que se ha utilizado a lo largo de este trabajo (la teoría de la recepción bebe de constructivismo social para constituir sus principales premisas), pero sí se aproximan a una perspectiva que tenga más presente la influencia cultural a través del campo de los *Cultural Studies*.

Dentro de estas nuevas consideraciones se encuentra la teoría de la recepción, que surge a partir de los años ochenta de la mano de la literatura. Esta teoría concibe la necesidad de su inicio debido al papel pasivo que ciertas teorías otorgaban a la figura del lector. Integrada en el cine, esta teoría plantea que el significado del texto fílmico no se da de forma impuesta en el proceso de recepción, sino que se construye en cada caso a través de un proceso de negociación, que se encuentra influido por los marcos de referencia, las motivaciones y las experiencias del espectador/ (Zumalde, 2011). Desde esta perspectiva el papel activo de espectador/a y la influencia cultural que inciden en él, hacen que el significado discursivo dependa de la experiencia de única de cada espectador. A raíz de esto, la teoría de la recepción plantea que, debido la heterogeneidad de la audiencia, en el proceso de visionando inciden de forma más significativa factores socioculturales, que factores psicológicos que conciben la recepción como una experiencia emocional común al resto de espectadores (Zumalde, 2011). Esto no quiere decir que la teoría de la recepción anule la efectividad del plano emocional durante el visionado, sino que los condicionante culturales construyen diferentes tipos de espectadores, a partir de los cuales la implicación emocional durante el fin incidirá de un modo un otra. De esta forma, el espectador/a se reconoce como un sujeto activo, capaz de actuar de forma crítica en su interacción con el texto fílmico, en función de su condición de sujeto históricamente construido. Por ello, la teoría de la recepción apunta que la experiencia fílmica de las minorías no resulta igual a la de las grandes masas heterogéneas (Zumalde, 2011). Aspectos como la raza, el género o la clase condicionan la experiencia fílmica de los individuos asociados a ellos, por lo que la interpretación resultante de este proceso será diferente para cada espectador/a en función de sus

rasgos socioculturales adheridos. Es por esto que podría ser un error incurrir en la idea de la audiencia como una masa heterogénea, ya que al no admitir su pluralidad se estaría obviando la posibilidad de una multirrespuesta por parte del público. A nivel de intencionalidad proyectiva, concepción de heterogeneidad, provoca la construcción de una audiencia dominante con una ideología y posicionamiento cultural imperante, y una audiencia dominada que se percibe a sí misma como marginal, al no tener representación por su condición de minoría que no forma parte de esa supuesta homogeneidad, ni reconocimiento de sus condicionantes culturales, al no concebir su experiencia fílmica como diferente. Aunque de forma reconocida la teoría de la recepción no se identifica como constructivista, lo cierto es que es posible apreciar la influencia de esta perspectiva en su idea acerca de la imposibilidad de abstraer las emociones del contexto social y de las fuerzas moldeadoras de la sociedad (Zumalde, 2011).

Esta teoría ha sido trabajada por numerosos autores, siendo uno de los trabajos más destacados el del sociólogo Stuart Hall (1980). Por ello, de forma más específica, resulta necesario destacar ciertas ideas que Stuart Hall formula dentro de este enfoque. En *Decoding and Encoding* (1980), el sociólogo realiza un listado con ciertos rasgos o ideas comunes en el espectador/a y en el proceso de recepción. En primer lugar, Stuart Hall advierte que el espectador/a no existe de modo abstracto, sino que ha de ser considerado en relación con el contexto cultural al que está adscrito. En este sentido, Stuart Hall entiende al espectador/a como una construcción social (Zumalde, 2011). Por lado, de la misma forma que no concibe al espectador/a fuera de su contexto, tampoco comprende el texto de una forma genérica y descontextualizada. Para Stuart Hall el significado del texto depende del contexto social del espectador/a (Zumalde, 2011). El sociólogo también plantea que no hay una propuesta propiamente dominante entre la ideología del texto y la situación sociocultural del espectador/a, sino que existe un diálogo negociador entre ellos. Por otro lado, también advierte que los estudios sobre el consumo de los diferentes materiales audiovisuales han de ser empíricos y basarse en la experiencia a través de encuestas y entrevistas (Zumalde, 2011).

Siguiendo la línea de Stuart Hall, Robert Stam (2001), teórico que trabaja la semiótica cinematográfica, sostiene que no existe un único tipo de receptor, y que la tipología de los espectadores deber ser abordada desde diferentes perspectivas que tengan en cuenta los condicionantes socioculturales. Según el, es posible diferenciar cinco tipos de espectadores, el espectador configurado por el texto (por medio de la estructura narrativa y la puesta en escena), el espectador configurado por los dispositivos técnicos (multisalas o IMAX), el espectador configurado por los contextos institucionales de la espectacularidad (el ritual social del cine),

el espectador constituido por los discursos e ideologías del entorno y el espectador definido por su raza, género y situación histórica (Torner, 2010: 82). De esta forma se pone de relieve el plano material del cine a la hora de construir al espectador/a y la experiencia visual del contenido audiovisual. Por otro lado, en lo que respecta a la recepción, Vorderer (1993) plantea que existe dos tipos de recepción cinematográfica dependiendo del modo que se adquiera. En primer lugar, señala que existe un *modo analítico*, el cual supone cierto distanciamiento con el relato y un mayor ejercicio de reflexión durante la recepción. Sin embargo, a diferencia de este, existe un modo implicado que transporta al espectador al plano emocional, al sumergirse por completo en la historia y sus personajes (Igartua, 2008:44 y45).

A pesar de la continuidad de los usos de la teoría psicoanalítica del cine y del enorme éxito de algunos de sus trabajos, lo cierto es que esta corriente no ha estado exenta de críticas. El psicoanalista Dimitri Weyl (2017) detecta dos de los grandes problemas, a nivel analítico, en la convergencia entre el cine y el psicoanálisis, la posición de superioridad y el exceso de proximidad. Dimitri Weyl señala la relación de subordinación del cine con el psicoanálisis cuando se asocian. Este se muestra favorable al trabajo de Sophie de Mijolla-Mellor (2002), acerca de los problemas que plantean la terminología *psicoanálisis aplicado*, en la relación de dominio entre el psicoanálisis y el cine. La filósofa propone que esa terminología ya supone una relación de dominación, que confunde el objeto con la cosa, así como también la inclinación del objeto a lo pasivo (Weyl, 2017:10). Por ello, Dimitri Weyl considera fundamental superar la metodología de la *aplicación*, y considerar las interacciones entre el psicoanálisis y el cine en la total plenitud de este último (Weyl, 2017). El segundo problema que apunta Dimitri Weyl, tiene que ver con un exceso de proximidad entre los dos ámbitos, provocando así una ilusión de gemelidad. En este caso se remonta al trabajo de Sigmund Freud para señalar, al igual que el neurólogo, que el cine no puede representar nuestras *abstracciones*. Dimitri Weyl señala que la proximidad existente entre el cine y psicoanálisis, no es razón suficiente para conseguir plasmar el inconsciente en este medio, ya que no tiene la capacitación necesaria para que se perciban los conflictos del inconsciente de forma esencial. Advierte del error que se comete al analizar un filme como si de un sueño se tratase, ya que este es una creación consciente del cineasta y el sueño es una producción del inconsciente (Weyl, 2017). Sin embargo, a raíz de esta última consideración de Dimitri Weyl, resulta conveniente advertir que el cine no es un creador del inconsciente, sino un reflejo de él, por lo que el proceso analítico depende más del espectador/a que del cineasta. La misma teoría psicoanalítica del cine incurrió en este error al guiar sus primeros pasos hacia el análisis de los cineastas. Pero más tarde reconduzco su trabajo

al considerar que el análisis del inconsciente debía enfocarse en la relación entre el espectador/a y el contenido que se proyecta. Si bien es cierto que el cine es un productor de significados, estos no emanan directamente del inconsciente del cineasta, sino de la interacción entre el espectador/a y la proyección audiovisual. A través de la experiencia fílmica, el espectador/a ve reflejados aspectos de su inconsciente en la pantalla que hacen que se identifique con el personaje y el discurso proyectado. Por ello, es posible concluir que el cine no es una creación de inconsciente, sino un reflejo o un mecanismo de afloración de este.

En definitiva, si bien no es posible considerar la teoría psicoanalítica del cine como un enfoque todoterreno y sin fisuras, por el cual el tiempo ha pasado tanta benevolencia que sus premisas han quedado intactas e insustituibles, lo cierto es que este trabajo considera que existen razones de peso para seguir considerando la vigencia de esta teoría y su utilidad en el análisis cinematográfico. La semejanza entre la ensoñación y el proceso fantástico que emprende el espectador/a durante el visionado, hace pensar en la relevancia del estudio onírico en relación con el cine. Las significaciones que emanan de este proceso fantástico y el sueño inconsciente, resultan un potencial identificador imposible de obviar. El análisis de estas identificaciones, en convergencia con los aspectos culturales asociados a los espectadores, resulta sumamente útil para conocer el proceso de construcción de los individuos y la subjetividad de su conciencia. Por otra parte, la consideración que esta teoría hace del texto fílmico como constructor de significados por medio de la interacción con el espectador, se integra a la perfección con las premisas básicas del interaccionismo simbólico, al entender el cine como un dispositivo significante que tiene la capacidad influir en el espectador/a por medio del aprendizaje de ciertos signos y códigos, al acudir uno al encuentro físico del otro. Por otro lado, las teorías feministas del cine y su estudio de las reestructuras de dominación patriarcal, resultan sumamente útiles en su denuncia del uso significativo del cine como forma de dominio patriarcal, y en su empeño por vincular al espectador/a con el discurso fílmico. En definitiva, por la consideración que hace en el plano de las ideas, y la presunción de una posible fructífera convergencia de sus usos con la sociología interaccionista, la teoría psicoanalítica del cine ha sido escogida en este trabajo como la principal perspectiva de análisis en el ámbito cinematográfico.

1.3. La significativa relación de Christian Metz con el cine

Aunque el trabajo de Christian Metz ha sido tratado en anterior epígrafe, debido a la magnitud de su obra y la influencia que esta ha supuesto en el campo del cine, resulta necesario abordar las ideas de Christian Metz con algo más de detenimiento. A pesar de reconocer la extensión de su obra, y el hecho de que cada una de sus aportaciones han contribuido de manera significativa al ámbito teórico del cine, o a las conversaciones y debates giran en torno a él, sin duda hay tres trabajos de Christian Metz que han marcado un punto de inflexión en el entendimiento del cine como objeto significativo. En 1968 Christian Metz publica el primer volumen de *Ensayos sobre la significación del cine* (1968), un compendio de artículos, ensayos y demás escritos elaborados entre 1964 y 1967, en el que recoge uno de sus artículos más destacados *El cine: ¿lengua o lenguaje?* (1964). Publicado por primera vez en 1964, y posteriormente recogido en el primer volumen de ensayos anteriormente referido, este artículo pretende abrir un debate acerca de la consideración del cine en su estudio a través de la semiótica. En una entrevista con el escritor y teórico del cine Raymond Bellour (1970), publicada en el segundo volumen de ensayos, Christian Metz reconoce que este primer volumen podría considerarse el primer libro *oficial* de semiología cinematográfica (Metz, 2001:207). Años más tarde, Christian Metz publicó una de las obras más relevantes de su carrera *El significativo imaginario* (1975). Convirtiéndose en uno de sus trabajos con mayor incidencia en el campo del cine, esta obra sentó las bases teóricas de la tendencia psicoanalítica del cine de los setenta. Posteriormente este artículo sería recogido en la obra *Psicoanálisis y cine: El significativo imaginario* (1977), en la cual Christian Metz trata las líneas trazadas en el primer artículo con una mayor profundidad. En 1977 el semiólogo también publicaría el segundo volumen de *Ensayos sobre la significación del cine* (1977), donde recoge una serie de escritos y entrevistas elaborados entre 1967 y 1971, que desarrollan ciertos aspectos relacionados con la teoría clásica del cine, la imagen como analogía o la semiología. Aunque la lista de publicaciones de Christian Metz es mucho más extensa y rica de lo aquí señalado, se han destacado estas obras en concreto, con la intención de tratarlas con algo de detenimiento debido a la significativa aportación que hacen a este trabajo.

En el ensayo *El cine: ¿Lengua o Lenguaje?* (1964), Christian Metz abre una conversación a debate, ante la necesidad de encontrar una convergencia óptima entre las teorías del cine, la filmografía y la lingüística. Para el semiólogo el sentido de esta convergencia reside en la concepción del cine como una unidad significativa a partir de la confluencia de estos tres

aspectos. Partiendo de esta base, Christian Metz pretenden estudiar los mecanismos cinematográficos a través de los cuales los hombres y mujeres se transmiten significaciones en el marco de las diferentes sociedades. En primer lugar, El semiólogo parte de la idea del cine como producto (Metz, 1968). Para ello señala varias fases por las que pasa el objeto, siendo el punto de partida el objeto natural en sí. Tras ciertas fases como la segmentación (*découpage*), en la que se analiza el sentido inicial del objeto y se separa de los elementos que los construyen, o la paradigmática, en la que se preparan y trabajan los elementos que lo componen, tiene lugar la el momento más esperado, el momento sintagmático. Al ser producto del pensamiento, Christian Metz señala como en este proceso la inteligibilidad del objeto, se convierte en paralelo en objeto en sí (Metz, 1968:93). A partir de este proceso de construcción del objeto, el semiólogo entiende que el mundo se percibe desde un punto de vista ideológico y totalmente significativo. Pero para que el significante se entienda es necesario adherirle sentido y significación. Según Christian Metz esta labor le pertenece a la semiología. Entendiéndolo desde el punto de vista de los mecanismos expresivos, realiza una distinción entre el sentido *natural* de las cosas y los seres, con una significación continua y distintiva, y la significación *deliberada*, la cual es únicamente concebible por el hecho de que vivimos en el mundo del sentido. El esta última, según Christian Metz, la significación sólo se entiende como un acto organización y redistribución del sentido, por el cual advierte de la existencia de unidades lingüística irregulares que puede corresponder a otros muchos significantes (Metz, 1968).

Su empeño por estudiar el cine a través de la semiótica, unido a su convicción de interpretar el filme como un mensaje, hacen ver a Christian Metz lo obvio que resulta la existencia de código cinematográfico. A partir de esto, plantea como los significados del filme surgen a raíz de la comprensión del filme. Así, señala la importancia del argumento y la función narrativa del filme en su entendimiento (Metz, 1968:71). Christian Metz entiende el filme como una unidad que cuenta una historia, por lo que, a través del desarrollo narrativo de los hechos, el espectador/a llega a comprender las significaciones que emanan de él. A diferencia de los aspectos técnicos del cine como fundidos, transiciones o planos, el espectador/a no necesita haber visto ante otras películas para entender el argumento de un filme, ya que este conecta con el mundo que rodea al espectador/a haciéndolo comprensible desde el primer momento. Es por esto que, según Christian Metz, la narratividad del cine ha hecho que su rango de influencia de sea cada vez más amplio y persista en el tiempo (Metz, 1968:71). Considerando ya el cine como lenguaje, Christian Metz elabora la Gran Sintagmática, con el fin de categorizar los procedimientos significativos y las estructuras narrativas que componen el cine. Sobre la base

de esto, el semiólogo identifica ocho sintagmas, a partir de los cuales se construye el texto fílmico. Estos son *el plano autónomo* (el que narra la acción), *el sintagma paralelo* (cuyo fin es crear un contraste o paralelismo simbólico), *el sintagma entre paréntesis* (planos sin vinculación espaciotemporal entre sí, pero con una conexión temática), *el sintagma descriptivo* (planos que muestran objetos o espacios físicos en acción), *el sintagma alternante* (se narran acciones de forma simultánea en espacios diferentes), *la escena* (planos del mismo espacio que narran una acción sucesiva), *la secuencia episódica* (formada por breves escenas unidas por la música o una progresión narrativa cuyo significado reside en la totalidad de ellas) y *la secuencia ordinaria* (muestra una acción sin tiempos muertos dando una sensación de continuidad que construye el significado) (Sánchez Noriega, 2010:89).

Al hilo de esto, para responder a la pregunta que da título al ensayo, Christian Metz hace referencia a la *especificidad cinematográfica*. En primer lugar, entiende que el cine nace de una unión de varias formas de expresión ya existentes, es decir, de la integración de códigos y subcódigos que se encuentran implícitos en el texto fílmico. En su labor compositora, el cine utiliza tanto el lenguaje verbal como otras formas de expresión propias del medio (imágenes, música o ruido), para construir significados. Debido a que la especificidad cinematográfica reside en el discurso en imágenes y el discurso fílmico, es decir, en los códigos propios y únicos del cine, Metz plantea que el film no puede ser lenguaje si previamente no es arte. Por ello señala que “la especificidad del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje” (Metz, 1968: 83). Para el semiólogo la condición de arte es la que le proporciona al cine los códigos propios que hacen de él un lenguaje. Arte o lenguaje, Christian Metz plantea que el filme es un sistema abierto y complicado de codificar, que dispone grandes bloques de sentido. Entiende que la compatibilidad de los elementos que componen el film y su capacidad para superposiciones, los convierte en lenguaje y no lengua. Para entender mejor esto, Christian Metz como ejemplo la imposibilidad de utilizar dos lenguas al mismo tiempo, si te diriges a alguien en un idioma no lo estás haciendo en el otro. En cambio, los lenguajes, al igual que el cine, permiten combinar varios tipos de expresiones, ya que es posible utilizar el lenguaje verbal al mismo tiempo que se gesticula (Metz, 1968). Para Christian Metz otro de los motivos por lo que no considerar el cine como una lengua, es la proximidad de los significantes del cine con sus significados. Al estar muy ligados, resulta imposible construir nuevos significados a partir de estos, como sucede con la lengua (Sánchez Noriega, 2010). Por otro lado, rechaza la idea interpretar el cine como lengua, ya que este carece de un sistema de signos destinados a la comunicación. Para Christian Metz los sistemas de signos que

conforman el cine tienen como fin la expresión (Sánchez Noriega, 2010). Con base en esto, Christian Metz concluye que el cine es la perfecta e indestructible unión entre arte y lenguaje. Al destacar el estudio del cine como lengua, el semiólogo plantea cuatro niveles en el estudio del cine como lenguaje. *El texto* (singular de cada película), *el mensaje* (algo concreto, pero no único de cada película), *el código* (construye el teórico) y el *sistema singular* (el análisis estructural de una película en concreto) (Sánchez Noriega, 2010)

Por otro lado, la semiótica del cine trabajada por Christian Metz ha sido criticada al ponerse en duda la existencia real de los códigos cinematográficos. Según esta crítica, la semiótica, al pretender ver en cada fenómeno cultural unos códigos, y por ende un mensaje o una significación, realiza un ejercicio generalizador al equiparar la inteligibilidad total a la artificial de los códigos (Carrillo, 2013). Esta crítica advierte del peligro que supone trabajar en el plano simbólico y la tendencia de muchos teóricos al caer en la generalización cuando se trabaja con lo inmaterial. El propio Christian Metz advierte de este problema en *El significante imaginario* (1975) e intenta buscar un equilibrio entre el plano material (objetivo) y simbólico (subjetivo) dentro de la labor teórico del cine (Metz, 2001). Por ello, aunque esta crítica refleja una tendencia real, no está dirigida al destinatario correcto. Christian Metz advierte del peligro que sufre el teórico al trabajar con lo simbólico, al perderse en el mundo de lo imaginario al que el cine induce y del que se alimenta. Ese deseo de estudiar el cine puede hacer que el teórico pierda de vista los límites de simbólico e imaginarios del cine. Pero por otro lado también advierte que el deseo por hacer converger las condiciones objetivas que dan origen a la teoría del cine con la subjetividad de lo imaginario, puede producir una unión que, si no se encuentra en el equilibrio adecuado, convierta el *discurso del objeto* en el un discurso sobre el objeto (Metz, 2001:21). Es cierto que al teorizar en el plano de lo simbólico se corre el riesgo de perder de vista un enfoque materialista que resulta necesario para no olvidar la objetividad del mundo real. Y aunque Christian Metz advierte de ello, también señala la necesidad de expandir en enfoque ideológico en a la hora de trabajar con aspectos simbólico, con el fin de no perder de vista el poder de lo imaginario, tan útil como el de la realidad. Al tratarse de un producto cultural, el cine está formado por una estructura ideológica, que se encuentra determinada en última instancia por una realidad material basada en las relaciones sociales que constituyen el proceso de producción de bienes (materiales o inmateriales). Por ello, ya que en el cine convergen una realidad inmaterial (la creación y difusión de significados) con una material (crítica profesional, publicidad, procedimientos que condicionan el visionado, etc.), es necesario tener en cuenta a la hora de teorizar, la interacción entre el mundo real y el imaginario,

en un equilibrio en el que no se pierda objetividad del mundo real, pero tampoco desvanezca la estructura ideológica que incide en los comportamientos y los actores sociales por medio de la interacción con el mundo imaginario y simbólico.

Posteriormente en *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (1975), Christian Metz comienza a guiar las líneas generales sobre las que se reconducen la teoría psicoanalítica del cine en los setenta. Nada más comenzar la obra sentencia la asociación entre el la semiótica y el psicoanálisis, al apuntar que las líneas generales del psicoanálisis son de entrada semiológicas, sobre todo en relación con la semiología clásica que pone la atención en la enunciación en lugar del enunciado (Metz, 2001). Christian Metz entiende que el psicoanálisis, en su esfuerzo por la búsqueda de lo simbólico, se convierte en semiótico al pretender configurar un sistema de signos que ponga en relación al significado con el significante. El concepto de significante, uno de los temas centrales de la obra, Christian Metz ya lo había trabajado con anterioridad en el segundo volumen de *Ensayos sobre la significación del cine* (1968-1972). En este compendio de ensayos, el semiólogo se adhiere al trabajo de Jean Mitry para señalar que toda imagen fílmica es signo en dos niveles, como fotografía (es el signo de lo que produce) y como imagen (en un sentido más próximo al admitido por la lingüística). De esta forma, el semiólogo reconoce que la analogía fotográfica, aunque no se puede considerar un signo lingüístico, si se reconoce como signo en la medida en que sustituye un objeto en el plano inmaterial provocando los mismos estímulos que este. Por otro lado, el signo resultante de la imagen o la sucesión de estas, si es considerado propio de la lingüística al implicar un desarrollo narrativo de los hechos (Metz, 2002:23 y 24). A los niveles de significación del film propuestos por Jean Mitry, Christian Metz le añade uno más, los efectos expresivos de carácter plástico o rítmico. Según él, estos efectos expresivos crean una serie de símbolos y metáforas que se definen por su carácter *extra-diegético*, es decir, el semiólogo plantea la hipótesis de que la significación que emana del desarrollo narrativo de los hechos depende únicamente de la connotación. En definitiva, Christian Metz propone la existencia del grado uno de significación, el cual se vale de materiales analógicos, y que constituye el grado dos, la narratividad. La mezcla de ambos, la analogía fotográfica y el desarrollo de la narración, constituyen el sentido literal del filme, mientras que el grado tres a través de la connotación, conduce a otro tipo de significados más allá del propio o específico (Metz, 2002:25).

Una vez abordado los niveles de significación, en *El significante imaginario* (1975) Christian Metz profundiza en el concepto al plantear el origen y el destino de la significación. En este sentido, el semiólogo plantea que la significación no es solo consecuencia de la

evolución social, sino que también es parte constituyente de esta, definiendo a la especie humana a través de ella (Metz, 2001). Christian Metz se apoya en el psicoanálisis, la antropología y la lingüística, para afirmar que el hombre crea al símbolo de la misma forma que el símbolo crea al hombre (Metz, 2001). El semiólogo considera el cine como una técnica de lo imaginario, fruto del capitalismo y la civilización industrial. Para el semiólogo el cine es técnica de lo imaginario en dos sentidos. El primero de ellos se adscribe al sentido común de la palabra, ya que todas las películas son relatos de ficción y por medio de su significante se basan en lo imaginario de la fotografía y la fonografía (Metz, 2001). Para Christian Metz la materialidad del significante no solo se da en el plano fonemático, sino que este también adquiere sentido a través del plano visual. Con base en esto entiende que al igual que ocurre con la articulación fonemática, la *lingüística visible* revela el sentido de un significado en la relación que el significante construye con otros significantes (Weyl, 2007:15). En el segundo sentido, Christian Metz se aproxima a Jacques Lacan (1963) al entender que lo imaginario, en oposición y superposición a la vez a lo simbólico, designa el *yo* a través del engaño. El semiólogo ahonda en la fase del espejo propuesta por Jacques Lacan, en la cual el hombre a partir de su propio reflejo, da inicio a la construcción de un inconsciente en el que residen deseos, anhelos y carencia. En este sentido, el cine actúa como ese espejo que reactiva el inconsciente del espectador, por medio de la pantalla cinematográfica (Metz, 2001).

A lo largo de su obra Christian Metz trabaja ciertos fenómenos que, según él, permiten la consideración del cine como un significante imaginario. En primer lugar, desarrolla el concepto de identificación a través del espejo planteado por Jean-Louis Baudry (1975), para entender el cine como un significante imaginario en el que se refleja el espectador/a durante el visionado de la película (Sangro, 2008). Para Christian Metz, la marca del espejo que constituye al hombre a través de su reflejo, hace que en su fase ya edípica persista la sensación de deseo como efecto de la carencia, dando pie al origen del inconsciente (rechazo inicial). Según él, todo esto se reactiva en el *otro espejo*, la pantalla cinematográfica (Metz, 2001:20). Christian Metz se diferencia de la teoría original de espejo por medio de una excepción, a través de la cual plantea la incapacidad del cine para reflejar el cuerpo del espectador. Esto hace que el espectador/a se identifique irremediamente con los personajes representados y consigo mismo a la vez, de forma que este se reconoce como un sujeto *imaginario* sobre el que se construye la representación (Sangro, 2008). Por otro lado, en lo que respecta a la identificación, Christian Metz define el concepto de *vouyerismo* como el deseo que reside únicamente en la experiencia visual y no en el sentido del tacto, siendo la lejanía entre el espectador/a y el objeto deseado lo

que mantiene el anhelo de este (Sangro, 2008). Durante la práctica del *vouyerismo*, cinematográfico, el deseo emerge de la sensación de mirar algo oculto desde la lejanía. Por último, Christian Metz también habla del desarrollo de cierto grado de fetichismo durante el proceso de percepción de la película. En este sentido, el teórico señala como aflora en el espectador/a una admiración hacia la técnica cinematográfica en el plano signifiante. El espectador/a maravillado por la técnica toma conciencia de la actividad signifiante del cine, a través de planos espectaculares o encuadres excepcionales (Sangro, 2008). Para Christian Metz, todos estos fenómenos resultan imprescindibles para la concepción del cine como signifiante imaginario, al construir al espectador/a como un reflejo de la fantasía que sucede en la pantalla.

En el segundo volumen de *Ensayos sobre la significación del cine* (1968-1972), resulta interesante la relación que establece entre el montaje y la semiología. Metz compara la importancia del montaje para el lenguaje cinematográfico a la del elemento verbal (en el cine sonoro). Entiende que ningún otro recurso puede acercarse más a la significación fílmica que el montaje o la palabra hablada. Para dar validez a esta idea, Christian Metz demuestra la importancia del montaje por medio de la diferente utilidad social que ha tenido la fotografía y el cine. Por un lado, denuesta el sentido social de la fotografía reduciéndolo a su función documental, a un medio de expresión menos o como recuerdo físico de la memoria. Por otro lado, el semiólogo ensalza la condición del cine al describirlo como una nueva forma de lenguaje con un interés universal, el cual ha sabido trazarse sin problemas un fructuoso camino en el arte de la narración y representación (Metz, 2002:33).

Otro aspecto interesante que se trabaja en esta obra, es el debate que plantea acerca de la concepción de la pantalla como marco o una ventana al mundo real. Por un lado, Christian Metz destaca las ideas de aquellos teóricos que conciben la pantalla como una percepción de la realidad. Como ejemplo de ello Christian Metz alude al *efecto-pantalla* desarrollado por Michotte van den Berck (1995). Este efecto incide en la percepción de la realidad a través de los límites impuestos fonéticamente a la pantalla, y no a la realidad percibida, es decir, aunque la pantalla sea limitada, la percepción a través de ella resulta ilimitada. Dentro de esta tendencia, André Bazin (1951) niega la concepción de pantalla como marco. Este se muestra más conforme con la idea de concebir la pantalla como una ventana en movimiento que se desplaza a través de una realidad continua (Metz, 2002:28 y 29). En contra de esta tendencia se encuentra un grupo de autores a los que Christian Metz denomina *estéticos del encuadre*. Estos entienden que la limitación de la pantalla es lo que hace del cine un arte, ya que la imagen no es el mundo en sí, sino un marco de él. Para ellos, la limitación de la pantalla por su formato y su incidencia

en la vista del espectador, componen la plasticidad de la imagen. De esta forma este grupo de autores, se muestran conforme a la idea que señala que la pantalla es encuadre (Metz, 2002:28 y 29). Por último, Christian Metz hace referencia a Jean Mitry y a como su intervención en el debate supuso un punto de conciliación ente las dos posturas. Jean Mitry plantea que la importancia del cine reside en su carácter ambivalente, al ser mundo representado y representación del mundo a la vez. Para él, la pantalla es una ventana en la medida en que ofrece un *dato en imágenes*, convirtiéndose en el mundo representado, pero a su vez es encuadre por el *dato que crea en imágenes*, creando así en paralelo una representación del mundo (Metz, 2002: 28 y 29).

Por otro lado, también resulta significativa la forma en la que Christian Metz aborda la participación de espectador/a, tanto en el proceso de recepción como en su relación con el cine. En lo que respecta a la participación activa del espectador, Christian Metz se vuelve a referir a las ideas de Jean Mitry para realizar su propia teorización con base en las premisas previamente planteadas por él. En lo referente a la participación afectiva del espectador/a en el filme, Jean Mitry se distancia de aquellos de aquellos que entienden este fenómeno como algo pasivo, es decir, de aquellos que teorizan sobre la idea de que el espectador/a entra en una especie de trance en el que toda actividad psicoafectiva se encuentra dirigida por la visión del filme, y en el que el individuo no crea un diálogo con el contenido fílmico, sino que simplemente lo asume a causa de su estado de pasividad. Si bien Jean Mitry admite una *pasividad en primera instancia* que posibilita la participación del espectador/a en el visionado, por otra parte, entiende que esto no es suficiente para determinar este fenómeno como algo pasivo (Metz, 2002:29). Christian Metz profundiza en el enfoque de Jean Mitry al plantear que durante el visionado el cierto que el espectador/a desconecta del mundo real, se abstrae del plano material para sumirse en el mundo imaginario que se presenta en la pantalla, pero este estado no es en ningún caso pasivo, sino condicionante de la certeza que tiene el espectador/a de que no le va a pasar nada. El espectador/a, sabedor de que el lugar de visionado es un sitio seguro donde lo le va a pasar nada de lo que se proyecta en la pantalla, desconecta del mundo real y el estado de alerta para sumergirse en la historia que se representa. Según Christian Metz, este estado de tranquilidad posibilita la participación que posteriormente se va a producir por parte del espectador/a, es decir, se trataría de una precondition para que el espectador/a pudiera percibir el contenido fílmico por medio de una participación activa (Metz, 2002).

Por otro lado, Christian Metz también trabaja la figura del espectador/a por medio del estudio del cine como *Institución cinematográfica*. Por *Institución cinematográfica*, no solo entiende

la industria del cine en sí, sino las diferentes maquinarias que la componen (Metz, 2001:23). En primer lugar, Christian Metz propone un objetivo muy claro del cine, para luego explicar cómo las diferentes maquinarias del cine giran en torno a la consecución de ese objetivo. Entiende que, para el espectador, la película puede ser considerada como un *mal objeto* que produce el *displacer fílmico*, o en cambio, puede establecer una relación con la película que haga que lo considere un *buen objeto* y suscite en él una sensación de *placer fílmico*. Entendidos estos objetos siempre como imaginarios fabricados (Metz, 2001:23). El objetivo de la institución cinematográfica es conseguir establecer o mantener, en la medida de lo posible, una relación de buen objeto. Como se ha mencionado anteriormente, para Christian Metz la Institución cinematográfica, además de por la industria del cine, está compuesta por otra serie de industrias o maquinarias centradas en alcanzar el objetivo principal del cine. La primera maquinaria es la mental, aquella que se trabaja a partir de la psicología del espectador. Según Christian Metz, esta maquinaria se encuentra históricamente interiorizada en el espectador, creando una costumbre cinematográfica en él. Dicha costumbre parapara al espectador/a para el consumo de películas (Metz, 2001:23). La segunda máquina, la que entiende el sentido industrial del cine, regula las condiciones sociales que van más allá de la psicología, con el fin de establecer relaciones de buen objeto con las películas. Con un objetivo tan marcado, esta segunda máquina entiende la *mala película* como un fallo de institución, pues intencionalidad se encuentra enfocada únicamente al placer fílmico. Según Metz sentido principal de esta maquinaria tiene que ver con el consumo del material fílmico. Crea una motivación en espectador/a que lo predispone a ir al cine. En espectador/a en realidad no tiene obligación de acudir al cine, pero se establecen una serie de condicionantes que hacen posible este hecho, con el fin de que las implicaciones económicas de este acto aseguren la autorreproducción de la institución (Metz, 2001:23 y 24). Por último, la tercena máquina se encarga de alabar el trabajo conseguido por las anteriores máquinas, la fabricación de películas y su consumición, con el objetivo de cotizar el producto. Según Christian Metz maquinaria trata de construir un discurso sobre el cine, que tiene como efecto la idealización de este, a fin de aumentar la reflexión ideológica que adula la propia película (Metz, 2001:30). Por medio de estas tres maquinarias, la Institución cinematográfica pretender mantener una relación favorable con el espectador/a que garantice la supervivencia del cine.

En conclusión, este apartado tiene como fin conocer con algo más de detalle el trabajo de Christian Metz, al considerar sus aportaciones en el campo del estudio cinematográfico, además de relevantes, sumamente útiles para la propuesta final de este trabajo. En primer lugar, e

intentando construir estas páginas sobre la base de la coherencia, resulta necesario abordar el trabajo de Christian Metz si se pretende teorizar tomando como base la teoría del psicoanálisis. Aunque es cierto que dentro de la teoría cinematográfica del psicoanálisis existen números autores y enfoques con ideas relevantes e interesantes, de los cuales se ha dejado constancia en estas páginas, el repaso que aquí se ha hecho de algunos de los trabajos de Christian Metz no ha tenido la intención única de realizar un periplo bibliográfico por obras del autor con intención de enfatizar su aportaciones, sino que se ha dispuesto como la antesala de lo que posteriormente ha tenido lugar el siguiente capítulo. La intención de integrar a Christian Metz en el marco teórico que ha configurado en este epígrafe tiene que ver con el hecho de que su visión del cine, dentro del psicoanálisis, casa con el enfoque constructivista y simbólico que este trabajo pretende seguir. Las aportaciones de Christian Metz acerca del cine como lenguaje y productor de significados resultan sumamente interesante a la hora de ponerlas en común con la premisa interaccionista que concibe la comunicación, base del entendimiento social, como una producción de sentido dentro de un universo simbólico. Es por ello que el trabajo de Christian Metz ha tenido consideración especial, en relación con los demás autores que conforman la teoría cinematográfica del psicoanálisis.

1.4. La teoría feminista del cine: una lucha por la liberación de la mirada

De igual forma que hasta ahora ha resultado necesario reparar en ciertos autores o enfoques dentro de la teoría psicoanalítica del cine, se antoja imprescindible dedicar un epígrafe a la teoría feminista del cine y a sus voces más destacadas. Al calor del movimiento feminista de los setenta, y de una incipiente teoría psicoanalítica del cine, surge la *Teoría Feminista del Cine*, o *Teoría Fílmica Feminista*, con el objetivo de denunciar el papel de la mujer en el panorama cinematográfico y el uso que se ha hecho del cine como dispositivo signifiante a fin de seguir perpetuando estructuras de dominación patriarcal por medio de la representación. Pese a que ciertas denuncias e ideas dentro de esta teoría resultan comunes, lo cierto es que a raíz de ellas surgen diversas aportaciones y enfoques que, sin salirse del psicoanálisis, se centran en el estudio del cine clásico, entendiéndolo como un cine patriarcal en el que la mujer aparece completamente estereotipada, en el análisis del cine realizado y dirigido por y para mujeres, en el estudio de la práctica cinematográfica feminista y los procesos de identificación y construcción de la espectadora (Sánchez Noriega, 2010). Un ejemplo de la multitud de trabajos significativos que ha producido esta teoría, es la obra de la especialista en teoría fílmica Mary

Ann Doane (1982), pionera en estudios de género en el cine. A través de su trabajo, Doane plantea que el cine patriarcal anula por completo el deseo femenino y la mujer solo aparece como quien *desea desear* (Sánchez Noriega, 2010). En su ensayo *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* (1982), Mary Ann Doane utiliza el psicoanálisis para trabajar el concepto de la *mascarada*. La especialista, la igual que otros autores y autoras como Claire Johnston o Stephen Heath, desarrolla este concepto para plantear la idea de que la mujer espectadora en el cine, niega su diferencia sexual adoptando un rol masculino. Por su parte el cine, para encubrir su intención de trabajar únicamente para la mirada masculina, construye roles exageradamente femeninos (Sánchez Noriega, 2010:92). En la misma línea, Constance Penley (1999) y Anette Kuhn (1991) estudian el texto fílmico con el fin de denunciar el modelo discursivo patriarcal, que se revela como un mecanismo inconsciente de la diferencia sexual inserto en nuestra cultura (Sangro, 2008). Por otro lado, en un intento por que la mujer no renuncie a su identidad como espectadora, A. E. Kaplan distingue varios tipos de espectadores entre los que se encuentran el espectador histórico o real, el espectador hipotético construido en base al texto fílmico, y el espectador femenino que, al estar provisto de una conciencia feminista, realiza interpretaciones alternativas (Sánchez Noriega, 2010).

Aunque todos estos autores/as, escritos y enfoque resultan tremendamente interesantes de abordar, este trabajo pretende tratar con algo más detenimiento uno de los textos más representativos de esta corriente, *Placer visual y cine narrativo* (1975) de Laura Mulvey. En este artículo, la teórica utiliza el psicoanálisis para estudiar cómo la estructura fílmica se ha construido a partir del inconsciente de la sociedad patriarcal. Para ello, Laura Mulvey emplea la teoría del psicoanálisis, y las herramientas que esta provee, como un *arma política* que expone que detrás de todo lo que hacemos o pensamos como seres sociales, existe un inconsciente con la indudable impronta de la sociedad patriarcal, el cual se hace visible en cualquier construcción humana, entre ellas el cine (Mulvey, 1975:365). Es por esto, que Laura Mulvey estudia como el cine, a través de la imagen, interviene en la diferenciación sexual por medio de la visión erótica y la representación simbólica de la mujer asociada a la castración (Mulvey, 1975).

En primer lugar, Laura Mulvey aborda la simbolización de la mujer en el inconsciente. Según ella, la representación femenina está asociada en el orden simbólico a la castración. Con base en esto plantea que el papel de la mujer en la construcción del inconsciente patriarcal tiene una doble vertiente, por un lado, esta simboliza la castración por su falta de pene, y por otro eleva a su hijo al plano simbólico (Mulvey, 1975). Recurre a la anatomía, a una diferenciación

en la genitalidad, para identificar a la mujer como lo opuesto al hombre. En una sociedad falocéntrica, la ausencia de pene convierte a la mujer no solo en la figura opuesta al hombre, sino en la figura que representa la carencia de aquello que provee al hombre de su máspreciado don, la virilidad, y por ende también una amenaza de castración. El sexo se encuentra definido en función de una propiedad biológica, la genitalidad, por ello se entiende que este está formado por dos características, macho y hembra. La interpretación cultural que se hace del sexo en una sociedad patriarcal heteronormativa, hace que el hombre (macho o sexo masculino), al tener pene se conciba como una figura completa, y la mujer, al estar desprovista de él, se considere como incompleta al carecer de aquello que hace al hombre ser quien es. A causa de esto, según Laura Mulvey, la mujer proyecta ansia de poseer un pene en su hijo, convirtiéndolo en significativo de sus propios deseos. Por otro lado, la ausencia de pene, hace que la figura femenina suponga una amenaza para el hombre creándole una sensación de *displacer* (Mulvey, 1975). En este caso Laura Mulvey recupera la terminología trabajada por Christian Metz (1975), el *displacer filmico* como fracaso de la Institución cinematográfica, para explicar cómo este hecho obliga a convertir a la mujer en icono de disfrute de los hombres, con el fin de evitar el *displacer* que provoca en ellos la evocación de la mujer como significativo de castración. Por ello, la teórica señala que, dentro de la cultura patriarcal, la mujer solo existe en relación con la castración y que su significación esta indiscutiblemente ligada a este concepto y al significativo masculino (Mulvey, 1975:367 y 372).

Debido al uso de la mujer como objeto de deseo erótico en el cine, Laura Mulvey acusa a Hollywood (sobre todo sus producciones de cine clásico) de haber manipulado el placer visual con el objetivo de satisfacer los deseos de la mirada masculina. Entre los diferentes placeres que emanan del cine, la teórica señala dos en especial. Uno de ellos es la escopofilia, entendida como una práctica que encuentra placer en el acto de mirar. En este caso, la persona o el objeto observado es el que provoca en el observante deseo, excitación o satisfacción sexual, siendo posible que el placer de mirar pueda transferirse a otros por analogía (Mulvey, 1975:369). En este sentido, Laura Mulvey también señala como la satisfacción residente en el placer de mirar, pone en relación la escopofilia con el narcisismo. En este sentido, utiliza la fase de espejo de Jacques Lacan (1963), para explicar como el deseo que reside en el acto de mirar también se encuentra relacionado con la identificación y el reconocimiento. Durante esta fase, el individuo se encuentra fascinado por la mirada, dando inicio a la formación de la autoconciencia. En este sentido, el cine como espejo contribuye al mismo acto de creación de esa excesiva complacencia en la consideración de uno mismo (Mulvey, 1975:369). La teórica plantea que le

cine dispone de mecanismo de fascinación lo suficientemente potente como para influir en la pérdida o ganancia del ego, siendo uno de ellos el *star-system*. Según Mulvey, la estrellas, al convertirse en el referente presencial de la escena y la trama a la vez, activan en el espectador una sensación de semejanza o diferencia que contribuye a la fluctuación del ego (Mulvey, 1975).

En una visión más extrema de la escopofílica, también señala el *voyeurismo* como forma de placer que ofrece el cine. Indicio de que la teórica trabaja dentro de los límites del psicoanálisis, es que esta, al igual que algunos de sus predecesores en esta teoría fílmica, trabaja con el concepto de *voyeurismo* a la hora de identificar la visión de espectador y las sensaciones que esta mirada emana. En este caso, Laura Mulvey señala cómo la gran mayoría de producciones cinematográficas están encaminadas a fomentar esta mirada. El cine dominante, intenta emular la fantasía voyeurista, al crear un entorno oscuro que da la sensación al espectador de mirar desde lo oculto, en el cual se proyecta una historia a través de una pantalla que el espectador advierte como una ventana hacia algo íntimo debido a la distancia entre ella y el individuo. De esta forma, Laura Mulvey advierte cómo las condiciones de proyección provocan en el espectador la ilusión de estar mirando algo privado (Mulvey, 1975:367 y 369).

Sobre la base de cómo se ha dispuesto el placer de mirar en el cine, se ha creado una diferencia significativa entre el hombre y la mujer como espectadores. Según Laura Mulvey, debido a que la satisfacción del deseo en el cine va dirigida al hombre, la mujer como espectadora se identifica como un sujeto pasivo, mientras que su función en la gran pantalla se limita a ser objeto de deseo. La teórica expone como tradicionalmente la mujer ha sido expuesta en el cine como objeto sexual, funcionando a dos niveles, siendo objeto erótico tanto para los personajes que aparecen en pantalla, como para el espectador (Mulvey, 1975). Por otro lado, plantea que, debido a los principios de la ideología dominante heteropatriarcal, la figura masculina no puede ser cosificada como un objeto sexual, ya que de esta forma no se podría controlar la mirada de espectador masculino (heterosexual). Así el hombre, exento de convertirse en un objeto sexual, toman las riendas de la historia, posicionándose como la figura central de la diégesis. En cambio, la imagen femenina, que representa la amenaza de la castración, es mostrada en la ficción como un mero objeto sexual, con el fin de que no haga peligrar la armonía de la diégesis (Mulvey, 1975). Con base en esto, Laura Mulvey entiende que, debido a las exigencias de la diégesis y la decisión que el cine patriarcal dominante ha tomado entorno a la representación de la figura femenina, la mirada en el cine en ningún caso se asocie a la mujer de forma activa. Por medio de la escopofilia, la mujer se fetichiza para el

disfrute masculino, mientras que a través del *voyeurismo* la imagen femenina provoca sensaciones en el espectador en su interacción con el protagonista masculino, al verse proyectado en la ficción. Al hilo de esto, Laura Mulvey también apunta que cuando el espectador se identifica con el principal protagonista, crea en él una sensación de semejanza que hace propio el poder de control del protagonista sobre los hechos narrados, además de su encanto y atractivo, alimentando así el ego masculino. Todo esto convierte a la mujer en un sujeto pasivo en el cine, ya que el placer visual es indudablemente masculino (Mulvey, 1975).

Finalmente, Laura Mulvey concluye que el placer cinematográfico gira en torno a la imagen de la mujer como objeto deseo y a la mirada del hombre como deseante de esta. Para la teórica esto es un ejemplo de cómo las estructuras de dominación patriarcal pueden llegar a productos culturales como el cine, y hacer que estos perpetúen las premisas que las hacen subsistir. En este sentido, Laura Mulvey culpa al cine de definir la mirada del espectador en torno a los deseos masculinos. Le recrimina que, aun teniendo la posibilidad de variarla o volver a construirla sobre la base de los códigos cinematográficos utilizados, el cine sigue guiando la mirada masculina y dictaminando la forma en la que deben ser miradas las mujeres. Para solucionar esta situación, Mulvey se muestra favorable a la idea de liberar tanto la cámara como la mirada del público y poner un mayor énfasis en el desarrollo de las estructuras narrativas, con la intención de que estos procedimientos contribuyan a la destrucción de mecanismo que produzcan la satisfacción y el placer masculino, que tanto han hecho por perpetuar la explotación de la imagen de la mujer como objeto (Mulvey, 1975).

Más adelante, a lo largo de su carrera, Laura Mulvey aborda diversas cuestiones que quedaron fuera de *Placer visual y cine narrativo* (1975) y propone otras soluciones en torno a la liberación de la mirada, en vista de la evolución del espectador/a y del proceso de proyección de los contenidos audiovisuales. A raíz de ciertas críticas que recriminaban a la teórica haber basado su trabajo en categorías de género normativas y estereotipadas, Laura Mulvey escribe otro ensayo titulado *Pensamientos posteriores sobre el placer visual y el cine narrativo* (1981), con el objetivo de responder a estas críticas y trabajar nuevas ideas en relación a lo escrito en *Placer visual y cine narrativo* (Useros, 2017). En este ensayo, amplía el espectro de espectadores en cuanto a género, identidad y condición sexual y concluye que todos ellos se también oscilan en torno al diferencial. Por otro lado, habla de las *women's pictures* (películas de mujeres), para tratar aquellos casos en los que la mujer es la protagonista de la historia y guía el desarrollo narrativo de la película. En este sentido, Laura Mulvey plantea que, aunque

estas películas se produzcan para una espectadora femenina, el relativo sigue incurriendo en los mismos errores normativos (Useros, 2017).

Por otro lado, en un seminario del festival FilmMadrid (2017), Laura Mulvey habló acerca de la evolución del visionado audiovisual, y como esto puede favorecer a la aparición de un espectador autónomo, de forma que la mirada queda liberada de la colectividad. En la memoria de este semanario, escrita por la crítica cinematográfica y ensayista Ana Useros, titulada *Laura Mulvey la espectadora acompañada* (2017), Ana Useros recoge las ideas que propone la teórica en torno a la multiplicación y especialización de los canales temáticos, los visionados a la carta o el tráfico de copias de películas en internet (Useros, 2017). Con respecto a esto, Laura Mulvey comenta dos consecuencias obvias que se han producido. La primera de ellas tiene que ver con el contenido audiovisual en sí y como este cambio ha supuesto un drástico viraje hacia el objetivo de negocio. Según ella, ahora lo que importa no es la obra en sí, sino el canal de retransmisión. Esto ha influido en el contenido audiovisual haciendo que su visionado ya no sea un fenómeno cultural (Useros, 2017). Este proceso ceremonial que convertía el estreno de una película o una serie en un evento colectivo de gran calado sociocultural, está llegando a su ocaso debido a la diferentes plataformas o canales que bombardean al espectador/a con una oferta audiovisual continua que no tiene fin. Esto ha hecho que el espectador/a se haya habituado a una forma de consumo excesivamente acelerada, que incide en él haciendo que el estreno de los contenidos audiovisuales sea socialmente menos trascendental que antes. Ana Useros trabaja esta idea planteada por Laura Mulvey para concluir que, aunque actualmente en la cotidianidad el predominio audiovisual de la imagen es indiscutible, el cine como corpus ya no es socialmente relevante, en la medida en que sus obras ya no son esenciales para la comprensión de la vida propia (Useros, 2017). Por otro parte, Ana Useros también habla de la obra más reciente de Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006), donde profundiza aún más en estos conceptos y en cómo la revolución tecnológica ha influido en la mirada del espectador. En este libro plantea cómo las nuevas tecnologías le han conferido al espectador/a la capacidad de pausar y manipular el visionado de la película, convirtiéndolo en absoluto soberano del contenido. Según Laura Mulvey, esto hace que la mirada del espectador, ahora soberano y autónomo, pueda ejercer un control sobre la mirada de la cámara y la existente dentro de la ficción. El espectador, al desvincularse en gran medida del consumo a través de eventos colectivos como los estrenos en salas de cine o la tertulia colectiva adyacente a ella, ha adquirido una autonomía como espectador/a individual que se despoja de la influencia colectiva que condiciona tanto el visionado como la interpretación del contenido. Por ello,

Laura Mulvey propone que la solución para la liberación de la mirada del espectador/a no es crear un cine diferente, sino una canal diferente que convierta al espectador/a en un ser autónomo (Useros, 2017).

Continuando con otros trabajos dentro de la teoría fílmica feminista, en *La representación cinematográfica en la construcción de la identidad* (2014), Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa analizan los procesos de identificación y construcción de los espectadores a través del texto fílmico. En concreto, realizan una exhaustiva investigación acerca de la vinculación entre construcción de la identidad subjetiva de género y el hecho de hacer propio un discurso feminista, utilizando como objeto de estudio la película *Retrato de Teresa* (1979). Para ello, ambas parten de un enfoque interaccionista similar al de la teórica feminista Teresa De Lauretis (1992), al adscribirse a la idea de que la subjetividad femenina surge de la interacción semiótica (simbólica, significante), entendida por ella como una práctica política. A raíz de esta idea, De Teresa Lauretis comprende la necesaria vinculación entre el sujeto femenino con la ideología, la representación y la praxis para construir su subjetividad (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014:65 y 69). Una vez destacada la capacidad transformadora de la interacción semiótica como proceso significante, ambas abordan el cine como una actividad significativa que adquiere sentido por medio del papel activo del espectador/a (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014). Este concepto lo trabaja con algo más de profundidad Rosa María Palencia Villa en *La emergencia de protagonistas femeninas como sujetos activos de la narración: indicio de la identidad del cine europeo contemporáneo* (2005). En este escrito Rosa María Palencia Villa analiza el significado del aumento de mujeres como sujetos activos de la narración en las producciones europeas, señalando la implicación que tienen la ideología y la identidad en este fenómeno. Para ello, en primer lugar, se adhiere a las palabras de crítico de cine Bill Nichols (1991) cuando dice que “La dependencia que tiene la ideología de las imágenes y lo imaginario (un territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las cuales se forma nuestro sentido de la identidad) hace de la imagen copia, representación y similitud, una categoría mucho más central y dinámica de lo que Platón hubiera admitido. Las ideologías, empezando por las de género, se ceñirán a este sentido imaginario de identidad” (Nichols en Palencia Villa, 2005: 4). Con base en esto, Rosa María Palencia Villa argumenta que, si los sujetos, y sus representaciones, están contruidos a partir de los discursos, resulta necesario producir representaciones capaces de visibilizar la pluralidad y fluidez de las identidades de género. En este sentido, comenta como Christian Metz (1967) ya definió el cine como un amplio género, como una “provincia-de-cultura inmensa” con ciertas especificidades autorizadas. A

raíz de esto, Rosa María Palencia Villa alaba el ensanchamiento que en los últimos años se está haciendo de la provincia-cine, con representaciones de mujeres que inciden significativamente en la construcción de la identidad, en este caso europea. La visión de la especialista va más allá de la alteración de orden de dominación patriarcal en el cine por medio de la deconstrucción del concepto hegemónico y estereotipada de lo la mujer. Si bien entiende que este es un primer paso necesario, resulta también imprescindible construir personajes femeninos diversos e implicados en la narración, con el fin de transformar el imaginario colectivo por medio de la semiótica del cine (Palencia Villa, 2005).

Volviendo al artículo conjunto antes mencionado, ambas especialistas se unen a la labor de la teoría fílmica feminista en su investigación acerca de la vinculación que crean los espectadores/as con el discurso fílmico a través de la subjetividad. Para ello realizan un periplo teórico dentro de esta corriente, destacando alguna de sus figuras e ideas más relevantes. En primer lugar, destaca el trabajo de Anette Kuhn (1984), que pretende diferenciar los conceptos de espectador y audiencia, con el fin de enfatizar el papel activo de espectador cuando se relaciona con el discurso cinematográfico. Para Anette Kuhn la audiencia es un concepto social fácilmente cuantificable (número de entradas o visionados), mientras que el concepto de espectador/a cobra sentido en el grado de implicación entre el sujeto y la experiencia fílmica por medio de la diégesis (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014:70). Para la historiadora el concepto de audiencia está ligado más al plano material del cine (estadísticas, cifras de taquilla, porcentajes, etc.) por lo que esta se analiza como un conjunto de forma cuantitativa. Por el contrario, el espectador/a, menos estudiado en su individualidad, justifica su existencia en el acto espectral, un proceso que solo se puede analizar mediante la identificación y la influencia del desarrollo narrativo del contenido fílmico. Es este sentido, para seguir desarrollando la figura del espectador/a, ambas destacan el trabajo de Jacques Aumont (1999) acerca del papel del recuerdo en el proceso de identificación con el discurso fílmico. Jacques Aumont parte de consideración del recuerdo del espectador/a como una reelaboración, al entender que el sentido que emana del discurso ha sido reconstruido por parte del sujeto, a través de una decodificación condicionada por la propia experiencia del individuo y su capacidad cognitiva. Con esto, Jacques Aumont plantea que en el cine la clave de la identificación es lo que él llama “situación”, es decir, el sujeto se identifica con los personajes cuando encuentra su localización dentro del filme a partir de una serie de relaciones de comunicación intelectual o afectiva que tiene su base en el recuerdo (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014: 71 y 76).

Por otro lado, para ahondar aún más en la conexión entre el espectador/a y el discurso fílmico durante el visionado, ambas hacen referencia al trabajo de la teórica Kaja Silverman (1983) desde la lingüística. Para entender este diálogo entre el individuo y el texto durante el proceso de emisión-recepción, Kaja Silverman distingue entre el sujeto hablante (*speaking*), el sujeto del discurso (*of the speech*) y el sujeto hablado (*spoken*). El sujeto hablante se identifica con la enunciación en la medida en que coincide con la realización (montaje, puesta en escena, etc.), es decir, cuando los mecanismos cinematográficos se centran en construir el relato audiovisual de una forma clara y limpia, haciendo que no se pierda el efecto de la palabra. La imagen y la palabra hablada actúan en un mismo nivel de significación, induciendo al sujeto a la identificación por medio de la convergencia entre ambos. En cambio, el sujeto del discurso se identifica directamente con la ficción narrativa, en especial con los personajes representados. En este sentido, Kaja Silverman entiende que el sujeto del discurso es el personaje, y es con quien el espectador/a se identifica. Por último, el sujeto hablado surge por medio de la identificación del sujeto del discurso. A partir de la identificación con el sujeto del discurso (el personaje), el espectador/a da inicio a un diálogo con el discurso fílmico, que trasciende al mundo real del individuo, al elaborar un discurso alternativo que incide en la construcción subjetiva de la identidad (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014:74 y 75)

Tras este recorrido por los lugares más destacados de la teoría fílmica feminista, Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa, determinan la importancia residente en la apropiación de los discursos sociales como forma de construir la experiencia personal, haciendo que el sujeto se ubique en un contexto concreto. Por tanto, entienden que la identificación del espectador/a con el personaje es un proceso tanto individual como social, que emana de la subjetividad del discurso fílmico cuando este entra en contacto con el sujeto espectral (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014).

En definitiva, ante la definición del cine como dispositivo significativo, surge una teoría que denuncia el uso de su potencialidad como una forma de representación de las estructuras de dominación patriarcal. Esta teoría también actúa como un punto de atención sobre la teoría psicoanalítica del cine, ya que, sin salirse de ella, entiende que ciertos conceptos y enfoques han tendido a una generalización que no ha tenido en cuenta la perspectiva de género a la hora de abordar la experiencia fílmica. Por ello, si la teoría psicoanalítica del cine ha sido escogida en este trabajo para estudiar el ámbito del cine, resulta necesario analizar también la teoría feminista del cine con el fin de tener una visión lo más amplia y coherente posible con respecto a la relación entre el psicoanálisis y el cine. Esta teoría subsana ciertos errores que la teoría del

psicoanálisis, y el estudio del cine dominante en general, han cometido con la figura de la mujer en diversos aspectos, proponiendo la consideración de la mujer como sujeto espectral activo y diverso, una representación cinematográfica femenina alejada de estereotipos que evoquen al deseo, una posición más activa y protagónica de la mujer en el discurso fílmico y la consideración de una experiencia fílmica plural y diversa en torno al género. Por todo ello, la necesidad de este epígrafe se encuentra justificada, en necesaria vinculación con la coherencia y solidez que se ha buscado en la propuesta sucede a estas páginas.

Tras finalizar este capítulo, es posible llegar a ciertas conclusiones acerca de la incursión del psicoanálisis en el cine. En primer lugar, ante los peligrosos efectos de la teorización en el plano ideológico, las abstracciones subjetivas propias de dicha labor se han visto en equilibrio, en parte, con la contemplación del plano material cinematográfico y sus aspectos asociados, y la consideración del cine como empresa de mercado. La necesaria consideración del cine como productor cultural, fruto de la interacción entre el mundo de las ideas y el mundo real, no solo ha servido para establecer algunas determinaciones claras acerca del cine, sino también para tener en cuenta a la hora de formular la propuesta que sigue a estas páginas los peligros de asumir un enfoque ideológico a la hora de teorizar sin tener en cuenta que existe un plano material cuya realidad objetiva puede coincidir en mayor o menor medida con las ideas que se proponen. Por otro lado, en lo referente a la teoría psicoanalítica del cine, ha sido posible considerar su utilidad en el análisis cinematográfico a través de ciertas propuestas como la identificación por medio de la subjetividad de la conciencia, y los aspectos culturales asociados a esta, o la consideración del discurso fílmico como constructor de significados por medio de la interacción que reside en la experiencia fílmica del visionado. Pero esta sin duda no es una teoría exenta de fisuras. Aunque el espectador/a se dibuja como el protagonista indiscutible de estudio psicoanalítico del cine, lo cierto es que existe cierta tendencia dentro de esta teoría a disponer al espectador/a en una posición pasiva durante la experiencia fílmica. Con la intención de construir una visión más activa del espectador/a en este proceso, acorde con el enfoque de este trabajo, se han integrado a las bases teóricas originales diferentes propuestas, teorías y corrientes que, sin caer en la incongruencia, construyen concepto más interactivo de la experiencia fílmica al entenderlo como un diálogo entre el espectador/a y el contenido. Para ello, ciertas ideas de Christian Metz, la teoría de la recepción o la teoría feminista del cine, han contribuido a equilibrar los puntos débiles de esta teoría con respecto al sujeto y el proceso de recepción. Por último, es posible deducir que este capítulo ha servido para conocer el potencial

social y significativo del cine y reconocer en él ciertas similitudes con las premisas sociológicas expuestas en el anterior capítulo, augurando así una eficaz convergencia.

Capítulo 3: El cine como método de análisis para entender el mundo social. Una propuesta teórica

La sociología y el cine son viejos conocidos, en la medida en la que poco más de medio siglo hace longeva una amistad desde el siglo XIX. Aunque en un principio la consideración del cine como objeto de estudio dentro de los círculos académico no estuvo exenta de rechazos y polémicas, al considerarlo como un medio exento de los elementos suficientes para ser definido como un objeto de estudio académico válido, en su relación con la sociología, el cine encontró un gran aliado a la hora de adentrarse en los ámbitos academicistas y ser tratado como un objeto de investigación. Desde que Edgar Morin (1956) diera uno de los primeros pasos adelante en esta relación a través del estudio sociológico de la fenomenología espectral, han sido varias figuras las que por medio de sus trabajos ha contribuido a que esta relación haya perdurado en tiempo de una forma sustancialmente provechosa para ambos campos. Figuras como las de Christian Metz (1964), Laura Mulvey (1975), Michel Marie (1990), Jacques Aumont (1999) o Pierre Sorlin (2008) entre muchos otros, han realizado investigaciones que abordan el comportamiento social por medio del análisis del cine como objeto de conocimiento sociocultural. Sobre la base de esto, es posible reconocer como hoy en día la relación entre la sociología y el cine no resulta en ningún modo novedosa. A pesar de esto, su potencial sigue estando latente en la vigencia de los enfoques clásicos, su capacidad de reinterpretación y la amplitud que predisponen ambos ámbitos a creación de nuevas propuestas. En reconocimiento del fructífero potencial de esta convergencia, este trabajo pretende recorrer el camino propuesto por aquellos que han validado esta relación, con intención de plantear una novedad en esta unión por medio del interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine.

De esta forma se presenta de una manera muy clara el objetivo principal del trabajo, crear una propuesta que integre la sociología interaccionista dentro la teoría psicoanalítica del cine, con el fin de comprender la dimensión simbólica del mundo a través del análisis cinematográfico. Para ello, en primer lugar, ha sido necesario demostrar que la convergencia entre ambos enfoques es posible. Para esta labor, se han puesto en común las premisas de

básicas de la propuesta interaccionista, con las propias de teoría psicoanalítica del cine, a fin de encontrar un cierto paralelismo que haga posibles conexiones que adecuen esta unión. Tras esto, se ha planteado que la convergencia entre el modelo interaccionista y el enfoque psicoanalista del cine es posible por medio de la consideración del cine como un lenguaje. A través de este concepto, ha sido posible considerar el cine como el lenguaje a través del cual el contenido fílmico establece un proceso de interacción con el espectador/a, del cual surgen ciertas significaciones necesarias en la construcción del individuo y del mundo social. Con ello ha sido posible demostrar integración de la sociología interaccionista dentro de la teoría psicoanalista del cine y asentar las bases de esta propuesta. Una vez planteada la posibilidad de una convergencia, este trabajo ha pretendido evidenciar el potencial del análisis cinematográfico como método para comprender el comportamiento y el orden social por medio de la integración de diversas ideas, planteamientos y enfoques propios de la corriente interaccionista.

Antes de dar comienzo a la labor que se propone en este capítulo, es necesario señalar los términos en los que esta propuesta entiende el cine. A la hora de construir esta propuesta se ha tenido en cuenta tanto el origen como el destino social del cine. En primer lugar, en adhesión a las ideas propuestas por sociólogos Michel Maffesoli (1997) y Pierre Sorlin (2008), el cine es considerado en este trabajo como un producto cultural, fruto de las diferentes tendencias moldeadoras de la sociedad. Esta consideración adquiere sentido al atender, igual que Michel Maffesoli, al cambio de paradigmas que ha supuesto el modelo postmaterialista y su incidencia en la dimensión simbólica. La transformación de los paradigmas sociales hacia un plano más estético y emocional, hace que dentro del modelo de posmodernidad se dé una clara predominancia de las experiencias sensibles, estéticas y sensoriales (Castaño, 2012). Atendiendo a estos nuevos valores sociales, la imagen se establece como una de las formas predilectas de comunicación debido a la potencial indecencia de la estética en la sociedad posmoderna. En este sentido, Jean-Luc Godard advierte de valor analítico de la imagen como registro visual de la perspectiva que tiene el mundo de sí mismo. De esta forma es posible entender que el cine es resultado de una convergencia entre la realidad y su representación, en la medida que es producto social y dispositivo significativo a su vez. Jean-Luc Godard reconoce la imagen proyectada en el cine como un producto social, el cual resulta imposible desligar del contexto del que emerge y al cual confiere sentido (Ramírez, 2014). Esto se traduce en un claro posicionamiento del medio cinematográfico como uno de los destinos predilectos en los que se direcciona el potencial moldeador de la sociedad. Por medio de la revalorización de ciertos

aspectos del plano inmaterial pertenecientes a la posmodernidad, entran en alza valores propios de la razón sensible y eficacia estética de la imagen, potenciando la dimensión simbólica del mundo posmoderno y evidenciando en este carácter simbólico su forma de entendimiento. Por ello, Michel Maffesoli entiende el cine como un producto cultural, que crea objetos a través de los cuales se construye y reconstruye el entorno social por medio de la concesión de sentido (Ramírez, 2014). El cine, aunque nace dentro del contexto de la modernidad, se ha visto influido por en la revalorización de las ideas posmodernas, entendiendo así que este como producto cultural tiene su origen dentro de la modernidad, pero debido a la consideración de este como tal, desarrolla una capacidad transformadora al son de los diferentes cambios de paradigmas. El cambio de paradigmas que ha supuesto la consideración de la posmodernidad, se releva como el mejor ejemplo para avalar la concepción del cine como un producto cultural, fruto de la influencia transformadora de la sociedad.

Por otro lado, siguiendo la propuesta de Pierre Sorlin (2008), es posible considerar que el cine, del mismo modo que resulta ser fruto de su propia temporalidad, es constructor de esta. Como propone Pierre Sorlin, este debe considerarse un objeto inserto en la construcción cultural del presente, a través del cual es posible reconocer las diferentes realidades que componen el sistema sociocultural por medio de la imagen proyectada (Ramírez, 2008). De esta forma, la imagen proyectada crea ciertas equivalencias con los diferentes sistemas de imágenes utilizados en la sociedad, haciendo del cine un producto cultural que toma forma visual a partir de los sistemas iconográficos planteados por la realidad social, a la vez que influye en la percepción propia del individuo y del mundo que le rodea por medio de la imagen social proyectada. La particular propuesta de Pierre Sorlin, unida a la consideración del cine como dispositivo significativo propia de la teoría psicoanalítica del cine, revela la incidencia del cine como productor de significados. La proyección simbólica del medio cinematográfico, en relación con las capacidades psíquicas del espectador/a, hacen del cine un excelente recurso para potenciar la construcción de significados que dan sentido a la propia experiencia del individuo social y al mundo que le rodea. A partir de las ideas aquí planteadas, este trabajo entiende el cine como un producto construido a partir de la subjetividad de las fuerzas moldeadoras de la sociedad y sus agentes sociales de cambio. A través de un cambio de paradigmas que ponen en valor un universo sensible, imaginario y sensorial, el cine hace acopio de los caracteres propios de su temporalidad para ayudar a entender y construir las significaciones que dan sentido al universo simbólico en el que se relaciona el ser humano. Por ello, el potencial sociológico del cine como producto cultural y dispositivo significativo a su vez, se revela a la hora de conocer la incidencia

de este medio en la composición de la dimensión simbólica del tejido social. Al entender el cine como un producto cultural y a su vez como un dispositivo significante, es posible realizar un paralelismo interpretativo entre ambas propuestas que predisponga a el potencial analítico de este medio a través de la sociología. De la misma forma que el interaccionismo simbólico equipara a la sociedad y al individuo en un proceso de formación convergente, en el que por medio de la interacción la sociedad hace al individuo que crea a la sociedad, es posible considerar al cine como un producto creado por la sociedad, que a su vez construye al individuo que da significado a la sociedad. La dirección que toma el proceso simbólico en ambos casos es la misma. La sociedad crea el contexto donde el cine se hace producto y a través del cual posteriormente adquiere sentido. Este a su vez, en su condición de significante, construye al individuo que adquiere una serie de símbolos por medio de la interacción con este medio, el cual, dependiendo del contexto, construye una serie de significados que le ayudan a reconocerse a sí mismo y al mundo que le rodea. De esta forma, la sociedad hace el cine que crea a la sociedad. Una vez aclarado los términos en los que se tiene en consideración al cine en este trabajo, es hora de proceder a la labor convergente que se propone en este trabajo.

1.1 La posible convergencia entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine

Al pretender construir una propuesta que integre el cine y sociología, es necesario poner en común las bases teóricas escogidas de ambos campos y comprobar las posibles conexiones entre sus ideas más destacadas. Para ello, en primer lugar, se ha buscado la similitud de ciertas ideas acerca interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine, con el objetivo de encontrar una coherencia que solidifique y asiente las bases de esta propuesta. El motivo de la elección de ambas corrientes tanto dentro del campo de la sociología como del cine, reside en la importancia que estas dan a la interacción simbólica en la creación de sentidos, y en como ambas se integran a la perfección dentro del enfoque constructivista que este trabajo pretende seguir. La similitud entre ciertas premisas del interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine, hace que la convergencia entre sociología y cine se realice de una forma más orgánica, aunque la conexión entre ciertas ideas necesite ser guiada. Una vez se ha predispuesto que la viabilidad de la convergencia es posible debido a similitud entre las bases teorías de ambas corrientes, se ha encontrado en la condición del cine como lenguaje el requisito

necesario que predispone la unión del interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine dentro de una misma propuesta. A partir del concepto del cine como lenguaje propuesto por Christian Metz (1964), ha sido posible comprender el cine como uno de los medios de comunicación propuestos por interaccionismo simbólico, cuya capacidad simbólica incide de forma significativa dentro del orden social.

Tomando como referencia la definición de interaccionismo simbólico, y las bases sobre las que se asienta esta corriente, es posible encontrar ciertos puntos en común con algunas de las ideas de la teoría psicoanalítica del cine, las cuales dispuestas en una propuesta convergente dan como resultado una perspectiva interesante sobre la que abordar el análisis cinematográfico. En primer lugar, es necesario advertir que este trabajo parte de la idea base, próxima a interaccionismo simbólico, que entiende el universo en el que se desarrollan los seres humanos como un universo simbólico. Partiendo de la idea consciente del universo simbólico, el interaccionismo simbólico entiende que la sociedad se construye a través del plano simbólico, creando un sistema de símbolos que cobra sentido por medio de la comunicación. Dentro de la comunicación simbólica, el ser humano es el protagonista indiscutible, al ser el constructor y reproductor de símbolos a través del proceso de interacción. Los símbolos, entendidos como abstracciones mentales de significado, son adquiridos mediante procesos sensoriales por los individuos. De esta forma, la corriente interaccionista entiende que la experiencia social interactiva es el proceso clave a través del cual los significados cobran sentido y comienzan a construir la realidad social (Pons, 2010).

Esta corriente parte de la idea del ser humano como ser social, con una tendencia innata a relacionarse, haciendo de esto el eje central de su universo. A partir de las relaciones sociales se suceden ciertas interacciones que dan como resultado la configuración simbólica de individuo y la sociedad. Dentro de este corriente, el individuo adquiere una gran relevancia por su naturaleza reflexiva y por su capacidad reconocerse a sí mismo a través de los procesos simbólicos. Por un lado, George Herbert Mead (1972) revela la naturaleza reflexiva del individuo durante la interacción. Para el sociólogo, el individuo está dotado de una naturaleza reflexiva que lo exime de ser un mero receptáculo de las producciones simbólicas que se dan en el proceso interactivo. George Herbert Mead propone un modelo de interacción interpretativa, en el que la capacidad de simbolización y autocontrol del individuo tiene efecto en los mecanismos de estímulo y respuesta de este (Laraña, 1996). Plantea que el individuo, por medio de sus capacidades cognitivas es capaz de interpretar la incidencia simbólica, es decir, se encuentra en disposición de controlar en gran medida su conducta por medio de su

capacidad de simbolización. Por otro lado, el individuo se hace protagonista en esta corriente al ser construido y tomar conciencia de sí mismo. George Herbert Mead (1934) sienta las bases del concepto del *self*, la identidad del yo, reconociéndolo como producto de la interacción social. Según él, el individuo obtiene información relativa a sí mismo por medio del *otro* cuando interactúan (Pons, 2020). De esta forma, los interactuantes contribuyen a crear el universo cognitivo del resto de participantes, siendo esta la manera de hacerles ser conscientes de sí mismos. Con este planteamiento, George Herbert Mead pretende señalar que el individuo es un producto social, en la medida en que es construido a partir de la interacción social. El individuo toma conciencia de sí mismo dentro del grupo social con el que interactúa, aceptando la influencia sociocultural que este ejerce sobre el individuo. A raíz de esto, el sociólogo plantea que la persona es un producto social y el lenguaje es el mecanismo a través de cual se manifiesta (Mercado y Zaragoza, 2001). Por otro lado, Erving Goffman (1997) amplía la propuesta de George Herbert Mead (1934), al añadir que la construcción de individuo no solo está condicionada por el contexto sociocultural y el resto de participante inmersos en la interacción, sino también por una intencionalidad proyectada. Según Erving Goffman, la realidad social, el fruto de la interacción, puede ser manipulada en función de los deseos e intenciones propias de cada individuo. Durante la presentación de sí mismo, este pretende proyectar una imagen lo más conveniente posible, con la intención de influir de forma significativa en las definiciones de los demás participantes inmersos en la interacción (Pons, 2010). Atendiendo a estas dos propuestas del *self*, es posible deducir que dentro del proceso interaccionista la participación de los individuos implicados y la intencionalidad con la que estos proyectan su propia imagen, determinan la forma en la que individuo se reconoce a sí mismo. El individuo se reconoce a sí mismo y realiza definiciones significantes a través de las proyecciones del resto de participantes, cuya intencionalidad determina en gran medida el resultado significativo de la interacción. De todo esto es posible extraer la importancia del individuo dentro de la interacción, ya que a través de este proceso el individuo es construido por la influencia del resto de factores implicados en la dinámica interaccionista, pero a su vez, este cuenta con una capacidad reflexiva que le hace tener un mayor control sobre los estímulos recibidos en este proceso y la respuesta a ellos.

En el ámbito del cine, la teoría psicoanalítica apuesta por premisas muy similares a las que recoge el interaccionismo simbólico. Esta similitud resulta muy útil a la hora de conectar ciertas ideas y hacer de esa unión una convergencia provechosa. La teoría psicoanalítica del cine, al comparar la experiencia fílmica con la onírica, utiliza ciertas herramientas propias de la

psicología y la neurología, para analizar los significados proyectados en la pantalla a través del inconsciente del sujeto que realiza el visionado. Según esta teoría, por medio de la imagen proyectada y el discurso fílmico, el sujeto activa su deseo inconsciente dando sentido a las significaciones producidas en el proceso de proyección. De esta forma, se entiende que es la interacción entre el contenido fílmico y el sujeto lo que da forma a las significaciones que emanan de este proceso. Así, durante el visionado, el espectador/a y la película comienzan una dinámica en la que ambos ejercen un efecto significativo recíproco, haciendo que ambos se construyan de forma paralela durante el proceso. La teoría psicoanalítica del cine entiende el texto fílmico como un proceso de construcción de significados por medio del espectador/a, es decir, comprende el discurso fílmico como un discurso significativo, que al interactuar con el sujeto construye la subjetividad de este. A raíz de esta idea, la teoría psicoanalítica del cine comprende el cine como un dispositivo significativo, el cual se adentra en la psique del sujeto para construir los significados por medio de la capacidad cognitiva del espectador. Según Edgar Morin (1956), el significado fílmico es producto de la interacción que se produce entre el contenido proyectado en la pantalla y la imaginación que aflora dentro del sujeto observante (Sangro, 2008). En la misma línea que Edgar Morin, Jean-Louis Baudry (1975) plantea que la experiencia fílmica no encuentra su límite en la mera reproducción o imitación, sino que, por medio del deseo, es capaz de conectar emocionalmente con el espectador/a y activar en él ciertas sensaciones capaces de hacer sentir como real lo proyectado en la pantalla. De esta forma le confiere al espectador/a una acusada sensación de que es él el que produce lo que se está proyectando (Zumalde, 2011). De igual forma, en este sentido Christian Metz (1977) entiende el filme como una historia narrada a través de imágenes en las que el deseo inconsciente es el encargado de la producción simbólica (Zumalde, 2011). Para ello advierte de una necesaria evocación del deseo del espectador/a a través de la identificación durante el visionado. De esto se deduce que, través de la sensación de deseo, espectador/a se implica psicológicamente en el proceso de interacción con el contenido fílmico, haciendo emerger las significaciones que emanan de este. Por ello, se entienden que el cine incide en el espectador/a por medio de la interacción convirtiéndose en un dispositivo significativo.

Aunque existes diversos enfoques y variantes en torno a la identificación de la concepción de uno mismo, lo cierto es que las ideas planteadas por Jacques Lacan (1963) acerca de la fase del espejo, han resultado ser origen y punto en común de las múltiples visiones que ofrece la teoría psicoanalítica. Tomando más o menos distancia, en la mayoría de propuestas existe un componente residual de los planteamientos de Jacques Lacan con respecto a la concepción del

yo. A través de su propuesta acerca del estadio del espejo, Jacques Lacan realiza una original revisión de los trabajos de Sigmund Freud, para comprender en qué fase el sujeto se reconoce a sí mismo como tal de forma consciente. Para ello, Jacques Lacan habla de la fase del espejo, donde el niño o la niña durante la infancia va construyendo su idea del yo por medio del reflejo. En este caso, el sujeto toma consciencia de una mismo por medio del reflejo que este proyecta en otros. Con ello propone la idea de la construcción del sujeto a partir de otro semejante en el que se ve reflejado (Zumalde, 2011). Jacques Lacan lleva este planteamiento al cine al identificar la pantalla con el espejo y al sujeto con el espectador. De esta forma, el espectador/a se ve reflejando en la pantalla y a partir del otro semejante proyectado en esta, va construyendo su concepción. Sobre la base de esta idea, y teniendo en cuenta el lugar en la que la teoría psicoanalítica del cine posiciona al espectador/a y el contenido fílmico, y su necesaria interacción para que el proceso fílmico cobre sentido, es posible deducir que el espectador/a es construido a través de un proceso de interacción con sus semejantes proyectados en la pantalla.

Hasta este punto es posible encontrar ciertas similitudes en los planteamientos de ambas corrientes, a través de los cuales es posible intuir una aproximación entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine. Pero lo que realmente posibilita la integración de la sociología interaccionista dentro del psicoanálisis cinematográfico, es la importancia del lenguaje en la comunicación simbólica y la consideración del cine como lenguaje por parte de teóricos como Christian Metz.

Por un lado, el interaccionismo simbólico apuesta por la comunicación simbólica como proceso constructor de los sistemas de símbolos que interpreta y construye la sociedad. Según George Herbert Mead (1934), desde el lenguaje es posible construir la sociedad a través de la cual el individuo cobra sentido. Para el sociólogo, la persona es un producto social y el lenguaje es el mecanismo usado por esta para su manifestación (Mercado y Zaragoza, 2001). En este sentido, Erving Goffman (1997) contribuye a la corriente interaccionista sosteniendo la postura de George Herbert Mead acerca de la interacción como un proceso constructor de la sociedad, a través del cual los individuos por medio de mecanismos como el lenguaje y la comunicación construyen el orden de la vida social. Pero, por otro lado, ofrece una original aportación esta corriente por medio de la propuesta de un modelo teórico de la dramaturgia social, enfocado en la importancia del proceso conversacional. Al entender la comunicación con un hecho social significativo, Erving Goffman se centra en el proceso conversacional como una forma de interacción en la que se define y ordena la vida cotidiana dentro de los límites del marco al que está adscrito. Tiene en cuenta los usos del lenguaje y los integra dentro de una dinámica ritual,

planteando la idea de una comunicación pautada cuyo entendimiento y producción simbólica se circunscriben al marco que determina las circunstancias de la interacción (Goffman, 2006). De esta forma entiende que la producción simbólica, surge a partir del diálogo entre los diferentes sujetos implicados en la interacción, el cual se encuentra condicionado por los ciertos límites socioculturales que determinan el proceso interactivo.

En definitiva, el interaccionismo simbólico entiende la interacción como el proceso que rige el universo simbólico, al dotarlo de sentido y significación por medio de los diferentes procesos sensoriales en los que participan los individuos que componen la sociedad. A través de la comunicación simbólica, los individuos asimilan los significados que configuran la sociedad, haciendo que esta última cobre sentido a través del diálogo que inician los individuos, los cuales constituyen los diferentes contextos socioculturales que la componen. De esta forma, la realidad, o la percepción de esta, es comprendida como una construcción resultante de la interacción. Por ello se entiende que, a través la comunicación simbólica, ya sea por medio del diálogo, la conversación o una actividad sensorial, la interacción produce significados que son recibidos e interpretados por los interactuantes, en función de su capacidad reflexiva y el contexto en el que se desarrolla el proceso de interacción. Por un lado, la sociedad plantea los símbolos que construyen a los individuos, que a su vez constituyen y dan forma la sociedad. A través interpretación y asimilación de estos símbolos, convertidos en los significados representativos de estos por parte de los individuos, estos se construyen como seres sociales conscientes de la propia percepción de sí mismos. Por todo esto, el interaccionismo simbólico entiende la interacción como un proceso simbólico capaz de construir la realidad social y dotarla de sentido.

Por otro lado, en el campo del cine, la teoría psicoanalítica del cine también aborda la labor significativa del universo cinematográfico. Esta teoría entiende el cine como un dispositivo significativo, capaz de influir en la subjetividad del espectador/a por medio de la interacción entre este y el contenido fílmico. Sobre la base de esta premisa, surge un debate dentro de esta corriente acerca de la consideración del cine como un sistema de comunicación. Debido a las capacidades que esta corriente atribuye al cine como dispositivo significativo y a la posición espectador/a como protagonista del proceso simbólico por su implicación psicológica, la teoría del psicoanálisis ve la necesidad de abordar el proceso en el que interactúan ambas partes por medio de la semiótica. Al considerar el cine como un dispositivo significativo, fruto de la implicación psicológica del espectador/a por medio de la interacción con el contenido audiovisual, surge un debate acerca de la consideración del cine y su capacidad comunicativa.

Aunque nacen diversas respuestas y enfoques en torno a este debate semiótico, esta propuesta teórica tiene en consideración la respuesta que Christian Metz hace a la pregunta acerca de si el cine debe considerarse una lengua o un lenguaje. A través del ensayo *El cine: ¿Lengua o Lenguaje?* (1964), Christian Metz plantea los diferentes mecanismos cinematográficos por los que los hombres y mujeres reciben y transmiten significaciones (Metz, 1968). Partiendo de una consideración del filme como un mensaje, Christian Metz revela a través del estudio semiótico la existencia de un código cinematográfico. El primer lugar, al considerar *la especificidad del cinematográfica*, entiende que el cine nace de la integración de códigos y subcódigos propios reconocibles en el texto fílmico (Metz, 1968). Para Christian Metz la especificidad de este medio reside tanto el discurso narrativo como en el discurso en imágenes, es decir, en un sus códigos propios y únicos, con la capacidad de ser combinados para construir significados. Por un lado, considera a la imagen como signo propio de la lingüística, al reconocer que el signo que resulta de la imagen, o la sucesión de estas, implica un desarrollo narrativo de los hechos (Metz, 2002). Por otro lado, señala la importancia del argumento y la función narrativa del filme en su entendimiento. Entiende que, a través del desarrollo narrativo de los hechos, el espectador/a comprende las significaciones que surgen del discurso, por ello, plantea el filme como un mensaje cuyas significaciones surgen a través del entendimiento de espectador/a. La importancia que Christian Metz le concede a la narración y el argumento es tal, que los señala como factores clave en la progresiva amplitud del rango de influencia del cine. La proximidad del argumento del filme con el mundo que rodea al espectador/a, hace que este comprenda la narratividad del filme sin problemas. (Metz, 1968). Según él, la mezcla de la significación de la imagen fílmica con el desarrollo de la narración construye el sentido literal del contenido fílmicos (Metz, 2002). Sobre la idea base acerca de la pertenencia de unos códigos propios y a la compatibilidad que surge entre estos a la hora de componen el contenido cinematográfico, Christian Metz considera el cine un lenguaje (Metz, 1968). Por otro lado, sentencia la condición semiológica del cine cuando es estudiada desde la perspectiva del psicoanálisis. En su esfuerzo por la búsqueda de lo simbólico, entiende que el psicoanálisis adquiere una capacidad semiótica al pretender configurar un sistema de signos que relacionen el significado con el significante (Metz, 2002). En este sentido, Christian Metz relaciona el significado con el significante al afirmar que hombre crea al símbolo de la misma forma que el símbolo crea al hombre. De esto extrae que la significación no es solo un producto de la evolución social, sino que también forma parte de este proceso de cambio al definir a los seres sociales a través de ella (Metz, 2001). Sobre la base de la consideración semiótica del psicoanálisis y la identificación del cine

como lenguaje que plantea Christian Metz, es posible considerar que el cine, en su condición de dispositivo significante, interactúa con el espectador/a por medio del lenguaje, creando un diálogo entre el contenido y el espectador/a, del cual emanan ciertas significaciones que dan sentido a la experiencia de los sujetos implicados.

Con base a lo expuesto hasta ahora, esta propuesta plantea integrar la sociología interaccionista dentro de la teoría psicoanalítica del cine bajo una premisa simple. El interaccionismo simbólico entiende que el universo simbólico en el que se relaciona el ser humano, es interpretado por este a través de la comunicación simbólica. Los seres humanos, a través de los diferentes procesos sensoriales o de comunicación, dan inicio a un proceso de interacción a través del cual construyen y reproducen los significados abstraídos de los símbolos propuestos. Siendo esta la idea base que define a la corriente interaccionista, es posible intuir una convergencia con la teoría psicoanalítica del cine en relación a la consideración del cine como dispositivo significante, el reconocimiento de este como lenguaje y el papel del espectador/a en el proceso de interacción que se inicia durante el visionado. Al señalar Christian Metz (1964) la condición del cine como un lenguaje, le confiere la capacidad de expresarse y comunicarse con los diferentes individuos que componen la sociedad por medio de un sistema de signos compuestos por los códigos propios del cine. Por otro lado, la consideración que hace la teoría psicoanalítica del cine como un dispositivo significante, dota a este medio de la capacidad de influir en las construcciones simbólicas del espectador/a. El cine incide en el espectador/a por medio de la interacción entre este y el contenido fílmico proyectado en pantalla. Fruto de la interacción entre el discurso significante y el espectador/a psicológicamente implicado, se construyen los significados que dan forma tanto a la subjetividad del espectador/a, como al mundo que les rodea. El planteamiento que se pretende extraer de esto es sencillo. La corriente interaccionista interpreta el universo simbólico y las significaciones que le dan sentido por medio de la interacción, considerando el cine como un lenguaje y atendiendo a su capacidad significante, es posible entender este medio como uno de los procesos de comunicación simbólica que propician la producción de significados a través del proceso de interacción. Con el planteamiento de esta idea lo que se pretende hacer ver es que, atendiendo a las normas impuestas por el interaccionismo simbólico y a las condiciones cumplidas a través de la teoría psicoanalítica del cine, es posible una convergencia entre ambos enfoques. Al considerar el cine como un lenguaje, es posible integrar esta corriente y sus diversos planteamientos y enfoques dentro del ámbito del cine, con el objetivo de entender la incidencia social de las significaciones que de este surgen.

Por un lado, la teoría psicoanalítica del cine considera el texto fílmico como un proceso de construcción de significados por medio del espectador/a que interactúa con el simbólico. Siguiendo esta línea, Jacques Aumont y Michel Marie (1990), consideran el filme como un discurso significativo, cuyo análisis revela los sistemas y configuraciones internas de los significados que emanan de él (Ramírez, 2014). Debido a su capacidad significativa, la teoría psicoanalítica del cine considera este medio como un claro mecanismo de construcción del sujeto. De la misma forma, las propuestas interaccionistas destacan la importancia del lenguaje y sus usos en el entendimiento del orden social. Erving Goffman (1974) destaca los usos del lenguaje como forma de crear y mantener el orden social. Según él, por medio del lenguaje y la comunicación, los individuos construyen la vida social a través de los procesos interactivos que dan forma a la sociedad. Entiende que por medio del lenguaje es posible crear significados que se convierten en realidades que ordenan y dan sentido al universo simbólico en el que se desarrolla el ser humano (Goffman, 2006). Al considerar el cine como un lenguaje, es posible integrar los diferentes planteamientos, enfoques y herramientas del interaccionismo simbólico para comprender la forma en la que el individuo se construye y da sentido a la sociedad que conforma. Por otro lado, George Herbert Mead (1934) plantea que desde el lenguaje y la comunicación se construye a la sociedad, a través de la cual el individuo cobra sentido. Este proceso de construcción, tanto sociedad como individuo juegan un papel principal en la construcción del otro. A pesar de que es la sociedad la que índice en primer lugar en la subjetividad del individuo, este proceso se entiende como una convergencia entre ambos, al comprender que la sociedad construye al individuo que crea a la sociedad (Mercado y Zaragoza 2001). De la misma forma, al considerar en este trabajo el cine como un producto social, es posible comprender cómo la sociedad construye al espectador/a que crea la sociedad. De la convergencia que aquí se plantea, surge la posibilidad de comprender el sentido social del cine. Atendiendo a la capacidad significativa del cine y a su consideración de lenguaje, es posible plantear un estudio de este medio a través del interaccionismo simbólico. De la misma forma que los usos del lenguaje son analizados dentro del proceso conversacional propuesto por Erving Goffman, los usos del lenguaje cinematográfico, y las significaciones que surgen del proceso de interacción entre el contenido proyectado y el espectador/a durante el visionado, pueden ser estudiados a través del interaccionismo simbólico, con el fin de analizar el sentido que posee cada filme, cómo lo comunica y la incidencia de este tanto en el espectador/a como en la sociedad.

Aunque este planteamiento en un principio resulta sencillo y fácil de ligar, no está exento de matices. El propio Christian Metz (1964), descarta la condición del cine como lengua al no estar destinado para la comunicación, sino para la expresión. Según él, los sistemas de signos que componen el cine no han sido creados con la intención de comunicar sino de expresar. Por otro lado, tampoco cree que el cine deba tener esta consideración, al advertir que los significantes del cine están muy próximos a sus significados, por lo que, a diferencia de lo que ocurre con la lengua, estos no pueden construir otros nuevos (Sánchez Noriega, 2010). A pesar de esto, Christian Metz (1964) destaca la labor compositora del cine y su compatibilidad a la hora de establecer uniones y superposiciones entre formas de expresión preexistentes. A pesar de que su valor radica en la inclusión expresividades exteriores, su tendencia natural a la composición hace del cine un lenguaje formado por un sistema abierto capaz de ofrecer grandes bloques de sentido (Metz, 1968). Si bien es cierto que el cine no es un sistema de comunicación verbal en sí, y su destino no es la comunicación, es posible comprender los códigos específicos que hacen de este medio un lenguaje en el plano significativo. Los códigos del cine y su culminación en forma de mensaje, no son percibidos por el espectador/a por medio de un proceso de comunicación verbal al uso, pero sí de interacción. De esta forma, el contenido fílmico interactúa con el espectador/a por medio del lenguaje cinematográfico, es decir, a través de unos códigos que reconoce y que le ayudan a comprender el sentido del mundo que les rodea. La dinámica cinematográfica que propone la teoría psicoanalítica del cine y las consideraciones de Christian Metz (1964) acerca del cine como lenguaje, hacen que este, a pesar de no ser una lengua, pueda ser estudiado como un sistema de comunicación simbólica dentro de la corriente interaccionista, al contar con un emisor (la industria cinematográfica), un código (lenguaje cinematográfico), un mensaje (el contenido fílmico) y un receptor (el espectador/a). Teniendo en cuenta esto, es posible considerar que la condición de lenguaje que se hace del cine, no lo eximen de ser un mecanismo a través el cual los hombres y mujeres transmiten significaciones, y por tanto es objeto de estudio de la corriente interaccionista.

En definitiva, esta propuesta plantea la viabilidad de la convergencia entre la teoría psicoanalítica del cine y el interaccionismo simbólico por medio de la consideración del cine como un lenguaje. Por un lado, el hecho de que ambas corrientes tengan estructuras teóricas similares, que disponen tanto al individuo o espectador/a como proceso significativo, en posiciones y dinámicas semejantes, predispone ciertas conexiones que hacen presagiar que esta unión teórica resulta viable, ya que el paralelismo que resulta entre ellas evidencia un desarrollo de los planteamientos y una metodología de análisis similar. Por otro lado, el condicionante que

aquí se propone para conectar ambas teorías, haciendo posible la integración de las ideas del interaccionismo simbólico, es la consideración del cine como un lenguaje. A partir de esta consideración, es posible entender cómo la premisa del interaccionismo simbólico acerca de la construcción simbólica de la sociedad por medio de comunicación, toma sentido dentro del cine al ser considerado este un lenguaje a través de cual el contenido fílmico establece un proceso de interacción con el espectador/a, del cual emanan una serie de significaciones necesarias para la construcción de este y la comprensión del mundo social que le rodea. A través de esta consideración es posible demostrar la viabilidad residente en la integración de la sociología interaccionista dentro de la teoría psicoanalítica del cine, entendiendo esta propuesta como un interaccionismo cinematográfico. De esta forma, se plantea la posibilidad de comprender el cine dentro de la dinámica interaccionista propuesta por el interaccionismo simbólico, ofreciendo así nuevas posibilidades de análisis que conectan el medio cinematográfico con el comportamiento social y sentido de este.

1.2 Las posibilidades analíticas del interaccionismo cinematográfico

Ante la idea de un posible concepto de interaccionismo cinematográfico, se abre camino hacia nuevas posibilidades de análisis. Con este epígrafe lo que se pretende es señalar la potencialidad de la convergencia entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine, dentro del análisis cinematográfico. Para ello se han puesto en común diferentes enfoques, ya tratados dentro del interaccionismo simbólico, con diversas ideas pertenecientes a la corriente teórica del psicoanálisis en el cine. En primer lugar, se ha usado el modelo dramático propuesto por Erving Goffman (1959) para ofrecer una perspectiva más amplia de la propuesta interaccionista cinematográfica. Para comprender los procesos de interacción entre el cine y el espectador/a se han planteado ciertas conexiones entre ambos enfoques, trasladando la dramaturgia sociológica al análisis cinematográfico por medio del estudio de la influencia de las pautas rituales, el reconocimiento de los diferentes componentes que integran la interacción, y las posibilidades que ofrecen dentro del proceso, y los límites que enmarcan la experiencia fílmica. Posteriormente se han plantado las posibilidades analíticas que ofrece la integración de ciertas ideas del enfoque interaccionista insertas en el estudio de los movimientos sociales, con el fin de estudiar la capacidad transformadora del cine como dispositivo significativo por medio del concepto del marco, su incidencia dentro de los procesos de identificación, y

construcción de la identidad, y su capacidad simbólica atribuida a su naturaleza teatral. Para ello se han tenido en cuenta las ideas de Erving Goffman (1959 y 1974), Alberto Melucci (1989 y 1996), Enrique Laraña (1996) y Joseph Gusfield (1944). Seguidamente se ha analizado el potencial analítico de esta convergencia planteando de la capacidad movilizadora del cine por medio de su consideración de fenómeno social. Para esta labor, se han puesto en común diferentes enfoques que trabajan la incidencia social de la cultura y el carácter colectivo de esta influencia social, por medio de los trabajos de Laura Mulvey (1975), Pierre Bourdieu (1987), Michel Maffesoli (1997) y Pierre Sorlin (2008). Por último, se han detectado ciertas posibilidades analíticas en la unión de ambos campos, a la hora de analizar el potencial del discurso fílmico dentro de su capacidad significante y las relaciones dominantes que se revelan a través de él. Para ello, se han puesto en relación diferentes enfoques dentro de la teoría feminista del cine con las propuestas sociológicas de James C. Scott (1990), Pierre Bourdieu (1987) y Joseph Nye (1990).

El modelo teórico propuesto por Erving Goffman (1959), hace acopio de la terminología dramaturgica con el objetivo de describir la vida social como un escenario con actores, roles y público. El sociólogo utiliza la dinámica existente en el mundo del teatro para explicar el orden de las interacciones insertas en las relaciones sociales de los individuos, las cuales constituyen la vida social. Este se adentra en la microsociología con el fin de analizar la expresividad residente en las relaciones, y guiar así su estudio hacia la apariencia. Para Erving Goffman este modelo de interacción cara a cara, resulta el más efectivo para analizar la forma en la que individuo se presenta a sí mismo y las intenciones con las que manipula la realidad (Goffman, 2006). Para estudiar la interacción cara a cara, el sociólogo propone el proceso conversacional como el método de comunicación más adecuado para entender el orden interactivo de la vida cotidiana y las significaciones que de este surgen. El modelo interaccionista propuesto por Erving Goffman se encuentra guiado por una ritualidad que rige la dinámica del proceso conversacional. Según él, la vida cotidiana está compuesta por una ritualidad que afecta a las relaciones sociales, pautándolas y haciendo de la intención un proceso asumible para sus participantes (Goffman, 1997). A raíz de esto, comprende la conversación como un sistema pautado, compuesto por una serie de normas rituales, con la capacidad de crear y reproducir. La ritualidad del modelo interaccionista propuesto por Erving Goffman, hace que la conversación sea un proceso asimilable por aquellos individuos que la conforman, ya su carácter prescrito y su tendencia a convertirse en hábito, hacen que cualquier proceso regido por la ritualidad sea reconocible y comprensible por aquellos individuos inscritos en la sociedad

de la que nacen esos ritos (Goffman, 1997).. Por otro lado, la ritualidad del proceso también lleva a otro punto importante de la propuesta del sociólogo, los límites a los que está circunscrita esta ritualidad y por ende los significados de la interacción. Para ello Erving Goffman, utiliza el concepto de marco como aquellas delimitaciones identificables que dan sentido a los acontecimientos y significados que surgen del proceso interaccionista. Entiende que las interacciones están delimitadas por estos esquemas interpretativos, que ayudan a comprender las significaciones que de una situación se proyecta y darle sentido a la realidad. Para él, los seres humanos organizan su experiencia en a partir del sentido de realidad social, cuya interpretación varía dependiendo del marco en el que se circunscriba la actividad (Goffman, 2006).

Al intentar integrar estas ideas en el ámbito del cine, es posible apreciar la existencia de algunos aspectos que en un primer instante hacen pensar en la imposibilidad de esta labor. El proceso interaccionista conversacional, entendiendo este como un proceso en el que una o varias personas mantiene la comunicación a través del habla, en un principio puede no casar con la dinámica cinematográfica que propone el psicoanálisis. En un sentido estricto de las ideas propuestas por Erving Goffman, estas no podrían ser integradas en el cine ante la falta de interacción de dos personas por medio de la comunicación. Pero lo cierto es que, desde el punto de vista de la teoría psicoanalítica del cine, el espectador/a no interactúa con el personaje, sino con el contenido fílmico. A través de los diferentes mecanismos de identificación, el espectador/a se identifica con uno o varios personajes, haciendo que este se implique psicológicamente en el proceso de visionado de la película. A través de esa implicación psicológica el espectador/a interactúa con aquello que es proyectado en la pantalla, con el contenido fílmico. Como se ha mencionado anteriormente a través de la propuesta de Christian Metz (1964), el cine es un lenguaje, y por medio de este, el material proyectado en la pantalla interactúa con el espectador/a, creando un diálogo que ayuda al espectador/a en la comprensión del discurso fílmico, el cual, por medio de sus capacidades psíquicas, construye una serie de significaciones que dan sentido al mundo que le rodea. Esto hace pensar que la posibilidad de integrar el enfoque dramático de Erving Goffman dentro de teoría psicoanalítica del cine es viable, en la medida en la que se establece que la interacción ocurre entre el diálogo que establece discurso fílmico y el espectador/a por medio del lenguaje que es el cine. A través de esta premisa es posible integrar el modelo dramático de Erving Goffman para comprender, a través de la sociología, las dinámicas interaccionistas que rigen la experiencia fílmica, por

medio de la influencia de las pautas rituales, los diferentes componentes que integran la interacción y los límites que determinan la percepción de la experiencia y el sentido de esta.

La idea de ritualidad propuesta por Erving Goffman (1959), como forma de organización de la vida social que pauta y hace comprensible los procesos interactivos dentro de las relaciones humanas, es posible integrarla dentro del estudio cinematográfico ofreciendo tres posibilidades de análisis. En la primera, el concepto de ritualidad incide únicamente en el material fílmico y su relación con el espectador, de forma que es posible integrar esta idea como una manera de analizar aquellos elementos rituales que, por su aproximación a la realidad son fácilmente reconocible por espectador/a, haciendo que la sensación de realidad sea más acusada y facilitando la comprensión del discurso fílmico. De la misma forma que Christian Metz (1964) señala el potencial narrativo del filme como un elemento clave en la expansión de la influencia del cine y en su persistencia a lo largo del tiempo, a causa de la fácil asimilación que el espectador/a hace del argumento por su conexión con la realidad, el estudio ritual de las pautas que emanan de la costumbre social plasmadas en el cine, puede hacer de esos elementos reconocibles por el espectador, un mecanismo de conexión entre el mundo que les rodea y el cine, contribuyendo del forma significativa a la comprensión del filme. Estas pautas de conductas son reconocibles por el común de la sociedad en la que nace, por lo que teniendo en consideración la existencia de una experiencia fílmica plural, si el espectador/a pertenece al tipo de sociedad del que son propias estas pautas, tendrá una mayor predisposición a entender la conducta por la que se rigen los personajes representados, incidiendo esto en los procesos de identificación y comprensión del filme. Por ello, es posible que la integración del concepto de ritualidad de Erving Goffman dentro del análisis cinematográfico psicoanalítico, ofrezca una oportunidad de estudiar la ritualidad como un mecanismo que contribuye de identificación y comprensión del filme por parte del espectador/a.

Por otro lado, dentro de la interacción entre el contenido fílmico y el espectador/a, es posible que las pautas rituales residentes en este proceso guíen al espectador/a en la construcción de la noción de sí mismo, ofreciendo de esta forma una segunda posibilidad de análisis. Atendiendo a la propuesta de Jacques Lacan (1963) acerca del estadio del espejo, y su inmersión en el cine entiendo la pantalla como el espejo en el que se ve reflejado el espectador/a durante la proyección, es posible realizar ciertas conexiones con el interaccionismo simbólico y su función ritual. Por un lado, George Herbert Mead (1934) en su propuesta del *self*, destaca la importancia de la anticipación en la interacción social que construye la noción de sí mismo del sujeto. Para George Herbert Mead la noción del *self* depende de la interacción social, ya que a través de este

proceso el individuo obtiene información de sí mismo a partir de otro, y es capaz de anticipar la reacción de los demás a su conducta. Según él, la clave de la comunicación es la anticipación, ya que esto supone saber lo que significa para los demás los símbolos utilizados (Pons, 2010). Atendiendo a estas dos propuestas, e integrando el concepto de ritualidad de Erving Goffman, es posible comprender como este concepto guía a la dinámica interaccionista entre el espectador/a y la pantalla por medio de la anticipación. Por medio de la anticipación, el espectador/a se pone en el lugar del otro para definir su acción y reacción, de forma que este se reconoce como un sujeto que actúa para otro, el cual dota de significado el papel que interpreta (Mercado y Zaragoza 2001).

Por último, en el plano material, este concepto de ritualidad puede incidir en la construcción del espectador/a y su hábito de consumo. Christian Metz (1968) trabaja la figura del espectador/a por medio del estudio del cine como una *Institución cinematográfica*. A través de esta consideración Christian Metz estudia las diferentes maquinarias que componen el cine como industria y los objetivos que esta pretende alcanzar. Estas maquinarias son utilizadas por la Institución cinematográfica en el plano material, para mantener una relación con el espectador/a lo más favorable posible y garantizar así la supervivencia de este medio (Metz, 2001). Para el semiólogo la primera maquinaria es la mental, es decir, aquella que trabaja a partir de la psicología del espectador/a. Entiende que esta maquinaria se encuentra interiorizada en el espectador/a, creando una costumbre cinematográfica en este, que lo prepara para el consumo de las películas (Metz, 2001). A raíz de esta idea, es posible contemplar el concepto de ritualidad de Erving Goffman dentro del cine, como un mecanismo que prepara y predispone al espectador/a al consumo de películas a través de la costumbre. Dentro de la dinámica interaccionista entre el espectador/a y el cine, estas pautas rituales serían estudiadas como un sistema que guía la conducta humana hacia la experiencia fílmica. En la misma línea, el teórico Robert Stam (2001) plantea que en el cine no existe un único tipo de receptor, ya que dependiendo de condiciones socioculturales de cada individuo se construyen diferentes tipos de espectadores. Entre los cinco tipos que propone, uno es el espectador/a configurador por los contextos institucionales del cine, es decir, por el ritual social del cine (Tornero, 2010: 82). En este sentido, es posible integrar la propuesta de Erving Goffman para estudiar la forma de configurar al espectador/a a través de la ritualidad, como mecanismo dentro del plano material del cine. Esto facilitaría el estudio del consumo del espectador/a, por medio de la existencia de una predisposición a causa de las pautas rituales que organizan la conducta humana hacia el consumo cinematográfico. El cine es un ritual social, y como tal puede ser estudiado a través la

propuesta de Erving Goffman para comprender cómo se organiza la conducta del ser humano cuando esta está guiada por una ritualidad que tiene como fin el consumo cinematográfico.

Por otro lado, es posible integrar el modelo teatral de Erving Goffman (1959) en la teoría del cine, por la aproximación de la terminología y por la dinámica que comparte el cine, tanto con el teatro como con la propuesta interaccionista. A partir de estas estructuras similares, se presenta la posibilidad de integración, con el fin de comprender y profundizar en el análisis sociológico del cine. En primer lugar, la dinámica teatral propuesta por Erving Goffman pretende describir la forma en la que los individuos se presentan a sí mismo y las significaciones de las acciones que realizan dentro de los límites del proceso interaccionista (Goffman, 2006). A partir de este planteamiento, entiende que cada individuo ejerce un papel dentro del mundo social, y que este depende en gran medida del papel representado por el resto de individuos presentes. De esta forma, Erving Goffman advierte de la capacidad de manipulación de la vida social por medio de la interacción. Según él, la manera en la que cada individuo se presenta a sí mismo, influye de forma significativa en la percepción que los demás tiene de él (Goffman, 2006). Por ello entiende que resulta posible manipular la percepción que el resto de personas tienen de uno mismo o la forma de interpretar las diferentes situaciones que se dan en durante la interacción, al presentarse de la forma más conveniente posible en función de sus deseos o intenciones. En definitiva, a través de la dinámica dramática, Erving Goffman plantea que el individuo se presenta a sí mismo de una forma manipulada en función de sus intereses, los cuales dependen tanto de unas condiciones espacio-temporales específicas, como de la audiencia ante la actúa. El éxito de esta manipulación, según él, reside en el hecho de que la audiencia asimile de sin problemas la versión de sí mismo que el individuo pretende proyectar (Goffman, 2006).

En su inmersión en el cine, la propuesta de Erving Goffman podría servir para conocer en profundidad la función que tiene cada elemento integrante dentro de la interacción, su intencionalidad y su incidencia en la construcción tanto de significados como en la subjetividad del individuo. Una premisa central de la teoría psicoanalítica del cine se resume en la idea de que el espectador/a se ve reflejado en el contenido proyectado en la pantalla, el cual, por medio de su implicación psicológica dentro del propuesta interactiva con la película, va siendo consciente de la noción de sí mismo por medio de la construcción de su propia subjetividad y de los significados. A raíz de esta idea, la propuesta de Erving Goffman cobra dentro del análisis cinematográfico. Aunque a lo largo de su carrera el sociólogo realiza una excelente y amplia la labor de conceptualización para desarrollar su modelo dramático, aquí solo se han destacado

unos pocos a modo de ejemplo, en función de su potencial conexión con la teoría psicoanalítica del cine. Por un lado, define la actuación como toda actividad que realiza un individuo en un espacio y tiempo concreto y que influye de algún modo sobre los demás participantes de la acción (Goffman, 1997). Un punto clave dentro de toda actuación, es la presencia de la audiencia, ya que sin esta no hay actuación. Erving Goffman delimita y describe la audiencia en función de su intervención dentro de la construcción del *self*. Este entiende la construcción del *self* como un producto fruto de la interacción entre el actor y la audiencia. De esta forma, plantea que la interacción está compuesta por el actor que se presenta durante la actuación y la audiencia (Goffman, 1997). Una vez propuestas las diferentes posiciones que componen la dinámica interactiva, es posible utilizar los diferentes elementos que, según Erving Goffman, conforman la interacción y vincularlos al cine, para comprender cómo influyen estos en la experiencia fílmica y en la manipulación de la realidad proyectada.

Dentro de la dinámica teatral, Erving Goffman define el rol como la proclamación de los diversos elementos adscritos a un status concreto. Este nace a través de la reiteración. Cuando un individuo representa el mismo papel ante la misma audiencia en repetidas ocasiones, adquiere un rol social. Dependiendo de la confianza con la que el individuo desempeñe su papel, la impresión proyectada será mejor o peor asimilada y su rol será o no asumido por la audiencia. Para ello Goffman propone que cada rol social debe interpretarse cediéndose lo máximo posible a la conducta tipificada para este, compuesta por uno valores oficialmente acreditados para la sociedad (Caballero, 1998). Al integrar este planteamiento sociológico dentro del cine, es posible analizar la incidencia de los roles tanto del actor o actriz como de la estrella, dentro de la experiencia fílmica. El estudio de los valores acreditados por la sociedad al rol de actor o actriz dentro del cine, plantea la posibilidad de conocer los aspectos que socialmente son interpretados como indispensables por parte de la audiencia para aceptar el papel que el actor o actriz interpreta como asumible. Dentro del plano material del cine, la catalogación de los actores o actrices, como *buenos* o *malos* o su encasillamiento dentro de un género, hace que, en función de estos atributos o etiquetas, el papel que representan como actor o actriz dentro de la vida social incida de forma significativa en la experiencia fílmica, siendo un reclamo comúnmente usado dentro de la industria cinematográfica. Por otro lado, el rol estrella, cuyos valores están asociados a la vida pública del actor o actriz y a la construcción de personalidad pública en función de ciertos valores que la sociedad y la industria del cine demandan, puede ser estudiado desde el enfoque de Erving Goffman dentro del cine para conocer su incidencia dentro de aspectos cinematográficos como la comprensión del discurso fílmico, la

identificación y la recepción. De la misma forma que José Luis Sánchez (2010) trabaja este elemento de la industria cinematográfica como un factor que condiciona el visionado o Laura Mulvey (1975) como un mecanismo que contribuye a la fluctuación del ego durante la experiencia fílmica, es posible plantear los usos del rol de estrella como elemento de apoyo al discurso fílmico y a la producción de significaciones, a través de la integración de la propuesta dramaturgista de Erving Goffman en la teoría psicoanalítica del cine. A nivel conceptual, los valores acreditados al rol de estrella son usados a menudo dentro del discurso fílmico, de forma que los significados y elementos simbólicos que construyen a la estrella contribuyen a la producción de sentido del cine a través de un proceso de identificación y recepción del espectador/a. Atendiendo al potencial significativo y simbólico del rol de la estrella dentro de la experiencia fílmica, es posible integrar la propuesta de Erving Goffman para comprender los valores acreditados al rol de estrella y cómo incide entre rol dentro de la dinámica interaccionista entre el contenido proyectado en pantalla y el espectador/a. Tanto el estudio del rol del actor o actriz como el de estrella y su incidencia dentro del cine, son solo algunos de los ejemplos de las posibilidades que ofrece la integración de la propuesta dramaturgista de Goffman dentro de la teoría psicoanalítica del cine, en un intento por comprender la función que tiene cada elemento integrante dentro de la interacción cinematográfica y su influencia en la labor del cine como dispositivo significativo.

Por otro lado, la conexión entre la dramaturgia social y la teoría psicoanalítica del cine, puede aportar al análisis cinematográfico ciertos aspectos relacionados con la importancia del contexto en la interacción simbólica. En este caso, el elemento central que guía la conexión entre la sociología y el cine es la idea del marco. En su particular propuesta del concepto de marco, Erving Goffman (1974) señala como las interacciones se encuentran delimitadas por un marco cuyas circunstancias inciden de forma significativa en este proceso, haciendo que la acción cobre sentido durante la interacción (Goffman, 2006). De esta forma, dentro del proceso conversacional que propone el sociólogo, las delimitaciones construidas a partir de las circunstancias del marco influyen en la dinámica del proceso, tanto en las acciones cometidas como en la imagen proyectada de los individuos. Entiende que los marcos son esquemas que enmarcan nuestras experiencias, en función a las circunstancias a las que están suscritos (Goffman, 2006). Por ello, plantea la posibilidad de utilizar este concepto como una herramienta para entender la realidad social, al ser considerado el marco como un esquema interpretativo de esta realidad. En este sentido, el punto de análisis se centra en las implicaciones culturales que determinan la asimilación y el desarrollo de la acción (Goffman, 1997). Por ello, dependiendo

del marco que delimite el sentido de la interacción, el papel que desempeñan los individuos, la acción ejercida o los significados adquiridos, variarán de forma significativa. A través de su propuesta, Erving Goffman plantea la importancia del contexto dentro de la interacción simbólica, al ser un elemento determinante en este proceso.

A raíz de esta propuesta sociológica, es posible encontrar una conexión con el cine a través de la consideración de la pantalla. Dentro de debate acerca de si la pantalla es un marco o una ventana al mundo real, este trabajo opta por adherirse a una postura equilibrada y conciliadora como la Jean Mitry. Este no se inclina totalmente ni por la idea de André Bazin (1951) acerca de la pantalla como una ventana en movimiento que recorre la realidad, ni por la propuesta de los estéticos del encuadre sobre la limitación de la pantalla y la idea de esta como encuadre (Metz, 2002). Jean Mitry busca un equilibrio entre ambas posturas al plantear que, debido a su carácter ambivalente, el cine puede ser mundo representado y representación a la vez. Por ello, aunando ambas posiciones del debate acerca de la consideración de la pantalla, propone que este es una ventana en la medida en la que ofrece un *dato en imagen*, convirtiéndose así en mundo representado, a la vez que resulta ser encuadre por el *dato que crea en imágenes*, construyendo en paralelo una representación del mundo (Metz, 2002:28 y 29). Tomando la idea de Jean Mitry como base, es posible considerar la pantalla como un marco, puesto que dentro de ella se encuadra el contenido fílmico que interactúa con el espectador/a. Los límites de la pantalla son los que construyen el sentido cinematográfico del contenido y determina las circunstancias de la interacción con el espectador/a. Siguiendo la idea de Jean Mitry, la pantalla encuadra el contenido fílmico y a través de sus límites, crea el dato en imágenes al construir una representación del mundo que se reconoce como tal, al estar enmarcada en una pantalla. Al hilo de esto es necesario destacar las ideas de Edgar Morin (1956), el cual entiende que el significado fílmico, es decir *lo imaginario*, es producto de la interacción entre la imagen proyectada en la pantalla y la imaginación del sujeto que observa (Sangro, 2008). Dentro de la dinámica interaccionista entre el cine y el espectador/a es posible considerar la pantalla un marco, en la medida en que esta construye los límites de la experiencia fílmica. Por medio de esta consideración de marco, es posible conectar con la dramaturgia social a través de la idea de *desencuadre* de Erving Goffman. Dentro de su propuesta interaccionista, el sociólogo plantea la posibilidad de que se produzca un *desencuadre* si el contexto o los intérpretes no eliminan los malos entendidos (Goffman, 2006:515). Introduciendo este concepto dentro de la idea de pantalla como marco, es posible entender que durante la interacción entre el espectador/a y el contenido fílmico se produzca una desvinculación entre estos, cuando tenga

lugar un *desencuadre*. Esto sucede cuando los límites de la pantalla no se ajustan a los significados organizados dentro del marco que esta supone o cuando los significados no son asimilados por el espectador/a. Este suceso depende del contexto cultural en el que tiene lugar la experiencia fílmica, y si este coincide con el del espectador/a. Si el contexto cultural no es coincidente, el espectador/a no asimilará los significados organizados por el marco (la pantalla), a causa de los malentendidos que supone este *desencuadre*. Por ello, resulta imprescindible tener en cuenta el contexto cultural dentro de la interacción entre el cine y el espectador, ya que de esto dependerá el éxito de la experiencia fílmica del espectador/a. En este sentido, la integración del concepto de marco propuesto por Erving Goffman dentro de la consideración de la pantalla, plantea la posibilidad de situar la pantalla como un elemento fundamental dentro de la dinámica interaccionista entre el cine y el espectador, y abre nuevas posibilidades dentro análisis interaccionista a través de ella.

Por otro lado, teniendo en cuenta la labor del discurso fílmico, es posible considerar que la concepción paralela de la pantalla como ventana de Jean Mitry también se hace posible. En la medida en la que la pantalla es mundo representado, es posible considerar que existen diversos marcos dentro del contenido fílmico que organiza el sentido del desarrollo narrativo de los hechos y la imagen proyectada. Jacques Aumont y Michel Marie (1990), destacan la importancia del texto fílmico como un constructor de significados por medio de la implicación del espectador/a. Según ellos, el filme es un discurso significante, y a través del análisis del texto fílmico es posible estudiar los sistemas de significados que se observan en él (Ramírez, 2014). Considerando la concepción de marco de Erving Goffman (1974), es posible estudiar los marcos que organizan el sentido del discurso fílmico, para comprender el proceso de interpretación y construcción de significados por medio del espectador/a. Erving Goffman define los marcos de referencia primarios, como aquellos que no precisan de una interpretación anterior, permitiendo a los individuos situar e identificar los diferentes sucesos adscritos a sus términos. En su propuesta advierte de la existencia dos clases de marcos primarios. Por un lado, están los marcos naturales, aquellos que hacen referencia a lo puramente físico, y ofrecen información de acontecimientos no guiados. Por otro lado, se encuentran los marcos sociales, los cuales ofrecen una guía para identificar las acciones en función de criterios perfectamente reconocibles como la economía o la honestidad (Goffman, 2006:361-362). Según Erving Goffman, en conjunto, los marcos de referencia primarios de un determinado grupo social forman el elemento central de su cultura, confiriéndoles una gran capacidad de autorreconocimiento al formarse sobre la base de ellos una imagen distintiva (Goffman,

2006:361-362). Por otro lado, Christian Metz (1964) señala la importancia del argumento y la función narrativa del filme en la comprensión de este. Entiende que, a través del desarrollo narrativo de los hechos, el espectador/a llega a comprender las significaciones que emanan de él, debido a su conexión con el mundo real. Plantea que el espectador/a no necesita haber visto otras películas antes para poder entender el argumento del filme, pues su conexión con el mundo que rodea al espectador/a es tan acusada, que lo hace perfectamente reconocible para él o ella (Metz, 1968). Al equiparar la propuesta de Erving Goffman con la de Christian Metz, es posible considerar que el discurso narrativo del filme se organiza a través de marcos de referencia primarios, y que las significaciones que surgen de él dependen de las condiciones a las que estén sujeto estos marcos y la capacidad de reconocimiento del espectador/a. De esto es posible deducir que la experiencia fílmica de cada espectador/a dependerá de la interpretación de estos marcos de referencia. En este sentido, la integración del concepto de marco dentro de la teoría psicoanalítica del cine, abre la posibilidad de estudiar los marcos como sistemas que organizan los significados que componen el discurso fílmico, y la influencia de estos en la comprensión del filme por parte del espectador/a en función del contexto cultural.

Atendiendo a las propuestas de marco en relación con el cine antes mencionada, y abriendo camino a las posibilidades dentro de las teorías de los movimientos sociales, es posible profundizar algo más en el concepto del marco en el cine y en los cambios de sentido. Uno de los puntos más importantes en los que se centra el análisis de los movimientos sociales, es el estudio de los nuevos marcos de significados que resultan de estos. Al concebir la realidad social como un concepto abierto y predispuesto al cambio, la sociología interaccionista inserta en estas teorías, analiza los movimientos sociales como creadores de nuevos significados sociales. Para ello, las teorías de los movimientos sociales estudian los marcos que guían la acción colectiva a través de los límites culturales que dan significado a la experiencia social. Con la intención de estudiar la capacidad transformadora del cine como dispositivo significante, y a analizar el significado social que emana de sus representaciones, se antoja necesario integrar ciertas ideas pertenecientes a las teorías de los movimientos sociales dentro de la teoría psicoanalítica del cine.

La inmersión del enfoque interaccionista en el estudio de los movimientos sociales, tiene como fin analizar la capacidad de estos para construir nuevos significados y normas sociales (Laraña, 1996). Desde esta perspectiva, las transformaciones sociales que se originan dentro de los movimientos, tienen su origen en la necesidad del individuo social de verse reconocido dentro de un conjunto o comunidad. De esta forma, el individuo construye el orden social

motivado por la idea de verse integrado en una colectividad con la que se identifique. A lo largo de este proceso, el individuo inmerso en una dinámica de acción social, produce una serie de significaciones y sentidos de su acción, cuya dirección apunta al resto de su comunidad o sociedad (Revilla, 1996). Dentro de este proceso de creación de sentido, resulta imprescindible tener en cuenta los límites simbólico culturales de los marcos, ya que en función de su especificidad es más acusado el énfasis que se pone en ciertos elementos que activan el carácter simbólico de un grupo, corroborando su propia existencia en este y guiando su destino colectivo (Pujadas en Revilla y Carmona, 2002). De esta forma, la el concepto del marco resulta imprescindible dentro del análisis de los movimientos sociales. Tomando como referencia el modelo propuesto por Erving Goffman (1974), el enfoque interaccionista del estudio de los movimientos sociales utiliza este concepto de marco para los límites que guían la experiencia del individuo. En este sentido, el marco es entendido como un esquema de interpretación a través del cual el individuo percibe o identifica aquello que sucede en su propio mundo (Rivas en Revilla y Carmona, 2002). A través del referente que supone que el marco, el individuo puede identificarse dentro de una colectividad, reconociéndose a sí mismo dentro de un conjunto que despierta su conciencia dentro de un contexto espacio-temporal específico. A raíz de esta idea, dentro del estudios de los movimientos sociales, los marcos son entendidos como un conjunto de significados destinados a guiar la acción, al dotar de sentido al mundo en el que se encuentran insertos los individuos y al construir sus propias identidades, tanto individuales como colectivas (Revilla y Carmona, 2002). En esta línea, los sociólogos los sociólogos David Snow y Robert Benford (1988), hacen uso de las ideas propuestas por Erving Goffman acerca del concepto del marco, para realizar si propia teorización en torno a los marcos de referencia de la acción colectiva. Ambos sociólogos sugieren que los marcos de acción colectiva nacen de la capacidad de enmarcado de las organizaciones de los movimientos sociales implicadas en la producción y mantenimiento de ciertos significados. Debido al carácter ambivalente de los movimientos sociales, como transmisores de ideas movilizadoras y como productores de significados, David Snow y Robert Benford entienden los movimientos sociales como agentes de significación capaces interpretar un suceso, cuyo sentido está destinado a movilizar a sus miembros e incentivar el apoyo de los espectadores (Pereira y Bernete, 2017). Dentro de estas ideas acerca de los marcos, resulta obvia la importancia de la identidad como un factor clave en la constitución de estos. Según el enfoque interaccionista del estudio de los movimientos sociales, el sentido de identidad se manifiesta en el marco a través de la definición colectica de un nosotros, o en contraposición a ellos (Pereira y Bernete, 2017). De esta forma, los individuos

adscritos al marco lo hacen por medio del reconocimiento de ciertas preferencias comunes que conforman la identidad colectiva, y que permiten el desarrollo de expectativas (Revilla, 1996).

Sobre la base de la concepción que anteriormente se ha establecido del marco en el universo cinematográfico y a la consideración del cine como un dispositivo significativo fruto de la implicación psicológica del individuo social, es posible encontrar ciertas conexiones que enriquezcan el análisis cinematográfico a través del enfoque interaccionista del estudio de los movimientos sociales. Para ello, primero es necesario poner el foco en la postura y la labor del espectador/a del espectador/a durante la experiencia fílmica. Según la teoría de la recepción, el significado que emana del texto fílmico no se da de forma impuesta durante la recepción, sino que se construye de en cada caso a través de un proceso de negociación, que se encuentra influido por los marcos de referencia, las motivaciones y las experiencias del espectador/a (Zumalde, 2011). Este enfoque propone que el significado del discurso depende del papel activo del espectador/a y de su influencia cultural, dos factores que hacen que la experiencia fílmica sea única para cada espectador/a. El espectador/a, se reconozca como un sujeto activo con capacidad crítica a la hora de interactuar con el texto fílmico, en función de su condición de sujeto históricamente construido, por lo que esta teoría señala que la experiencia fílmica de las minorías no es comparable a la de las grandes masas heterogéneas (Zumalde, 2010). Los condicionantes socioculturales adheridos a cada persona, condicionan tanto el proceso de visionado como la interpretación de los significados que emanan del proceso fílmico. A nivel de intencionalidad proyectada, el no reconocer la pluralidad de la audiencia y concebirla como una masa heterogénea, provoca la construcción de una audiencia dominante con una cultura y una ideología imperante, a la vez que una audiencia dominada que se percibe a sí misma como marginal, al no tener representación ni reconocimiento de sus características socioculturales (Zumalde, 2011).

En este sentido es posible relacionar las ideas de la teoría de la recepción con el concepto de ideología de Alberto Melucci. El sociólogo relaciona el concepto de identidad colectiva con la ideología. Alberto Melucci (1989 y 1996) entiende que la identidad colectiva implica que los individuos se unan en torno a una situación común que propicie la adhesión. En el proceso común de construcción definitoria de la situación social, Alberto Melucci destaca la importancia de la ideología (Amparán y Gallegos, 2007). El sociólogo comprende la ideología como “un conjunto de marcos simbólicos utilizados por los actores colectivos para representar sus propias acciones entre sí mismo y antes otros actores dentro de un sistema de relaciones sociales” (Melucci en Amparán y Gallegos, 2007: 144). Con base en esta idea, entiende que la

ideología es un aspecto clave dentro de la identidad colectiva, por su capacidad para conectar a los individuos. Esta permite a los individuos adheridos a ella reconocer ciertos intereses, valores o creencias que reconocerse dentro de la sociedad y tomar conciencia de grupo. Para Alberto Melucci, la base social de los movimientos sociales se construye a través de las identidades colectivas, las cuales se configuran por medio de la asociación a ciertos valores compartidos a través de un proceso de identificación ideológica (Amparán y Gallegos, 2007).

Sobre la base de estas ideas, es posible comprender la importancia del marco en los procesos de identificación y construcción identidad dentro del cine. Las transformaciones sociales nacen de la necesidad del individuo social de verse reconocido dentro de un conjunto o comunidad. Teniendo en cuenta esta idea, se antoja necesario ponerla en común con el carácter plural de la experiencia fílmica, a fin de analizar la influencia de marco en el proceso de identificación. El individuo construye el orden social motivado por la idea de verse reconocido dentro de una colectividad con la que se identifique, dentro del filme, y que repercuta en su vida social a causa de las significaciones que aman de la experiencia fílmica y su sentido social. En función del contexto sociocultural, se activará para el espectador/a el carácter simbólico de ciertos elementos adheridos a un grupo, que este reconoce como propio, de ahí la incidencia del marco en el proceso significativo durante el visionado. La pantalla como marco, contextualiza al espectador/a en el plano de la ficción durante el proceso de interacción, haciendo que el contenido representado cobre sentido y sea asumible por este. Dentro del contexto de la pantalla elementos puramente fantásticos cobran sentido para el espectador/a gracias al reconocimiento de la pantalla como marco cinematográfico y las condiciones adheridas a este. De igual forma, aunque el contenido representado resulte ser una propuesta fantástica o un fiel retrato costumbrista de la realidad, en espectador/a al presentarse ante la pantalla toma conciencia de la ficción que le impone el marco, justificando el contenido como propiamente fílmico. Una vez que la película da inicio y el espectador/a entra en dentro de la dinámica interaccionista con el contenido y comienza a adentrarse en este por medio de la identificación. Entendiendo el cine desde el enfoque psicoanalista, como un medio que se revela como constructor de identidad, es posible entender cómo la pantalla como marco incide en el espectador/a, haciendo que este construya su identidad y las demás significaciones que emanan de este proceso en función de los esquemas de interpretación que propone este marco cinematográfico. En este caso es posible analizar la incidencia de este proceso en el espectador, estudiar de qué forma incide la pantalla como marco en las significaciones que surgen de la experiencia fílmica, es decir, qué reconoce el espectador/a como propio del cine a través del marco y cuándo las

actividades que tiene lugar dentro de este marco se transforman al cambiar de sentido para los participantes. También es posible conocer a través del análisis del marco qué aspectos de la identidad del espectador/a son construidos a partir de este medio y la incidencia social de estas construcciones en el plano material. De esta forma, se revela el potencial del cine como constructor de identidades. La pantalla como marco únicamente guía al espectador/a dentro de la experiencia fílmica que tiene lugar durante el visionado, pero el espectador/a que, además de encontrarse inmerso en una dinámica fílmica específica, forma parte de una dinámica social, recoge la influencia recibida a partir de la experiencia y, aunque posiblemente de forma residual, la traslada al plano material.

Por otro lado, en la consideración de la pantalla como ventana, el espectador/a, inmerso ya en el proceso de identificación, se reconoce dentro de la ficción y hace su experiencia fílmica asumible, al reconocer los marcos en los que se desarrolla la interacción de los personajes y hacerlos propios. Al verse reconocido dentro de estos marcos fílmicos por medio de la identificación, la conciencia del espectador/a, cuya representación física son los personajes, verá guiada su acción al igual que estos por la incidencia del marco. Por un lado, los movimientos sociales son considerados como transmisores de ideas movilizadoras y como productores de significados, es decir, la interpretación de estos sucesos tiene como fin movilizar a los individuos hacia una dirección en concreto (Pereira y Bernete, 2017). De acuerdo con el concepto de marco propuesto por la corriente interaccionista del estudio de los movimientos sociales, y su capacidad de adherir a los individuos adscritos a este a través del reconocimiento de ideas comunes que forman una identidad colectiva, es preciso tener en cuenta la ideología a la hora de conectar estas ideas con el cine. De la misma forma que los movimientos sociales son transmisores de ideas movilizadoras, el cine, entendido como vehículo ideológico realiza esa misma función. Por ello, al comparar ambas situaciones, e integrando la dinámica interaccionista del estudio de los movimientos sociales en el cine, es posible entender cómo a través de la ideología presentada en el contenido fílmico, el espectador/a se adhiere al conjunto de marcos simbólicos representados que esta supone, y se identifica dentro de una colectividad. Inmerso dentro de esta colectividad, el espectador/a es movilizado a partir de las ideas comunes que ofrece la ideología, dando significado a su experiencia social a través de su experiencia cinematográfica. Por otro lado, según Erving Goffman, es posible que una actividad que tiene lugar dentro de los límites de un marco de referencia primario se transforme al cambiar de sentido para los participantes (Goffman, 2006). El estudio de los movimientos sociales, centra su análisis en los marcos como una forma de conocer qué es lo que moviliza a las personas, y

cómo estas construyen y transforman los significados que dan sentido al mundo que les rodea (Cicourel et al., 2015). De esta forma se entiende que los movimientos sociales son productores, o resultado, de los cambios en la conciencia e intereses de los individuos (Laraña, 1996). Estas ideas, en comunión con el cine, abren la posibilidad de estudiar cómo influyen las transformaciones de los marcos, y el cambio de sentido que esto supone, en los espectadores/as y su movilización.

De la misma forma que hasta ahora ha sido analizada la incidencia del marco en la experiencia fílmica del espectador/a y la construcción de significados, resulta necesario analizar la influencia del contenido fílmico en la identidad. Al recuperar el planteamiento de Enrique Laraña (1996), acerca del discurso como uno de los procesos que motivan la participación de los movimientos sociales, se antoja necesario poner esta idea en común con la premisa del enfoque psicoanalista del cine acerca del uso significativo discurso fílmico y su vinculación con el espectador/a. Para ello, es preciso analizar la relación entre el sujeto y el contenido fílmico, con el fin de conocer las formas en las que se relacionan, la incidencia que tiene el contenido en el sujeto fílmico y las significaciones que de esta relación emanan.

Desde el lado de los estudios de los movimientos sociales, Joseph Gusfield (1944) recupera el término de dramatización propuesto por Erving Goffman (1997) para resaltar la importancia de este factor como potenciador de los efectos de los movimientos sociales. Según Joseph Gusfield, la dramatización enfatiza el sentido de la acción de los movimientos en la audiencia, haciendo que la asimilación y la difusión de los significados producidos por los movimientos sea muchos más acusada (Laraña, 1996). La teatralidad del movimiento, tiene la capacidad de captar con mucha más amplitud la atención de la sociedad. Ante esta idea, Joseph Gusfield propone que el solo hecho de que la audiencia perciba el movimiento por medio de teatralidad, crea en ella la sensación de que el cambio está ocurriendo y que es posible (Laraña, 1996). Debido a su disposición para ser representados dentro de los moldes propuestos por la teatralidad y su capacidad de proyectar imágenes, el sociólogo señala la eficiencia simbólica del movimiento. Joseph Gusfield plantea que el significado producido por las imágenes tiene un efecto de cambio en las definiciones colectivas que impulsan la movilización. A causa del proceso simbólico puesto en marcha por la acción colectiva de los movimientos, las ideas que antes entraban dentro de la normal, comienzan a ser cuestionadas, siendo objeto de conflicto público para una colectividad (Laraña, 1996). De esta forma, Joseph Gusfield entiende la importancia de la teatralidad y la imagen proyectada en la comprensión y difusión de los significados propuestos por los movimientos sociales.

Esta propuesta de Joseph Gusfield es posible integrarla dentro de ámbito del cine para analizar el sentido social de este por medio de su naturaleza teatral y su habilidad para plasmar símbolos por medio a través del terreno visual. En primer lugar, para que esto ocurra es necesario realizar algunas consideraciones con respecto a la propuesta de Joseph Gusfield. El sociólogo plantea estas ideas para destacar la importancia de los medios de comunicación y la interacción parasocial en el desarrollo de los movimientos sociales. El término de interacción parasocial, es un concepto acuñado por Donald Horton y Richard Wohl (1956) que se usa para describir la ilusión de interacción recíproca que la audiencia experimentar hacia figuras que protagonizan los contenidos mediáticos (Caro, 2015). Esta noción de interacción se desarrolla cuando los mensajes emitidos desde los medios masivos tradicionales son recibidos por la audiencia dentro de un contexto de cotidianidad, antes reservado a la interacción cara a cara. Esta nueva forma de interacción no recíproca, relaciona a intérpretes con el espectador/a creando una sensación similar a la interacción cara a cara (Caro, 2015). Por un lado, lo cierto es que la consideración que aquí se hace de la dinámica interaccionista entre el cine y el espectador/a, se aleja del concepto de interacción parasocial. De acuerdo con las ideas de la teoría psicoanalítica del cine y la propuesta interaccionista cinematográfica que en este trabajo se hace, el espectador/a no interactúa con los personajes, sino con el contenido fílmico. Por medio de la implicación psicológica del espectador/a y el reconocimiento de ciertos rasgos comunes a su realidad, este se identifica con los personajes, haciendo suyos los pensamientos y sensaciones vividos por estos. Por medio de la identificación, el espectador/a crea un vínculo con el contenido fílmico, y a través de su interacción y la asimilación de los contenidos, el espectador/a construye una serie de significaciones. El concepto de interacción que aquí se propone, no crea una sensación de interacción cara a cara con los personajes, sino con el contenido proyectado en la pantalla por medio de la identificación.

Por otro lado, es necesario puntualizar que, en este trabajo el cine es considerado un medio de comunicación interpersonal, entre el contenido y el espectador/a, aunque la fenomenología de su consideración como evento social y el carácter colectivo de este tenga una influencia social colectiva. La dinámica interaccionista cinematográfica, a nivel espectadorial, es un proceso individual que establece un diálogo entre el espectador/a y el contenido fílmico. Por otra parte, el cine, en su condición de fenómeno social, genera numerosas interacciones que, consideradas en conjunto, resultan tener una incidencia colectiva. Este rango de incidencia colectiva, tiene como consecuencia la movilización a través de la acción guiada por los marcos del cine. En este sentido, Michel Maffesoli (1997) plantea que el cine, por medio de la

dimensión simbólica y la creación y materialización de un imaginario fantástico, moviliza a la sociedad al entrar en conflicto los marcos de significación cinematográficos con los de la realidad (Ramírez, 2014). Michel Maffesoli apuesta por la razón sensible como valor en alza de la realidad social, la cual es capaz de movilizar la acción colectiva por a través de medios como el cine, debido a su capacidad simbólica. Al igual que Michel Maffesoli, Pierre Sorlin (2008), entiende la materialidad del cine en su forma de influir en la percepción que tiene el individuo tanto de sí mismo, como del mundo el que le rodea (Ramírez, 2014). En este sentido, es posible entender el cine como un producto de la interacción entre el mundo de las ideas y el mundo material. Para Pierre Sorlin en concreto la materialización del cine se realiza cuando el plano simbólico se materializa a través de lo tangible, de la imagen. Según él, la percepción que se tiene sobre el cine, genera ciertas mentalidades que constituyen el imaginario de generaciones enteras. Entiende que el cine, por medio de la imagen social, hace accesible ciertos aspectos de la realidad al trasladarlos al plano material, haciendo que estos sean interpretados de forma colectiva, dando forma a un ideario común (Ramírez, 2014). Por otro lado, Pierre Bourdieu (1987) define el capital cultural, desde una perspectiva de clases, entendiéndolo como una forma de posicionamiento dentro de los diferentes grupos sociales que se hace común al resto de integrantes, siendo esto una nota discordante que diferencia a unas sociedades de otras (Bourdieu, 1987). Para Pierre Bourdieu el capital cultural, se convierte en un elemento de adhesión a través del cual el individuo se encuentra representado dentro de una colectividad en la que se reconoce. A través del capital cultural se realiza el baremo que configura las diferentes colectividades. Dentro de esta colectividad, se presentan una serie de intereses comunes que predispone a sus integrantes a la movilización determinando su actividad social. En este sentido la cultura es el elemento de cohesión, siendo el cine una vía dentro de ella para guiar la acción colectiva de los diferentes grupos sociales configurados a partir del capital cultural. Por otro lado, Laura Mulvey (2006) revela la cara b del potencial fenomenológico del cine, al hablar de las transformaciones del cine como fenómeno y cómo esto incide en el espectador/a. Según Laura Mulvey, las nuevas tecnologías han contribuido a que el visionado de las películas ya no sea un fenómeno cultural. Debido a las diferentes plataformas y canales que bombardea al espectador/a con una oferta audiovisual continua, la consideración del estreno como un evento colectivo de gran calado cultural está llegando al fin de sus días. Este cambio influye en el espectador/a haciendo que los contenidos audiovisuales sean socialmente menos trascendentales que en las épocas en las que las salas del cine eran la única opción de visionado. De esta forma, el espectador/a desvinculado en gran medida del consumo cinematográfico a

través de eventos colectivos, ha adquirido una autonomía como espectador/a individual al deshacerse de la influencia colectiva de la fenomenología del evento, que condiciona tanto el visionado como la interpretación del contenido (Useros, 2017). En este sentido, Laura Mulvey no comparte la idea positiva de la colectiva como un potencial movilizador, sino como una influencia que hace al individuo cognitivamente menos autónomo y más predispuesto a los designios de esta colectividad. A raíz de estas ideas, es posible plantear que el proceso de interacción cinematográfica que aquí se propone, es considerado un medio interpersonal que únicamente incide en el espectador/a de forma individual, aunque condicionado por el contexto sociocultural al que se encuentra adscrito. Pero por otro lado el cine, en su consideración de fenómeno, y teniendo en cuenta su capacidad significativa, tiene una incidencia colectiva que guía a la audiencia hacia la movilización por medio de un proceso de identificación.

A pesar de estas consideraciones, la integración de las ideas de Joseph Gusfield siguen teniendo cabida dentro de la propuesta cinematográfica que se plantea en este trabajo. En la consideración del cine como un producto social, fruto de las fuerzas moldeadoras de la sociedad y de intencionalidad proyectada de uno o varios emisores, que incide en el espectador/a por medio la interacción con el contenido fílmico, es posible analizar el potencial simbólico de la dramatización en este medio, la eficacia de la imagen proyectada en el proceso simbólico y las posibilidades que esto ofrece en la representación cinematográfica no solo de los movimientos sociales, sino del cine social en general. El carácter enfático de la dramatización y la concepción de esta como un elemento natural que caracteriza al cine, hace de este medio un potenciador de los efectos pretendidos por las ideas sociales representadas. La estrecha relación entre el cine y la cotidianidad del individuo, hace de este uno de los medios predilectos para la asimilación de contenidos, es decir, el individuo está acostumbrado a recibir estímulos e ideas a través del formato cinematográfico. Esto unido al carácter enfático que por sí solo tiene la dramatización, hace que los contenidos sean potencialmente asimilables por el espectador/a. A través al discurso en imágenes, el carácter simbólico que la imagen proyecta incide en las significaciones del espectador/a, debido a la gran tolerancia que este ha desarrollado hacia la influencia visual. Por ello, el contenido social proyectado a través de este medio tiene una incidencia significativamente más acusada en la sociedad que otros. Por otro lado, en relación a la idea propuesta por Joseph Gusfield, el hecho de que el espectador/a vea plasmada una idea social en el cine y la reconozca a través de su propia realidad, crea en él o ella una sensación de trascendencia con respecto a esta idea. Joseph Gusfield lo que plantea es el hecho de que una acción social mediatizada, se muestra a ojos de la sociedad como una prueba gráfica del cambio,

la cual provoca en los individuos una sensación del que la dinámica de cambios se ha puesto en marcha y es posible (Laraña, 1996). En este sentido, el cine no es una imagen realidad, sino una representación de esta, por lo que para el espectador/a la imagen proyectada no es una prueba gráfica de la realidad, pero sí una prueba de cambio. Las transformaciones que ha sufrido la representación de ideas sociales en el cine, los cambios en la simbología de las imágenes, la ausencia o presencia de estas dependiendo del periodo o el contexto social o el enfoque con el que han sido trabajadas, sumado al ejercicio de reconocimiento de la vida real que hace el espectador/a dentro del cine, hacen ver en este que existe un paralelismo entre los cambios propuestos por el cine y la realidad social. Por lo tanto, siguiendo las ideas de Joseph Gusfield, es posible plantear que los significados producidos por las imágenes tienen un efecto en el cambio de definiciones que impulsan la movilización de los individuos. De esta forma, las representaciones sociales que se hacen a través del cine, y la creación de una tendencia de ello, se revelan como una un efectivo método de cambio social. Por medio del análisis simbólico de la imagen proyectada y su incidencia en las significaciones construidas por el espectador/a, es posible analizar el sentido social del cine y sus repercusiones en la sociedad.

Tras analizar la potencialidad simbólica del discurso en imágenes por medio de la propuesta de Joseph Gusfield (1944), se antoja necesario hacer lo propio con el texto fílmico. La teoría cinematográfica del psicoanálisis comprende el texto fílmico como un proceso de construcción de significados por medio del espectador/a. Desde la semiótica, el texto fílmico, y los signos y símbolos adyacente a él, son los que guían la respuesta emocional del espectador, por medio del uso de indicadores discursivos que se reconocen como universales (Zumalde, 2011). Debido a la capacidad significante del discurso, desde la teoría psicoanalítica del cine se ha tenido en cuenta la vinculación entre el este y el espectador/a. A través de esta relación, y teniendo en cuenta ciertas ideas propias de los estudios de los movimientos sociales y del interaccionismo simbólico en general, es posible analizar la incidencia del discurso en la construcción de la subjetividad del espectador/a y las estructuras de dominación que se revelan a través de él.

Dentro del enfoque del psicoanálisis, desde la teoría feminista del cine se han realizados grandes trabajos centrados en analizar el texto fílmico con el objetivo de denunciar el modelo discurso patriarcal residente en el cine. Teniendo en cuenta la representación de la mujer en el universo cinematográfico, y las significaciones adheridas a ellas, la dirección de la mirada en el cine y la vinculación del sujeto con el discurso ideológico, esta corriente estudia la actividad significativa del espectador/a dentro del cine dominante patriarcal. Por un lado, Laura Mulvey (1975) analiza las estructuras de dominación en el cine a través de la mirada fílmica. Según la

teórica, la mirada en el cine esta direccionada hacia el espectador masculino, hecho que incide de forma significativa en la representación simbólica asociada a la mujer (Mulvey, 1975). A través de su propuesta plantea que el cine, con el fin de evitar el displacer fílmico masculino, convierte a la mujer en icono para el disfrute de los hombres, de forma que la significación de esta está indiscutiblemente ligada al significante masculino (Mulvey, 1975). De esta forma, Laura Mulvey denuncia como el cine ha manipulado el placer visual con el fin de satisfacer los deseos de la mirada masculina heteronormativa. Según la teórica, al definir la mirada del espectador en torno a los deseos masculinos heterosexuales, la figura de la mujer queda relegada a una función de objeto sexual. De este modo, la mujer como objetivo del placer visual del hombre queda eximida de toda función transcendental en el desarrollo narrativo de los hechos, posicionando al hombre como la figura central de la diégesis. Sobre la base de esto, Laura Mulvey entiende que, debido a las exigencias de la diégesis y la decisión que el cine patriarcal dominante ha tomado entorno a la representación de la figura femenina, la mirada en el cine en ningún caso se asocia a la mujer de forma activa. (Mulvey, 1975). En este sentido, es posible asociar las ideas de Laura Mulvey con el concepto de máscara que presentan otras teóricas feministas y el que proponen desde la sociología interaccionista Erving Goffman (1997) y James C. Scott (1990). Por un lado, Laura Mulvey propone que, a causa de la mirada del cine patriarcal dominante, la figura de la mujer como espectadora queda relegada a una posición pasiva. Esta pasividad espectral de la mujer es posible relacionarla con la propuesta que Mary Ann Doane (1982), del concepto de la *mascarada*. Mary Ann Doane desarrolla este concepto con el fin de plantear cómo la mujer espectadora en el cine niega su diferencia sexual adoptando un rol masculino (Sánchez Noriega, 2010). Al no verse reconocida en los roles exageradamente femeninos propuestos por el cine dominante, ni en el desarrollo narrativo de los hechos, la mujer como espectadora adopta un rol masculino en su afán por proceder a la identificación que haga posible la interacción con el contenido y la construcción de los significados que emanan de él. De esta forma, si el cine dominante compuesto por una estructura patriarcal, se dirige a hacia una espectadora que adquiere el rol masculino, las significaciones construidas por medio de la interacción fílmica tendrán un tinte predominantemente patriarcal. Siguiendo esta línea, es posible relacionar el concepto de mascarada de Mary Ann Doane (1982) con la dramaturgia social a través de las propuestas del concepto de máscara de Erving Goffman (1997) y James C. Scott (1990). Por un lado, Erving Goffman presenta el concepto de máscara como una forma de presentarse a los demás en consonancia con el papel que representan el resto de individuos dentro de la interacción. Según

él, la capacidad de manipulación de la vida social es tal, que resulta posible alterar la percepción que el resto de personas tienen de uno mismo o de la situación que interpretan, haciendo que de forma irremediable los demás actúen en función de la imagen proyectada por esa persona (Goffman, 1997). Por otro lado, James C. Scott propone que el éxito de los subordinados reside en el papel que interpretan en escena, ya que de ello depende su capacidad para desarrollar la dialéctica del ocultamiento. El sociólogo con su trabajo pretende destacar la importancia de lo oculto dentro del estudio de las relaciones sociales, ya que esta característica deja fuera cualquier tipo de fingimiento, mentira o ficción, revelándose así perspectivas que por su condición de dominadas son silenciadas. Dentro de su propuesta dramaturgica, los subordinados entran en escena bajo una máscara con la pretensión de esconder sus intenciones ocultas. Pero en paralelo al desarrollo de su ejercicio de autoridad, la figura dominante intenta descifrar lo que se esconde detrás de la máscara, pues no es ajeno a las intenciones ocultas de la figura dominada. Propone que, a causa del fingimiento en el escenario, resulta necesario analizar el discurso oculto y lo que hay detrás de la máscara para poder comprender los patrones culturales de dominación y subordinación (Scott, 2003). Sobre la base de estas ideas, es posible introducir la sociología dramaturgica dentro de la teoría feminista del cine, con la intención de analizar las relaciones de dominación dentro de la interacción entre el cine patriarcal dominante y el papel de subordinada de la espectadora. Debido a la necesidad de adaptación en función de las demandas de la interacción, la mujer como espectadora actúa en función de la imagen proyectada del significante masculino. La falta de representación puede influir en el espectador/a de dos formas. Por un lado, al no verse representado de ninguna forma, el espectador/a no puede implicarse psicológicamente en el visionado, haciendo que no se efectúe la identificación necesaria para asimilar el contenido y construir significados acordes a este. Por otro lado, es su afán por crear la dinámica interaccionista favorable con el cine que provoque una experiencia fílmica igual que a los colectivos dominantes, el espectador/a adquiere un rol diferente al suyo propio con el fin de adaptarse a la experiencia. El cine dominante, conocedor del efecto que tiene la dirección de la mirada en la asunción del rol del espectador/a, utiliza la satisfacción de la mirada masculina como técnica para mantener su estructura patriarcal y construir al espectador en función de la mirada que pretende trabajar. Por medio de esta idea, es posible integrar la sociología dramaturgica y la teoría feminista del cine en el análisis cinematográfico, para estudiar a través al espectador/a, la transformación de su rol en el visionado, lo que se esconde tras la adquisición de este nuevo rol y la forma en la que los elementos adscritos a este condicionan las significaciones que construye el espectador/a. De

esta forma, es posible entender que el cine en su interacción con el espectador/a, crea una relación con él o ella, en la que el cine se presenta como dominante y el espectador/a como dominando. En su función de dominante, y atendiendo a su condición de producto social, este representa a las mayorías dominantes, haciendo que la experiencia fílmica sea distinta para los espectadores que se reconozcan dentro de minorías o grupo sociales en situación de subordinación dentro de la dinámica social de la vida real. Por lo tanto, esta propuesta de análisis no solo funciona en torno al género, sino que también entran dentro del análisis otros elementos identitarios como la raza, la condición o la orientación sexual, la etnia o la religión, entre otros.

Por otro lado, la teoría feminista del cine destaca la importancia del discurso fílmico y su vinculación con el sujeto como factor constituyente del espectador/a y su identidad. En este sentido, Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa (2014) vinculan la construcción de una identidad subjetiva de género con el hecho de hacer propio un discurso feminista (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014). Ambas abordan interacción semiótica dentro del cine y su capacidad transformadora, al considerarla como una actividad significativa que adquiere sentido por medio del papel activo del espectador/a. Comprenden la necesaria vinculación, en este caso entre el sujeto femenino con la ideología, para construir su subjetividad (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014). Por ello entienden que, si los sujetos y sus representaciones están contruidos a partir del discurso, resulta necesario producir representaciones capaces de visibilizar la pluralidad y fluidez de las identidades de género (Palencia Villa, 2005). De esta forman, revelan la necesidad de vincular al sujeto femenino con la ideología a través de la representación, para construir la subjetividad de la espectadora femenina (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014). Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa, determinan la importancia residente en la apropiación de los discursos sociales como forma de construir la experiencia personal, haciendo que el sujeto se ubique en un contexto concreto. Por tanto, entienden que la identificación del espectador/a con el personaje es un proceso tanto individual como social, que emana de la subjetividad del discurso fílmico cuando este entra en contacto con el sujeto espectral (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014). Para ellas, la consideración del discurso fílmico como constructor de significados por medios de la interacción reside en la experiencia fílmica del visionado, por tanto, el acto espectral solo se puede analizar mediante la identificación y la influencia del desarrollo narrativo (Palencia Villa y Palencia Villa, 2014). Teniendo en cuenta el planteamiento de Enrique Laraña (1996) sobre cómo en la actualidad el conflicto reside en problemas de carácter identidad que se transmiten con enorme

influencia a través de los medios de comunicación, es posible conectar las ideas de María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa con el interaccionismo simbólico por medio de la propuesta de discurso oculto de James C. Scott (1990), con el fin analizar la incidencia del discurso fílmico en la construcción de la subjetividad del espectador/a y el conflicto que se revela a través de él. Teniendo en cuenta la implicación ideológica del discurso y la incidencia de este a la hora de construir la experiencia personal del espectador/a, es posible considerar que el conflicto social se revela a partir del discurso. Por ello mediante el análisis de este y el grado de identificación con el espectador/a, es posible analizar el sentido social del cine, en el conflicto social representado, y la vinculación con este por parte del espectador/a por medio de la identificación y los significados de esta interacción. De esta forma, es posible considerar la potencialidad de la integración de la sociología interaccionista dentro del psicoanálisis y la teoría feminista del cine, en análisis del discurso fílmico, su vinculación con la subjetividad del espectador/a, las significaciones que surgen de la interacción entre ambos, y su incidencia en la realidad social.

Por otro lado, el conflicto social se revela en el discurso por medio de lo oculto. Teniendo en consideración de las ideas de James C. Scott (1990) acerca de la importancia de conflicto social no revolucionario y la utilización del discurso oculto como forma de resistencia, es posible considerar las técnicas de actuación social del cine. Aunque la industria cinematográfica está compuesta mayoritariamente por grupos sociales que forman parte de mayorías dominante, es posible reconocer dentro de ella la representación de ciertos grupos sociales que en función de la dinámica en la que están establecidas las relaciones sociales son considerados como subordinados. De esta forma, dentro de la industria cinematográfica, se establecen relaciones sociales entre dominantes y dominados paralela a la realidad social. En relación con esto, es posible reconocer dentro del cine el poder residente en ciertos mecanismos que dependen del anonimato para su éxito, como el discurso oculto. Por medio de la metáfora, el simbolismo o la lectura del discurso que subyace del texto fílmico oficial, es posible escuchar la voz de aquellos cineastas, y demás figuras que componen el tejido de la industria cinematográfica, que, debido a la representación mayoritaria de ciertos grupos sociales e ideologías dentro de la industria y su paralelismo con la sociedad, se ven reconocidos dentro de la categoría de subordinados. Por tanto, es posible considerar este mecanismo de representación oculta como el discurso oculto del cine. Cada cineasta es consciente del papel que juega dentro de la industria cinematográfica y los condicionantes por los que esta está formada, por lo que algunos, siendo conocedores de las funciones tanto de los dominantes como de los dominados, satisfacen las expectativas de

los dominados por medio del discurso oficial y utilizan el poder de lo oculto como una forma de resistencia no revolucionaria. De esta forma, es posible que el espectador/a que no sea capaz de asimilar o conectar con el argumento por la falta de identificación, sea capaz de implicarse en la experiencia fílmica si reconoce el simbolismo de lo oculto y es capaz de construir significados a partir de él que le ayuden a comprender su realidad social. A medida que la sociedad evoluciona, y el cine como producto cultural lo hace con ella, el discurso oculto es revelado de forma pública motivado por satisfacer las expectativas de la sociedad cambiante y poder hacer más enfáticos los procesos de identificación. De esta forma, el discurso oculto llega a convertirse en una tendencia dentro del cine.

Por otro lado, como señala James C. Scott, el discurso oculto también forma parte de la dinámica de los dominantes. En este sentido, es posible reconocer el discurso oculto dentro de la intencionalidad de industria cinematográfica a través de las ideas de Pierre Bourdieu y Joseph Nye. Pierre Bourdieu (1987) con su concepto de violencia simbólica, define la capacidad de imponer significaciones para la acción por medio del poder simbólico (Boyer, 1996:80). Plantea que, por medio del poder simbólico, una clase o nación impone los significados escogidos para componer el sistema simbólico en su condición de dominantes. Esto incide en la sociedad creando una cultura dominada, supeditada la cultura dominante, de forma de que, mediante la violencia simbólica, los dominantes construyen la realidad en función de su visión del mundo (Boyer, 1996). El poder de la violencia simbólica tiene como causa de su efecto la existencia de una cultura dominante que legitima su posición dentro del orden social. Dentro del cine, y en relación con la idea de discurso oculto planteada por James C. Scott, la violencia simbólica se ejerce por medio de la intencionalidad de la industria cinematográfica, que esconde sus propósitos de influencia tras el discurso oculto dominante que constituye el contenido fílmico. En relación con este concepto, es posible entender, al igual que Joseph Nye, que la intencionalidad del dominio cultural y su proyección social depende del contexto sociocultural de la industria cinematográfica de cada país, comprendiendo que las relaciones sociales entre dominados y dominantes establecidas a través del cine, trascienden al plano de las relaciones internacionales. En este sentido, Joseph Nye (1990) trabaja el potencial cultural en términos menos agresivos que Pierre Bourdieu, al atender al concepto de poder blando por medio de la capacidad de atracción y no de la imposición. Joseph Nye destaca la eficacia de la incidencia del poder blando, en la capacidad de reconocer el atractivo cultural de un país y su potencial para legitimar sus proyectos políticos (Nye, 2010). A través de la difusión cultural, un país crea un mayor impacto internacional, que lo predispone a cumplir sus intereses dentro de las

relaciones de dominación. En este caso el cine es usado como un medio ideológico, cuyo impacto cultural supera las barreras nacionales, e incide en las diferentes sociedades por medio del placer atrayente del entretenimiento fílmico. De esta forma demuestra el amplio rango de influencia de la cultura y su capacidad de dominación. El objetivo con el que sea utilizado el poder blando a través del cine revela la intencionalidad del discurso oculto en este medio. Sabiendo que, dentro de las dinámicas de las relaciones sociales, el discurso oculto se encuentra presente tanto en dominantes como en dominados, y atendiendo la potencial influencia de la cultura en la sociedad, es posible analizar la intencionalidad oculta dentro del cine significativo, como método de análisis para reconocer e interpretar las estructuras de dominación y las relaciones de poder.

En definitiva, a través de este epígrafe se han planteado diferentes posibilidades de análisis dentro de la propuesta convergente entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine, demostrando el potencial de esta unión. La puesta en común del modelo dramaturgico de Erving Goffman (1959) con las ideas básicas de la teoría psicoanalítica del cine, ofrecen una perspectiva más asentada del interaccionismo cinematográfico que aquí se propone, al identificar a través de la sociología dramaturgica los diferentes elementos que entran en acción durante este proceso. Los diferentes niveles en los que incide la ritualidad dentro de la experiencia fílmica, el análisis de los roles, su función en el proceso interactivo, y su influencia en la construcción de significados, o la consideración de los diferentes marcos que ofrece el cine, son algunas de las posibilidades de análisis que se han detectado en la inmersión del modelo dramaturgico dentro de la corriente psicoanalítica del cine. De esta forma ha sido posible situar los diferentes elementos que componen la dinámica interaccionista durante la experiencia fílmica y la incidencia social de este proceso. Por otro lado, el potencial analítico de esta propuesta se ha ampliado significativamente con la integración del enfoque interaccionista inserto en el estudio de los movimientos sociales. De esta forma, el concepto de marco dentro del análisis fílmico ha sido ampliado, ofreciendo la posibilidad de estudiar su incidencia dentro de los procesos de identificación que se dan en el cine, a la vez que revela el potencial de este como constructor de identidades. El concepto de marco propuesto por el estudio de los movimientos sociales, en relación con el cine, plantea la posibilidad de estudiar cómo influyen las transformaciones de estos, y el cambio de sentidos que esto supone, en los espectadores y su capacidad de movilización. La integración de estudio de los movimientos sociales al análisis cinematográfico también ha servido para plantear la influencia del contenido fílmico en la construcción de la identidad. Entendiendo el potencial significativo del discurso

fílmico, ha sido posible plantear la incidencia de este en el espectador/a, en la construcción de significaciones y en la movilización social, por medio de ciertas propuestas dentro del estudio de los movimientos sociales que revelan la importancia del discurso como elemento de participación social. De esta forma, se plantea la posibilidad de analizar el sentido social de aquello que es proyectado a través de la pantalla y su influencia dentro de la sociedad. Por último, la puesta en común de la teoría feminista del cine y con ciertas propuestas de la sociológicas, abren la posibilidad del estudio de las estructuras de dominación y las relaciones de poder por medio del análisis de discurso fílmico. El enfoque cinematográfico de Laura Mulvey (1975 y 2006), Mary Ann Doane (1982), Rosa María Palencia Villa y Mercedes Palencia Villa (2014), en relación con las propuestas sociológicas de James C. Scott (1990), Joseph Nye (1990) y Pierre Bourdieu (1987), abren nuevas posibilidades en el estudio de las relaciones sociales por medio del análisis del discurso oculto, la vinculación del discurso con el espectador/a y la influencia de este en la transformación de los roles sociales. En conclusión, una vez sugerida la viable convergencia entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalista del cine en una misma propuesta, con este epígrafe lo que se han pretendido es dar sentido al nacimiento de esta unión por medio del planteamiento de las diferentes posibilidades analíticas que ofrece esta relación entre cine y sociología, que aquí se presenta como fructífera.

A raíz de las ideas planteadas en este capítulo, es posible aceptar que la continuación de la relación entre cine y sociología puede tomar un camino interesante a través de la unión entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine. La convergencia que aquí se propone ha pretendido abrir nuevas posibilidades de análisis entendiendo la puesta en valor del paradigma cultural postmaterialista. Atendiendo a la capacidad significativa del cine como producto cultural, este trabajo ha visto necesaria la unión de la sociología y el cine dentro de una misma propuesta, con el objetivo de analizar la conducta humana a través del medio cinematográfico. Por ello, tras plantearse como viable, esta esta propuesta ha pretendido presentar la posibilidad de comprender el sentido social del cine en relación con la experiencia fílmica, y su incidencia en la creación y el entendimiento de los significados que movilizan y organizan el tejido social, mediante la convergencia entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine.

Conclusiones

El objetivo principal de este trabajo se ha visto cumplido a través del análisis de algunas de las ideas más relevantes del interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine. De esta forma, ha sido posible aunar en una misma propuesta ambas corrientes con cierta solidez, atendiendo a la necesidad de su potencial analítico. La integración de la sociología interaccionista y el enfoque psicoanalista del cine dentro de una misma propuesta, se ha considerado viable debido a ciertos puntos en común entre ambos que hacen posible una convergencia óptima y provechosa. El paralelismo entre las estructuras teóricas de ambas corrientes evidencia un desarrollo de los planteamientos y una metodología de análisis similar que, bajo el condicionante del cine como lenguaje, hace que la incorporación de ambas corrientes en una misma propuesta sea posible. De esta forma, la consideración de una posible integración del interaccionismo simbólico dentro de la teoría psicoanalítica del cine, se hace factible bajo una propuesta que se reconoce como un interaccionismo cinematográfico. El planteamiento de esta propuesta ha llegado a este punto concluyente, al considerar el cine como un lenguaje que posibilita la comunicación entre el espectador/a y el contenido fílmico, cumpliendo así los condicionantes que conforman la dinámica propuesta por el interaccionismo simbólico. De esta manera ha sido posible determinar el interaccionismo cinematográfico como un proceso a través del cual el espectador/a interactúa con el contenido fílmico, estableciendo un diálogo que le permite construir, a través de sus capacidades psicológicas y reflexivas, una serie de significaciones necesarias para entender el mundo simbólico que le rodea y su propia condición dentro de este. En el camino hacia las averiguaciones que han hecho viable esta propuesta, la condición del cine como lenguaje se ha revelado como el elemento clave para poder desarrollar ambos enfoques en conjunto, ya que, a pesar de la similitud de varios de sus planteamientos, sin el condicionante del cine como lenguaje, esta propuesta no podría haber integrado la dinámica del proceso interaccionista dentro de la teoría psicoanalítica del cine conformando el interaccionismo cinematográfico, al no concebir el cine como una vía de comunicación significativa que se manifiesta a través de un proceso de interacción. Bajo la aceptación de este condicionante, el cine es propuesto como un medio que se constituye como un hecho social significativo dentro de un universo simbólico, por medio de un proceso de interacción entre el espectador/a y el contenido fílmico proyectado en pantalla.

A pesar de un ensamblaje previsiblemente favorable, debido a las investigaciones anteriores que han convenido una potencial y longeva unión entre la sociología y el cine, y a la similitud y conexión de ciertos planteamientos entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine en específico, ha sido posible observar una serie de circunstancias particulares que han dificultado o modificado ciertos pareceres de la convergencia que esta propuesta plantea. La condición de cine como lenguaje, y no como lengua, hace ver que su destino no es la comunicación sino la representación. Esta idea, que en un primer momento entra en conflicto con el modelo dramático de Erving Goffman (1959) y su propuesta de transmisión simbólica por medio de un proceso conversacional cara a cara, y hace peligrar la convergencia de ambos enfoques por la incompatibilidad de su principio más básico, ha tenido que ser reconsiderada de forma que resulte coherente a la intencionalidad de la propuesta. De esta forma, la consideración del cine como un lenguaje, y no como una lengua, no ha resultado finalmente un impedimento para la integración del interaccionismo simbólico dentro de la teoría fílmica del psicoanálisis, en la medida en que el interaccionismo cinematográfico no ha sido considerado un proceso de comunicación verbal al uso, sino un proceso de interacción entre el espectador/a y el contenido fílmico, que se da por medio de la creación un diálogo entre ambos durante el visionado, al reconocer los códigos propios del cine y transformar estos sistemas de signos en significaciones. De esta forma ha sido posible entender que el destino cine, en reconocimiento de su labor como dispositivo significante y del espectador/a como una figura activa y clave en entre proceso significante, no se reduce a la mera representación, sino que se establece como un sistema de comunicación cuya finalidad es la transmisión de signos que, por medio de un código propio que se hace común y reconocible entre emisor y receptor, y las capacidades psicológicas y reflexivas del espectador/a, son transformados en significados que dan sentido al universo simbólico en el que se relacionan los hombres y mujeres.

Por otro lado, la dinámica cinematográfica aquí propuesta se ha encontrado con otro impedimento en el camino de la integración del enfoque interaccionista dentro de los términos que componen su definición, debido la significativa tendencia que se inclina a reconocer este medio como una interacción de tipo parasocial. Esta consideración acerca de la ilusión de reciprocidad que se produce a través de la interacción de la audiencia con las figuras protagónicas de los contenidos audiovisuales, se reconoce como errónea dentro de esta propuesta. El concepto de interacción parasocial planteado por Donald Horton y Richard Wohl (1956), describe la creación de una interacción de la audiencia con este medio, a través de la cual se crea una ilusión de interacción recíproca y cara a cara, entre este y las figuras que

protagonizan el contenido (Caro, 2015). Sin desmerecer o invalidar en ningún caso las investigaciones de Donald Horton y Richard Wohl (1956), la experiencia fílmica en este caso que aquí se plantea, no se interpreta como una interacción propuesta entre el espectador/a y las figuras protagónicas del contenido, sino entre el espectador/a y el contenido fílmico, de forma que la condición de parasocial queda desprendida del concepto de interaccionismo cinematográfico que aquí se plantea. Aunque el concepto de interacción parasocial en un primer momento puede resultar provecho al encontrarse próximo al proceso conversacional recíproco propuesto por Erving Goffman (1959) en su propuesta de interacción cara a cara, lo cierto es que el efecto de simulación que propone este concepto se ha detectado como insuficiente para el proceso de interacción cinematográfica que aquí se plantea y su propósito. De igual forma, a pesar de considerar en esta propuesta el cine como un medio de comunicación interpersonal a partir del cual interactúan el contenido fílmico y el espectador/a, ha sido posible comprender que las determinaciones que se han hecho acerca del cine dentro del interaccionismo cinematográfico, corresponden en gran medida al modelo dramático de Erving Goffman (1959) y, por tanto, el uso de este dentro de la propuesta se revela como viable. Al tomar distancia del concepto de interacción parasocial, el interaccionismo cinematográfico que aquí se propone se muestra como un proceso de interacción entre el espectador/a y el contenido fílmico, en el que por medio de la implicación psicológica del espectador/a y el reconocimiento de ciertos rasgos comunes a su realidad, este se identifica con los personajes, haciendo suyos los pensamientos y sensaciones vividos por estos. De esto se concluye que, a través de la identificación con los personajes, y no por la interacción fingidamente recíproca entre ellos, el espectador/a crea un vínculo con el contenido fílmico a través del cual se produce la interacción simbólica. Al igual que Erving Goffman (1959) propone la conversación como un proceso de interacción cara a cara capaz de construir y reproducir ciertas significaciones que dan sentido y regulan la vida social, la interacción cinematográfica plantea una postura similar al comprender la experiencia fílmica como un proceso de interacción que se establece por medio del diálogo entre el espectador/a que se presenta frente a la pantalla y el contenido fílmico proyectado. A raíz de esta consideración ha sido posible comprender el proceso de interacción dentro de la experiencia fílmica a través de la propuesta de Erving Goffman (1969), reconociendo la influencia de las pautas rituales, los diferentes componentes que integran la interacción y la incidencia dentro del proceso y los límites que enmarcan la experiencia. De esta forma, a pesar de estos planteamientos que han complicado en parte la búsqueda de una unión coherente entre

ambos enfoques, ha sido posible integrar el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine dentro de una misma propuesta de forma conveniente.

Por otro lado, se ha revelado como imprescindible el carácter ambivalente del medio cinematográfico para el desarrollo de esta particular convergencia entre cine y sociología. En primer lugar, al atender al cambio de paradigmas que ha supuesto el alza de los valores postmaterialistas, queda justificada la elección del cine como método de análisis. La revalorización de los paradigmas sociales hacia un contexto más estético y emocional, ha hecho que dentro de la sociedad posmoderna se impongan las experiencias estéticas, sensoriales y sensibles. Debido al potencial estético de la imagen y la capacidad narrativa propia del medio, la incidencia del cine en la sociedad se ha vuelto cada vez más significativa. Atendiendo a los nuevos valores sociales posmodernos y a la capacidad simbólica tanto de la imagen como del discurso fílmico, el cine se perfila como uno de los medios predilectos de comunicación, haciendo que su incidencia social sea mucho más acusada que otras vías comunicantes. De esta forma, el cine es considerado un producto social en la medida en que se amolda los cambios de paradigmas y su proyección es reconocida dentro del contexto sociocultural que nace y al cual confiere sentido. La influencia del contexto sociocultural, tanto en la construcción del contenido fílmico, como en la proyección de este o en la asimilación, entendimiento y construcción de significados, revela la importancia de este medio en el análisis social. Este caso lo que se ha pretendido con la consideración del cine como producto cultural y dispositivo significante, es destacar la relación simbiótica entre cine y sociedad y la importancia de estos en la construcción y entendimiento de ambos. Revelando la importancia del contexto sociocultural en esta propuesta se ha pretendido hacer visible la influencia de la sociedad y sus marcos en la composición del cine, no solo como reflejo de mentalidades o un vehículo de expresión ideológica, sino como una construcción que tiene lugar en el plano ideológico, cuya vinculación con social en origen y destino, hace que incida significativamente en el mundo real. Así el cine se revela como un producto que nace y muere en la sociedad, en la medida en que en toma forma a partir del contexto sociocultural determinado en espacio y tiempo, y su naturaleza cambiante, haciendo que únicamente a través de los límites de las demarcaciones de cada contexto sea entendido y asimilado por aquellos que se adentran en la experiencia fílmica, dejando una impronta en ellos que resulta sumamente interesante de analizar a nivel sociológico. De esta forma, teniendo en cuenta la importancia del contexto sociocultural y la sociedad que lo construye el cine, y cómo este proceso vuelve a revertir en lugar de origen, la condición del cine como producto cultura y dispositivo significante a su vez, hace de este un

medio de análisis imprescindible para conocer la estructura y el funcionamiento de las diversas sociedades que componen el mundo social.

Al considerar el cine como un producto cultural, fruto de las fuerzas transformadoras de la sociedad, y atendiendo a las bases de la teoría psicoanalítica del cine, ha sido posible entender este medio como un mecanismo a través del cual los hombres y mujeres transmiten sus significaciones. La condición que adquiere el cine como dispositivo significante, revela su incidencia en la construcción de significados. Por lo tanto, el cine no es solo una mera proyección de su temporalidad, sino que se configura como mecanismo capaz de construir significados por medio de la figura del espectador/a. La importancia de la figura del espectador/a en este proceso, se ha revelado como un punto clave en el estudio de la incidencia social del cine. La relevante posición que adquiere el espectador/a desde el enfoque psicoanalítico en la consideración del cine como dispositivo significante, y la disposición activa que le confiere la teoría de la recepción, convierten al espectador/a en el protagonista indiscutible del proceso significante. Considerando la posición protagónica del espectador/a en este proceso, se dispone la incidencia mutua del cine y el individuo en la construcción de este y las significaciones que dan sentido a su experiencia social dentro del universo simbólico. De esta forma, al considerar el cine como un dispositivo significante se releva la necesidad de estudiar el cine como método de análisis para comprender la incidencia de este medio en el individuo social y la capacidad significante de este último.

Estas consideraciones han sido clave para entender el potencial del cine como producto social y comenzar a dar sentido a la propuesta del interaccionismo cinematográfico. A través de ellas ha sido posible entender cómo el cine toma forma a partir de los sistemas simbólicos pertenecientes a la realidad social y los proyecta a través de una serie de códigos propios que conforman el discurso cinematográfico. Esta consideración del cine como producto social y dispositivo significante a su vez, ha abierto las posibilidades de la convergencia que aquí se presenta al dotarla de sentido. Esta premisa que se plantea acerca del carácter ambivalente del cine, hace que, en comunión con las bases de interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine, sea posible reconocer al cine como un producto creado por la sociedad, que a su vez construye al individuo que da significado a la sociedad. A partir de esta idea, ha sido posible reconocer cómo la sociedad conforma el contexto a partir del cual el cine se hace producto, y a través del cual cobra sentido posteriormente, este a su vez, en su condición de significante construye al individuo que adquiere un conjunto de símbolos por medio de la interacción con el medio cinematográfico, el cual, en función del contexto construye una serie

de significados necesarios para reconocerse a sí mismo y al mundo social que le rodea. Con base en esto, se ha considerado que la sociedad hace el cine que crea a la sociedad. A través de la consideración del cine como producto social y dispositivo significativo, ha sido posible reconocer la enorme incidencia que tiene el cine dentro de la sociedad, a la hora de representarla y construirla. La relevancia de este medio ha descubierto el potencial sociológico del cine como a la hora de analizar la incidencia de este medio en la composición de la dimensión simbólica que da sentido al orden social. Es por ello, que el carácter ambivalente del medio cinematográfico, fruto de la sociedad y constructor de esta a su vez, postula al cine como uno de los medios de análisis más prolíferos desde los que estudiar el tejido social, en convergencia con la sociología. Esto refuerza la afianzada relación del cine con la sociología y hace ver la necesidad de relacionar la teoría psicoanalítica del cine con un enfoque sociológico que se adecuó a su estructura teórica, con el fin de construir una propuesta que capaz de analizar el sentido social del cine. De esta forma, el hecho de entender el cine como un producto cultural, fruto de las fuerzas moldeadoras de la sociedad, y su vez como un dispositivo significativo capaz de influir en las construcciones simbólicas del espectador/a, ha contribuido a plantear la necesidad de la convergencia que aquí se propone, el punto de partida de esta y su potencial analítico.

Por último, una vez detectadas las complicaciones que han turbado la unión de esta propuesta y los elementos que han hecho de esta convergencia una necesidad, ha sido posible concluir cuales han sido las aportaciones reales de esta propuesta. El mero hecho de su viabilidad no justifica su existencia, por lo que a través de las diferentes posibilidades que ofrece esta unión entre el interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine, se han revelado las diferentes aportaciones de esta propuesta y el potencial analítico de esta unión. En el caso de las uniones propuestas entre los diferentes enfoques dentro del interaccionismo simbólico y las diversas teorías e ideas propias de la teoría psicoanalítica del cine, se han detectado varios planteamientos que enriquecen las posibilidades analíticas de esta propuesta. Por medio de la integración del modelo dramaturgico de Erving Goffman (1959) dentro de esta propuesta convergente, ha sido posible comprender la dinámica del interaccionismo cinematográfica de una forma similar a la propuesta del sociólogo, evidenciando así las posibilidades su análisis. Una de las aportaciones más destacadas de esta convergencia ha sido la interpretación del concepto del marco dentro del cine. A través del estudio del concepto de pantalla como marco que organiza la dinámica interaccionista dentro de la experiencia fílmica o del uso de los diferentes marcos que establecen el sentido del discurso fílmico para comprender el proceso de

interpretación y construcción de significados por medio del espectador/a, se ha podido detectar la influencia de los marcos al delimitar el sentido de la interacción, el papel que desempeñan los individuos, la acción ejercida o los significados adquiridos, demostrando así el potencial de analítico que ofrece el estudio de estos dentro del cine y su incidencia social.

Por otro lado, las ideas interaccionistas insertas dentro del estudio de los movimientos sociales han sido integradas en la propuesta de una forma provechosa, ofreciendo diversas posibilidades analíticas dentro del estudio de las transformaciones sociales. La reinterpretación de la propuesta del marco, tanto de Erving Goffman (1974) como de David Snow y Robert Benford (1988), dentro del enfoque psicoanalítico del cine, ha revelado la importancia de los límites contextuales dentro de la dinámica interaccionista cinematográfica, y sus usos dentro del análisis cinematográfico. Una vez más ha sido posible concluir en relevancia del contexto dentro del proceso cinematográfico. Los límites contextuales propuestos por los marcos, condicionan el nacimiento del cine como producto, el contenido fílmico, su proyección, la experiencia fílmica del visionado al considerarse plural, el entendimiento del discurso fílmico, y la construcción de los significados y la subjetividad de los espectadores/as, dándoles un sentido específico. A través de las diferentes propuestas que han hecho del marco dentro del interaccionismo cinematográfico, ha sido posible ver como el potencial analítico de este concepto resulta útil para conocer la incidencia de los límites contextuales dentro de la experiencia fílmica, y las significaciones que de ella resultan. De esta forma, y atendiendo a un concepto de sociedad abierta e inacaba en constante cambio, la integración del concepto de marco dentro del cine, ha supuesto para el análisis cinematográfico la posibilidad de estudiar cómo influyen las transformaciones sociales y cambios de sentidos que esto supone, en los espectadores y su capacidad de movilización. Con base en esto, el concepto de marco, en sus diferentes acepciones dentro del interaccionismo simbólico, se ha mostrado como uno de los elementos más potencialmente útiles dentro de posibilidades de análisis que pretende mostrar esta propuesta convergente.

Por otro lado, la integración de la perspectiva interaccionista de los estudios de los movimientos sociales dentro de la teoría psicoanalítica del cine ha demostrado ser beneficiosa en el estudio de la construcción de identidades a través del cine. Al aunar la importancia que los estudios de los movimientos sociales depositan el discurso como elemento constitucional de la participación social, y las ideas que de esta premisa subyacen, con el potencial significativo que revela discurso fílmico dentro de la teoría psicoanalítica del cine, ha sido posible plantear la incidencia del discurso fílmico en la subjetividad espectador/a, la construcción de sus

significaciones y la movilización social. De esta forma, se ha propuesto la posibilidad de estudiar el sentido social de aquello que es proyectado a través del medio cinematográfico y su incidencia dentro de la sociedad. Atendiendo a la importancia que ambos enfoques le dan al discurso como factor indispensable en la construcción de identidades y significaciones que ponen en actividad al tejido social y transforman el orden social establecido, ha sido posible localizar en el discurso fílmico, compuesto tanto por el texto fílmico como por el discurso en imágenes, un punto de análisis fundamental en el reconocimiento de su capacidad constituyente del espectador/a y su identidad, por medio de su vinculación con el discurso. Considerando la relevancia del discurso fílmico, las posibilidades de análisis se han visto ampliadas mediante la puesta en común de la teoría feminista del cine con las propuestas sociológicas de James C. Scott (1990), Joseph Nye (1990) y Pierre Bourdieu (1987). Esta unión ha supuesto la apertura de nuevas posibilidades en el estudio de las relaciones sociales por medio del análisis del discurso oculto, la vinculación del discurso con el espectador/a y la influencia de este en la transformación de los roles sociales. De esta forma, de muestra una vez más la valía analítica del discurso fílmico, en este caso, planteando la posibilidad de poder interpretar estructuras de dominación y relaciones de poder dentro del discurso fílmico a través del análisis convergente entre cine y la sociología. De esta forma, dentro de las posibilidades analítica que ofrece esta convergencia, el discurso fílmico se ha posicionado como uno de los factores más importantes a tener en cuenta a la hora de analizar el sentido social del cine y su incidencia transformadora dentro de la sociedad.

En definitiva, la labor de integración del interaccionismo simbólico y la teoría psicoanalítica del cine en una misma propuesta, se ha visto cumplida por una serie de condicionantes que se han resuelto de forma favorable, demostrando así la posibilidad de construir una propuesta teórica convergente capaz de analizar el mundo social a través del cine. Por medio de las diferentes posibilidades que ofrece esta convergencia dentro de su potencial analítico, se revelan las aportaciones más relevantes de este trabajo, justificando así el sentido de este. De esta forma, se ha podido concluir que, bajo las condiciones de esta propuesta, es posible comprender el sentido del cine en relación a la experiencia fílmica y su incidencia en las significaciones que configuran y organizan las dinámicas sociales.

Bibliografía

- Amparán A. C. y Gallegos A. L. (2000). El enfoque dramaturgico de Erving Goffman. México, *Revista Polis*, Vol 2, 239-255. Recuperado de: <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/viewFile/534/530>
- Amparán A. C. y Gallegos A. L. (2007). La construcción de la identidad colectica en Alberto Melucci. México. *Revista Polis*. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial, Vol. 3, N.º. 1, 125-160. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2515218>
- Boudon, R. (2004). La sociología que realmente importa. Barcelona. *Revista Papers*, N.º 72, 215-226. Recuperado de: <https://papers.uab.cat/article/view/v72-boudon/pdf-es>
- Bourdieu, P. (1987). Los Tres Estados del Capital Cultural. México. *Sociológica*. Vol. 2, N.º 5, 11-17. Recuperado de: <https://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>
- Boyer, P. C. (1996). La sociología de Pierre Bourdieu. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. N.º 76, 75-98. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=758946>
- Caballero, J. L. (1998) La interacción social en Goffman. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N.º 83, 121-149. Recuperado de: <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/geertz-c-1973-la-interpretacion-de-las-culturas.pdf>
- Caro Castaño, L. (2015). Relaciones e interacciones parasociales en redes sociales digitales. Una revisión conceptual, *Icono 14*, Vol. 13, N.º. 2, 23-47. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5149093>
- Carrillo. A. J. L. (2013). La problemática idea de la semiótica cinematográfica. *Nuevo Itinerario Revista de Filosofía*, vol. 8, N.º 8, 58-90. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4728643>

- Castaño, M. C. (2012). Una aproximación a Michel Maffesoli. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, Vol. 3, N.º 1, 104-114. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5123764>
- Cicourel, A., Lamo de Espinosa, E., Alonso, L. E., Tejerina, B., y Adell, R. (2015). Movimientos sociales, constructivismo y reflexividad social. Recordando a Enrique Laraña. *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*, N.º 9. Recuperado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5171781>
- Geertz, C. (2003) *La interpretación de las culturas*, España, Editorial Gedisa, 88. Recuperado de: <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/geertz-c-1973-la-interpretacion-de-las-culturas.pdf>
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu Editores S.A.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Igartua, J. J. (2008). La identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica. *Escritos de Psicología*, Vol. 2, N.º1, 42-53. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2877969>
- Laraña, E. (1996). La actualidad de los clásicos y las teorías del comportamiento colectivo. Madrid. *RIES: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N.º 74, 15-44. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=760545>
- Mercado, A. y Zaragoza, L. (2011). La interacción social en el pensamiento sociológico de Erving Goffman. México. *Revista Espacios Públicos*, Vol. 14, N.º 31, 158-175. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/676/67621192009.pdf>
- Metz, C. (1968). El cine: ¿Lengua o lenguaje? En Paidós Ibérica (Ed.), *Ensayos sobre la significación del cine (1964-1968)*, 56-114.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 11-93.
- Metz, C. (2002) *Ensayos sobre la significación del cine (1968-1972). Volumen II*. Barcelona Ediciones Paidós Ibérica.

- Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopías 2ª época, Vol. 1. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de València. Traducción de Santos Zunzunegui, 22. Recuperado de: <https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>
- Nye, J. (2010). Prefacio y capítulo 5: El poder blando y la política exterior americana, en *Soft Power, Public Affairs, New Hampshire*, 2004. *Relaciones Internacionales*, N.º 14. Recuperado de: <https://revistas.uam.es/relacionesinternacionales/article/view/5019/5480>
- Palencia Villa, R. M, (2005). *Identidad femenina en el cine europeo contemporáneo*. I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC). Recuperado de: http://www.ocec.eu/pdf/2005/palencia_rosa_maria.pdf
- Palencia Villa, R. M, y Palencia Villa, M. (2014). La representación cinematográfica en la construcción de la identidad. *Revista de estudios de género: La Ventana*, Vol. 5, N.º 39, 63-96. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5202509>
- Pereira C., Bernete, F. (2017). Comunicación y Marcos de Acción Colectiva en el Movimiento Global de Ecoaldeas. *Mediaciones Sociales*, N.º 16, 11-26. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/view/58106/52280>
- Pons, X. (2010). La aportación a la psicología social del interaccionismo simbólico: una revisión histórica. Valencia. *EduPsykhé: Revista de psicología y educación*. Vol. 9, N.º. 1, 23-42. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3268858>
- Ramírez, C. (2014). Freud en los medios: una propuesta de exploración de la concepción cinematográfica del Psicoanálisis. Chile, *Summa Psicológica UST*, Vol. 11, N.º 1, 39-49. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4808686>
- Revilla, M. (1996). El concepto de movimiento social: Acción, identidad y sentido. Chile. *Revista Última Década*, N.º 5, 1-18. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2256430>
- Revilla, M. (2005). Presentación. Los avances en el análisis de la acción colectiva. *Política y Sociedad*, Vol. 42 N.º 2, 7-9. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1400630>

- Revilla, M. y Carmona, S. (2002). En los tiempos de la identidad: las dimensiones cultural y política de las identidades colectivas. Medellín. *Estudios Políticos*, N.º 20, 71-96. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263690>
- Sánchez Noriega, J. L. (2010) *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid. Alianza Editorial, 21-94.
- Sangro, P. (2008). El cine en el diván. Teoría fílmica y psicoanálisis. Salamanca. *Revista de medicina y cine*. Vol. 4, N.º. 1, 4-11. Recuperado de: https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/109/173
- Schuttenberg, M. (2007). Identidad y globalización. Elementos para repensar el concepto y su utilización en Ciencias Sociales. *Cuadernos de H Ideas*, vol. 1, N.º 1. Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1361/1818>
- Users, A. (2017). Laura Mulvey, la espectadora acompañada. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, N.º 29, 67-72. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6275168>
- Weiss, N. (2015). La sociología del cine. Entrevista a Kristian Feigelson. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de cine y Audiovisual*, N.º 12. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/861>
- Weyl, D. (2017). El análisis de un film y el psicoanálisis. *Ética y Cine Journal*. Vol. 7, N.º1, 9-19. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6775853>
- Zumalde, I. (2011). La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas. *Revista Latina de Comunicación Social*, N.º 66, 326-349. Recuperado de: http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_bilbao/RLCS_art936.pdf