

# Análisis de recepción de cine en Bogotá: Identidades culturales e Imaginarios colectivos<sup>1</sup>

Germán Muñoz G.\*

Gonzalo Rivera M.\*\*

Martha Marín C.\*\*\*

Este artículo se origina en el primer módulo de una línea de investigación pensada para avanzar en los estudios sobre comunicación/cultura. El proyecto intenta acercarse a la deconstrucción de objetos culturales (el cine en este caso) con una mirada conceptual nueva y metodologías plurales, adoptando como horizonte de pensamiento lo simbólico-imaginario, instancia crucial del problema cultural. Aunque los resultados y el análisis de este primer objeto no lleguen a conclusiones totalmente acabadas, el lector atento encontrará un universo sugerente de resemantizaciones y formas innovadoras de senti-pensar la significación.

El origen remoto del presente estudio es la inconformidad existente desde los años setenta con los paradigmas por entonces dominantes en las investigaciones sobre comunicación. Funcionalismos, estructuralismos, marxismos, en sus diferentes versiones, no abarcan sino aspectos superficiales y estáticos del fenómeno comunicativo.

Poco a poco se fue abriendo paso la preocupación por vincular ese campo al problema de la cultura, revalorizando a partir de allí un concepto del *sentido* abierto a las profundidades del poder y del deseo, que también trascendía las primeras generaciones de la semiótica y los enfoques psicológicos reduccionistas.

De esta manera, la década de los ochenta se caracterizó por la aparición de importantes líneas de investigación que

iniciaron el desarrollo de la relación comunicación/cultura haciendo más compleja la noción de realidad social mediante la introducción de instancias de análisis que no se

---

<sup>1</sup> Este artículo recoge los principales resultados del trabajo titulado: "Identidades culturales e imaginarios colectivos. Análisis de la recepción de medios en Bogotá. Módulo 1: el cine", llevado a cabo en el Departamento de Investigaciones de la Universidad Central con la cofinanciación de COLCIENCIAS.

\* Licenciado en Filosofía, Magíster en Lingüística. Investigador del Departamento de Investigaciones de la Universidad Central y funcionario de la Fundación Social.

\*\* Doctor en Ciencias Jurídicas, Magíster en Estudios Políticos. Investigador del Departamento de Investigaciones de la Universidad Central y docente de la Universidad de los Andes.

\*\*\* Comunicadora Social. Investigadora del Departamento de Investigaciones de la Universidad Central.

circunscriben a la racionalidad económica y política y, que, incursionan en la exploración de las redes significativas que constituyen la vida colectiva.

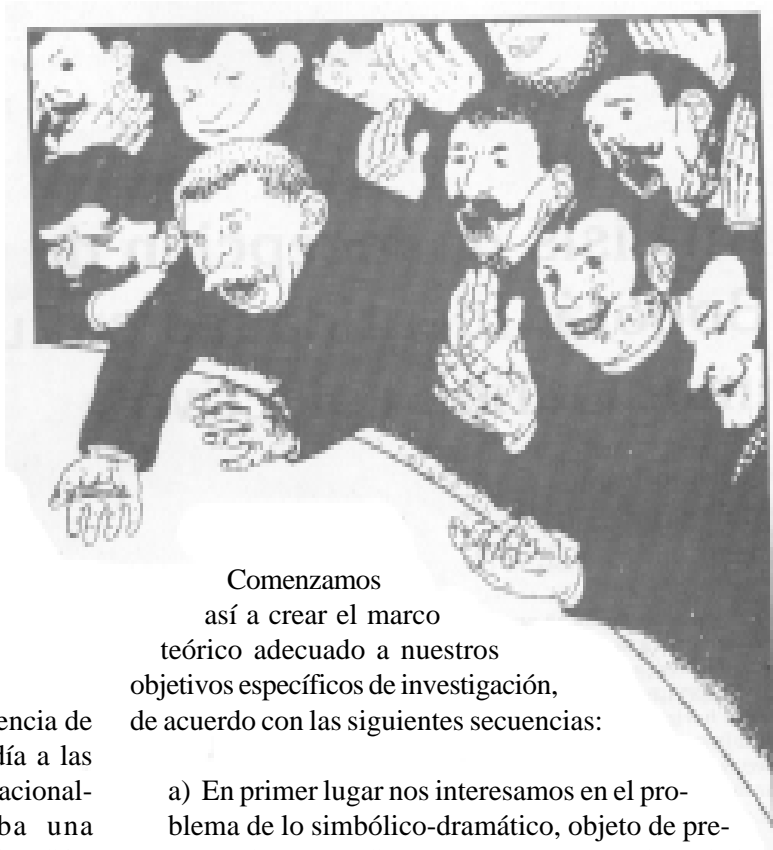
Consecuencia principalísima de los anteriores desplazamientos fue el nacimiento de nuevas interpretaciones acerca de lo latinoamericano, en las que el lugar de las preguntas por los desniveles, brechas y desequilibrios del desarrollo fue ocupado por los interrogantes relativos a los conflictos de matrices culturales y a los mestizajes e hibridaciones en los procesos de conformación de identidades (desniveles en el capital simbólico), con una nueva visión del choque entre tradición y modernidad vivido en este continente, y una renovada manera de pensar las funciones de los medios masivos de comunicación en el universo de los imaginarios.

Nos interesó en particular la mención de la existencia de una matriz simbólico-dramática que no respondía a las representaciones y sensibilidades de la matriz racional-iluminista y que, seguramente, expresaba una intersubjetividad movida por una energía simbólica diferente a la procesada por la razón y voluntad del sujeto histórico-cultural moderno.

Este fue el punto de partida que nos sirvió para comenzar nuestro propio viraje en la manera de pensar la realidad colombiana, distanciándonos de los enfoques comúnmente utilizados en los estudios acerca de nuestro país, en los que la preocupación por la cultura estaba ausente, o se tocaba de modo superficial.

## HORIZONTE DE INTERPRETACION

Consideramos el cine un hecho relevante en la historia mundial de los medios masivos e, igualmente, en la formación de las identidades culturales latinoamericanas. Con él iniciamos nuestra línea de investigación, intentando interrelacionar cuatro categorías que permitieran hacer más complejos los análisis de los objetos culturales. Son ellas: recepción, sujeto-espectador, imaginarios, e identidades culturales.



Comenzamos así a crear el marco teórico adecuado a nuestros objetivos específicos de investigación, de acuerdo con las siguientes secuencias:

a) En primer lugar nos interesamos en el problema de lo simbólico-dramático, objeto de preocupación y estudio de numerosos pensadores latinoamericanos, que sin embargo, no encontramos delimitado de modo preciso en los trabajos que revisados al preparar la investigación. Comenzaba en este punto nuestra incursión propia en el tema y llevados por casualidades felices fuimos descubriendo poco a poco nexos muy sugestivos entre algunos textos de C. Jung elaborados hacia los años veinte, con otros de G. Bachelard de los años treinta y cuarenta, de G. Durand de los años sesenta y de P. Ricoeur de los años setenta y; finalmente, otros inspirados en una corriente de investigación de la Universidad de Deusto (España) hoy en pleno auge. Sus lecturas nos permitieron definir de modo más sucinto y operacionalizable los campos que nos interesaban en la recepción activa y en las acciones que deseábamos indagar del sujeto-espectador. Además, dichas opciones teóricas se articulan plenamente al asunto de los imaginarios, para llegar así a lo simbólico-dramático. Este último concepto no le otorga tanta importancia al problema de la imagen, que es central en nuestra reflexión.

La anterior trama teórica focaliza nuestra obser-

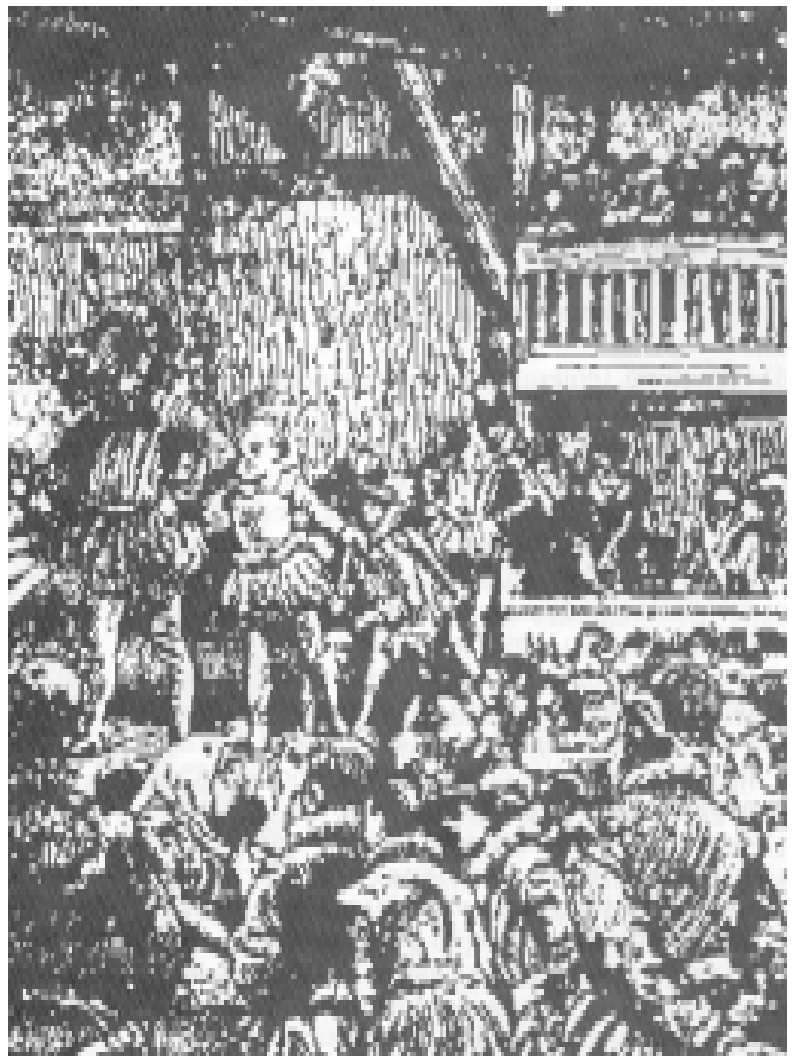
vación al problema de la «impregnación simbólica» (prégnance symbolique) como preocupación crucial de los dinamismos creadores de sentido manifestados en torno de las intensidades, agrupaciones y constelaciones afectivas a través de las cuales se precipita y condensa en primera instancia la energía creadora o impulso vital humano. A su vez, nos permitió clarificar, aún más, que nuestro sujeto-espectador no es ante todo racional, sino preconsciente y pasional; no se confunde con lo social, sino que se remonta a los mundos ancestrales de la especie; no se limita a la dominante sexual sino que extrae sus sentidos de diversas fuentes; no se comporta linealmente, sino que su esencia es contradictoria y, por último, no es siempre creación de sentido por represión y anomalía, sino que también es revelación, creación y trascendencia.

b) La siguiente instancia de definición teórica consistió en traducir de conformidad con el problema de lo simbólico-imaginario, aquellas expresiones según las cuales «América es otra cosa» (Germán Arciniegas), «América es tierra de mestizajes» (Germán Espinosa), América es el mundo de las «sociedades encrucijada» (Martín Barbero), o de las «inter-mezclas culturales» (García Canclini), expresiones que no han hecho sino actualizar lo vislumbrado desde las primeras crónicas del Descubrimiento y la Conquista, y lo expresado por Bolívar al analizar las diferencias de esta región del mundo.

De acuerdo con nuestro enfoque tradujimos lo anterior planteando que la particularidad latinoamericana consiste en un intrincado entrecruzamiento de variadas formas de modernización y múltiples manifestaciones de la energía simbólico-imaginaria, el cual ha dado origen a estructuras psicosociales intersubjetivas que no corresponden fielmente ni a las representaciones colectivas tradicionales ni a las modernas. Este precipitado híbrido/mestizo propio de la búsqueda de su lugar en la historia occidental, ha hecho de América Latina un ámbito cultural en el que está problematizada desde tiempo atrás, la legitimación del mundo instituido de signifi-

caciones sociales y, en el que se entrechocan con especial complejidad, los niveles e instancias de donde surgen los sentidos de la acción colectiva. Por ello, junto con la afirmación de lo hegemónico se producen desvíos y reacomodaciones cuyas resonancias tienen que ver con regiones del sentido que escapan a la estricta racionalidad económica y política, desbordando los indicadores que la explican.

c) Con base en esta formulación teórica propusimos que, en el caso específico de Colombia, la observación de sus intensos contrastes histórico-culturales (v.gr. guerras civiles y proceso de constitución del Estado en el siglo XIX, violencia y despeque económico y político en la primera mitad del siglo XX, índices comparativamente superiores de desarrollo y democracia en la región, confrontados



simultáneamente con niveles sorprendentes de delincuencia al finalizar el siglo XX, etc.), nos permitían pensar que, por razones en gran medida inexplicables, ese particular entretejido de modernización y universo simbólico-imaginario adquiere visos aún más plurales y complejos que en el resto del continente, advirtiendo de antemano que no hemos desarrollado exhaustivamente este aserto.

Pensada así la especificidad colombiana, la operacionalizamos afirmando que la búsqueda de reconocimientos colectivos en nuestras interacciones sociales está marcada por un fuerte dinamismo contradictorio de afirmación y negación de formas de ser, dinamismo que resumimos en cinco núcleos paradójicos construidos, parcialmente, a partir de lo analizado de modo más disperso por otros estudiosos del tema y, en mayor parte, con base en nuestra propia conceptualización. Tales núcleos paradójicos fueron:

- \* -lo local/lo nacional/lo transnacional;
- \* -violencia/sometimiento;
- \* -mito, magia/pragmatismo;
- \* -anomia/altruismo, civismo;
- \* -melodrama/humor, carnaval, erotismo.

d) Por último, teniendo ya caracterizado el proceso de identidades culturales en lo latinoamericano y en lo colombiano, procedimos a formular nuestra hipótesis sobre la recepción cinematográfica, afirmando que la recepción activa del sujeto-espectador objeto de nuestra investigación, podría ser un campo de manifestación de universos simbólico-imaginarios organizados en torno de los núcleos paradójicos ya definidos. En este caso, el acto de ver cine no sería sólo pasivo consumo comercial transnacional, ni sólo distracción fácil, banal o divertida, ni sólo olvido de los conflictos de nuestra realidad más inmediata, sino también, ejercicio de funciones de sentido que buscan equilibrio entre tensiones ancestrales y trascendentes. Nuestro in-



terés era comprender qué tanto esta previsión correspondía o no a las exploraciones empíricas que nos disponíamos a realizar y, en caso afirmativo, bajo qué modalidades, extensión e intensidad.

## CAMINOS PARA LA BUSQUEDA

Lo resumido hasta aquí muestra la intención de incursionar en un concepto de comunicación que no se restringía a la información, o a los códigos y textos inertes. Queríamos asomarnos al «más allá» de esas categorías, a esa realidad invisible, escurridiza, múltiple y mutante del «exceso de sentido» que funda nuestros actos y cuyo seguimiento únicamente es posible a través de vestigios y huellas borrosas, de tenues matices, deslizamientos y claroscuros; pero al mismo tiempo, no queríamos renunciar al trabajo de campo y a los datos empíricos. En síntesis, anhelábamos observar en el terreno algo que expresara la presencia de esa zona de incertidumbre cultural donde los mundos inefables y misteriosos del espíritu -sin ser sólo inconsciente reprimido-, producen acontecimientos de sentido pasando a través de los individuos, los grupos y las instituciones, para generar una historia que los sobrepasa.

Teníamos que complejizar también nuestro fundamento epistemológico y el diseño metodológico. Por una parte, reconocer que iniciábamos ante todo un ejercicio hermenéutico de comprensión cultural y que, por ello, los datos que construyéramos debían pasar por diversas instancias de síntesis teórica de creación propia.

De otra parte, sabíamos que la compleja realidad que abordábamos nos exigía combinar varias técnicas investigativas para construir los datos desde múltiples miradas, porque de lo contrario nos abocábamos a una simplificación injustificada. Finalmente optamos por tres modalidades: la encuesta representativa, los talleres de recepción y el análisis de los textos fílmicos, sabiendo de antemano, que se trataba de técnicas que no se comportarían de igual ma-

nera, que no podrían reducirse una a la otra ni ser replicadas entre sí, que propiciarían situaciones comunicativas cualitativamente diferentes y que, por tanto, las interpretaciones no se alinearían de una a otra técnica sino que exigirían momentos creativos hermenéuticos que tenderían los puentes para hallar los resultados significativos y las relevancias teóricas. Cada una de dichas técnicas revelaría facetas de un sujeto-espectador también múltiple y cambiante, siendo necesario que nos acogiéramos más a un criterio de sincronidad que de causalidad.

## LO PARADOJICO Y LO SIMBOLICO-IMAGINARIO EN NUESTRAS IDENTIDADES CULTURALES

Nuestra reflexión se organiza a partir de un supuesto básico: la no-transparencia de la naturaleza humana, su necesaria ambigüedad y contradicción, su incesante movimiento paradójico.

Ese carácter universal de lo humano se manifiesta de modo profundo en la esfera de la cultura, por esencia polivalente, polisémica y conflictiva, donde predomina el enfrentamiento de infinitas interpretaciones nunca clausuradas, jamás supeditadas a un marco estático total, a una lógica definitiva, ni a una única forma simbólica.

Y si profundizamos en la naturaleza del espacio simbólico-imaginario mediador entre el hombre y las cosas tenemos que remontarnos a los momentos originarios del sentido (entraña oculta de la relación orden/caos), trascendiendo los códigos, gramáticas y estructuras manifiestas de la realidad objetiva, para situarnos en ese universo no semántico, prelógico y prelingüístico, de la experiencia antropológica subyacente, del contexto vital primigenio al cual se accede por una apertura en profundidad, tierra de manifestación de los imperativos del ser, en donde el símbolo titubea sobre la línea de división entre bios y logos, hundiendo sus raíces en la “experiencia tenebrosa de la Potencia”.

Allí los elementos del mundo devienen en sí mismos sentido ligado a las configuraciones del cosmos, creando imáge-

nes instauradoras de realidad mediante las cuales la conciencia se carga de energía psíquica, unidad entre el hombre y el mundo cuyo principio energético primordial media la contradicción, la fragmentación, la multiplicidad, los sentidos divergentes y contrarios, enraizándose en los reflejos dominantes de la especie y en el deseo, prolongándolos en un trayecto antropológico que llega hasta darles configuración precisa y delimitada en las derivaciones de la cultura.

A causa de esa naturaleza, el sentido de lo simbólico-imaginario no puede ser captado por el pensamiento directo; es necesariamente ambiguo y oscuro, media entre lo consciente y lo inconsciente, encierra un misterio, manifiesta lo inefable, lo invisible, y remite a un mundo no lineal donde el tiempo está absorbido por el espacio de la imaginación, habitado por fuerzas y poderes trascendentales en pugna.

Finalmente, por estar fundido con las experiencias fundamentales del hombre, el universo simbólico-imaginario expresa una “naturaleza” dramática, patética, siempre impregnada de cualidades emotivas, campo de vivencias en el que el mundo se rodea de alegría o de pena, de angustia, excitación, exaltación o postración, pleno de la apoteosis y del apocalipsis de la pasión, del amor/odio, y de nuestra ansiosa búsqueda ética.

Por otro lado, toda sociedad tiene planteada la proyección de un mundo de significaciones sociales que simbolizan y presentan un imaginario radical, un foco productor de realidades, que se manifiesta social e históricamente.

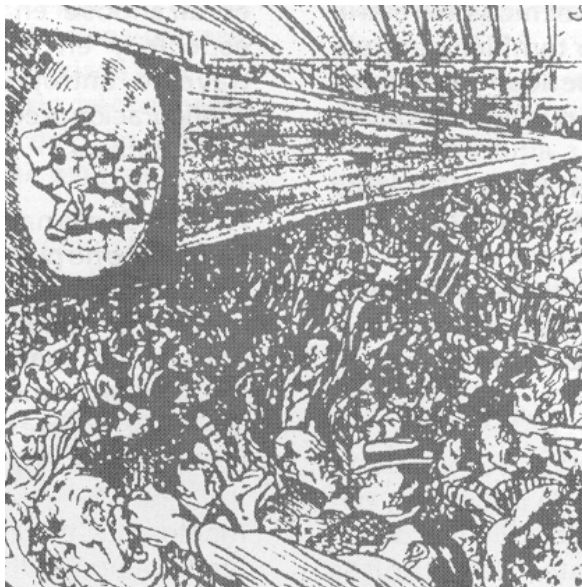
En sociedades como las latinoamericanas, donde el positivismo de la institucionalización, la ciencia y la tecnología, no han penetrado de fondo el sustrato sociocultural, lo simbólico posee una fuerte presencia cotidiana. En ellas, el significado de la vida no se apega tanto a la función semántica directa e inmediata de los lenguajes, formas, normas y códigos que organizan la realidad funcional. Más bien transcurre en la vivencia paradójica de lo remoto y ausente, en la experiencia de una evocación insonda-



ble que no es sólo pasividad, fatalidad, conformismo, ni tampoco desorden, caos, atraso. Es el ejercicio de una libertad antropológica plasmada en resemantizaciones interminables y móviles, de las que se extrae el sentido para sobrevivir.

El caso colombiano, es muy marcado en Latinoamérica. Su ubicación geopolítica, sus mezclas étnicas, la pluralidad, intensidad y pugnacidad de sus visiones de mundo, en fin, su mestizaje e hibridaciones, han generado sistemas de vida organizados en torno a núcleos paradójicos que quebraron por completo el proyecto institucional modernizador, poniendo en cuestión desde su origen, los poderes y relatos “legítimos”. Por su vigor y polivalencia discursiva, estas estructuras culturales permiten comprender la sorprendente vitalidad que manifiesta nuestra sociedad en medio de tantos desequilibrios y convulsiones. Porque la inexistencia de procesos estables de institucionalización ha preservado entre nosotros formas comunicativas en las que predominan las funciones imaginativas, metafóricas, poéticas y afectivas del lenguaje, dando origen a identidades narrativas que no se preocupan de las lógicas exigidas por el cuestionado paradigma de la razón instrumental.

El estudio sobre “Recepción de cine en la ciudad de Bogotá”, intenta rastrear un objeto cultural complejo, aparentemente banal. La investigación parte de una hipótesis: que las preferencias de películas manifestadas por el público encuestado, expresan aspectos fundamentales de su paradójica actividad simbólico-imaginaria, y que, por esta razón, el acto de ver cine cumple funciones culturales que van más allá del simple consumo alienado o de la satisfacción primaria de nuestros impulsos desbordados. Consideramos que en ese acto se manifiesta la complejidad antropológica de un sujeto-espectador obligado a reelaborar, desde sus imaginarios, las dramáticas realidades que han hecho tan difícil y confusa su afirmación moral en la historia. El análisis de las películas explora tal presunción.



## EL ESPECTADOR, SUJETO DE LA PERSPECTIVA COMUNICATIVA

Nuestro objeto de estudio no es propiamente EL CINE sino EL RECEPTOR de cine, que no puede ser entendido como PÚBLICO simplemente. Creemos que hace falta crear una categoría que dé cuenta de la pluralidad de sus posibilidades, en la medida que establece una conversación con el texto llamado película y a la vez se ve representado en él como sujeto

histórico.

La noción de SUJETO ha cambiado radicalmente, a partir de la crisis del “sujeto lingüístico producida en los años 60. La nueva noción proviene de Emilio Benveniste. Es la de “un sujeto socializado que puede acceder a la existencia como tal únicamente a través del lenguaje, cuya existencia como ser aislado no puede concebirse. Para este sujeto la “lengua” es un sistema de signos saturados ideológicamente. Ya no se trata de una “conciencia” individual pura, sino de una conciencia inter-subjetiva..., que existe gracias a la presencia de la sociedad y de la cultura en que se encuentra inmerso. No se trata ya de un sujeto cartesiano que diría: “PIENSO LUEGO EXISTO” sino de un sujeto dialógico que exclamaría “HABLO LUEGO SOMOS”<sup>1</sup>.

El aporte de M. Bajtin en la formulación del modelo dialógico del discurso es esencial para entender el llamado análisis polifónico de la enunciación. En este modelo de la comunicación los sujetos no aplican “códigos” sino que proponen posibles interpretaciones, llevan a cabo inferencias contextuales, anticipan estratégicamente las respuestas de sus interlocutores. De tal forma que la propia coherencia y unidad del discurso no se produce por el hilvanamiento de expresiones, sino por la trabazón de las acciones que realizan esas expresiones. Esta primacía de

<sup>2</sup> Gómez, Juan, Revista de Lingüística de la Universidad Nacional de Colombia.

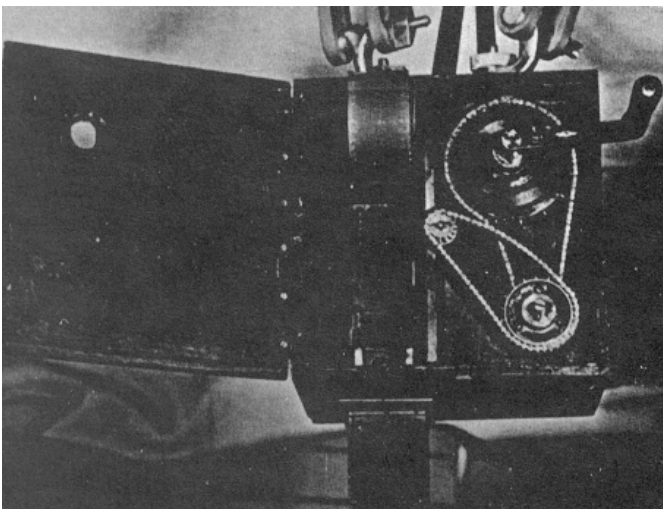
las acciones sobre las expresiones implica desplazar el peso cognitivo del discurso hacia las zonas de presuposición, de sobreentendido, de lo que “por sabido se calla... de las ausencias significativas, de lo no dicho, de lo indirecto, lo aplazado y lo anticipado, de los deseos y las conflagraciones que encuentran su escenario entre tales implícitos”<sup>2</sup>.

Este sujeto, a la vez enunciatario, interlocutor, consumidor de objetos culturales... es para nosotros el ESPECTADOR, auténtico paradigma y figura síntesis de una sociedad que funciona en la matriz de la “relación espectacular”, que requiere para su estudio de la teoría de la enunciación, de la semiótica del texto, de la sociología de la cultura y del trabajo de campo para ir y ver, en el terreno, quién es. Este sujeto no puede definirse de modo sencillo y en su relación con la imagen deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces, porque hace falta movilizar el saber, los afectos y las creencias así como la pertenencia a una región de la historia, a una clase social, a una cultura...

Algunas preguntas permiten orientar nuestra indagación:

a. Por qué se mira una imagen?

Básicamente porque la imagen pertenece al campo de lo simbólico y en consecuencia se sitúa como mediación (casi sagrada) entre el espectador y la realidad; además está destinada a proporcionar placer y sensaciones específicas a dicho espectador. Para E. Gombrich, la imagen tiene como función primera el asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual. Sin



embargo al percibirla y comprenderla el espectador la hace existir; ella en sí misma no puede representarlo todo, requiere de su imaginación y capacidades proyectivas de organización de la realidad. La imagen y el espectador se parecen. O dicho de otro modo, el “trabajo” del espectador y el “trabajo” de la imagen son paralelos, se construyen mutuamente, se prevén...

b. Entonces, de qué modo funcionan los deseos, pulsiones y emociones del espectador, en el mundo de lo imaginario?

Desde un enfoque psicoanalítico, la imagen “contiene” algo de inconsciente, de primario, que puede analizarse; inversamente, el inconsciente “contiene” imagen, representaciones. El imaginario, produce incesante y creativamente imágenes interiores eventualmente exteriorizables, con las que el sujeto juega y produce identificaciones en términos dialécticos. El sujeto-espectador se identifica, ante todo, con su propia mirada, y luego con elementos contenidos en la imagen, provocando así complejas redes, en las que se entrelaza la identidad misma del espectador, sujeto que mira (cfr. Christian Metz, *El significante imaginario*).

La necesidad de ver y el deseo de mirar se articulan en la imagen visual y en la narratividad cinematográfica, alimento para el ojo, espacio de la revelación y del placer, canal de acceso a la dimensión imaginario-simbólica, a la representación del mundo, al ejercicio profundo del lenguaje...

En este último sentido el espectador podría concebirse como decodificador, “alguien que debe y que sabe descifrar un grupo de imágenes y de sonidos”; o como un interlocutor, “alguien al que dirigir unas propuestas y del que esperar una señal de entendimiento, un cómplice sutil de lo que se mueve en la pantalla”, un “partner al que se confía una tarea y la realiza poniendo todo su empeño”<sup>3</sup>. Sin embargo, en el caso del cine, entre espectador y texto hay una mutua y permanente construcción y reconstrucción. Aunque el espectador es alguien de carne y hueso, en esencia, es una realidad fundamentalmente simbólica,

<sup>3</sup> Abril, Gonzalo, en *Revista Cinco*, 1/VI/88, Madrid.

<sup>4</sup> Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, Ed. Cátedra, Madrid, 1986.

un “punto de vista”, un enunciatario inserto en un campo mediante la mirada, a la vez fuente y destino, YO y TU, emisor y receptor. El espectador es así, destinatario ideal (pura estrategia discursiva) que no existe sino en el filme, en el terreno de la enunciación y, al mismo tiempo, sujeto empírico-histórico que se comunica con el texto y otros espectadores.

Sujeto paradójico éste, cruce de instancias, de interacciones culturales “antropoides”, de conversaciones imaginarias, de simulacros de comunicación, de presencias-ausencias, de ambivalentes e intercambiabiles posiciones. Definitivamente si queremos estudiar al espectador no basta analizar el texto: hay que ir al terreno, recopilar datos, confrontar experimentalmente su actividad, su complejo trabajo.

Parece lógico deducir que el estudio del “sujeto dialógico” eje del problema crucial de la intersubjetividad, requiere del enfoque espectral.

## LAS HERRAMIENTAS PARA EL ANALISIS

En el listado sobre orden de preferencia de películas nacionales y extranjeras se destacan aquellas que en conjunto tienen la mayor acogida en cifras absolutas (sumando de la 1ª. a la 5ª. Preferencia):

1. Rambo 285
2. La ley del monte 200
3. Terminator 197
4. Bajos instintos 153
5. Retroceder nunca rendirse jamás 152
6. Ghost la sombra del amor 128
7. Karate kid 112

Y entre las colombianas:

1. Amar y vivir 393
2. Crónica de una muerte anunciada 136
3. Cóndores no entierran todos los días 121
4. Rodrigo D 115

Se tomaron en cuenta en el primer análisis únicamente las primeras cinco películas en orden de preferencia en cifras absolutas (gusto). Son las mismas que se usaron para los demás análisis cualitativos.

La encuesta nos confirmó que la caracterización primera de las matrices narrativas que aparecían en las películas preferidas, no obstante su heterogeneidad, conforman en conjunto un universo simbólico-imaginario muy centrado en ciertas intensidades que no eran las de esperar desde el ángulo estrictamente comercial. Tuvimos así una primera confirmación de que el acto de ver cine entre los encuestados podía cumplir funciones de sentido muy específicas. En otras palabras, que los imaginarios que interactuaban con la imagen cinematográfica no correspondían punto a punto con los dispositivos de la producción de cine, sino que podían estar mediando contenidos vitales propios de la muestra encuestada.

Igualmente comprobamos que los gustos por las cinco películas preferidas se distribuían pluralmente entre los grupos de población, con ligeras diferencias de frecuencia entre unos y otros, pero sin que sistemáticamente se pudieran clasificar perfiles sociológicos estrictos; sólo algunas predisposiciones. Este hecho nos insinuó la relación entre un sujeto-espectador plural y un universo simbólico-imaginario dinámico que circula a través de amplios sectores de lo social, elemento central para nuestra reflexión teórica. De modo que la actividad cumplida en la conciencia simbólico-imaginaria de nuestro sujeto-espectador no era el manejo de situaciones fantasiosas de pura diversión, sino que apuntaban a un horizonte cultural denso, a una memoria simbólica conectada intimamente a memorias anteriores de grandes resonancias, articuladas al elemento modernizador del gusto por la acción y la aventura. Resultó de particular interés el carácter “híbrido” del lugar cultural desde el cual se hacía la recepción de cine.

El tratamiento estadístico de la variable “reflejo” (en qué películas se ve “reflejado” el país?) permitió descubrir una muy fuerte relación entre los factores “realidad del país”, “drama, muerte” y “violencia, maldad”. Estos resultados nos confirmaron que la recepción activa cumplida por nuestro sujeto-espectador se movía en buena parte en torno de la función de movilizar un universo profundamente pasional y que, siguiendo nuestra conceptualización, no era precipitado inferir que esa función estaba cumpliendo el acto de lograr equilibrios de sentido en zonas especialmente álgidas y contradictorias de dicho universo.

A medida que avanzamos en el análisis de las matrices narrativas de las películas y en la realización de los talle-



res, fuimos comprendiendo que los órdenes legales y morales e institucionales sólo existían como referencia lejana y de crítica y que los anhelos más intensos de los encuestados rebasaban dicho marco de realidad normativa.

En consecuencia, tuvimos que reconocer que estábamos ante otro rasgo clave de ese universo simbólico-imaginario, su trascendencia, que obraba coherentemente con el de lo dramático. Tal trascendencia consistía en que no era propiamente el espacio sociopolítico el lugar de condensación del universo simbólico sino un “más allá” que en los talleres apareció con gran fuerza. De ese modo, es legítimo formular la hipótesis de que las intensidades provocadas por el proceso modernizador en lo social, son recogidas y elaboradas en matrices gestadas desde otras huellas históricas, las cuales mantienen vigentes las experiencias vivenciales de esas memorias no propiamente institucionales.

Los talleres permitieron observar detalles de los énfasis simbólico-imaginarios en que se concentra el universo de la recepción cinematográfica. Recordemos que nuestra previsión teórica inicial se organizó con base en cinco núcleos paradójicos presumiblemente característicos de la realidad cultural colombiana en general.

Lo que hemos buscado con la presente investigación es descubrir las zonas de se modelo que resultan enfatizadas gracias a la recepción cinematográfica, objetivo que se cumplió de manera general al identificar los modelos narrativos preferidos, las razones de tales preferencias, así como las películas en que se encuentra reflejado el país para los encuestados y las razones de dicho reflejo. Todo ese material nos ha mostrado que, en el campo específico del cine, la dinámica simbólico-imaginaria se concentra sólo en ciertos ejes de nuestra hipótesis de partida (de tono serio), lo cual de por sí es un hallazgo relevante porque plantea diferencias con el posible uso de otros medios de la industria cultural y , permite pensar que presumiblemente también se encontrarían diferencias apre-

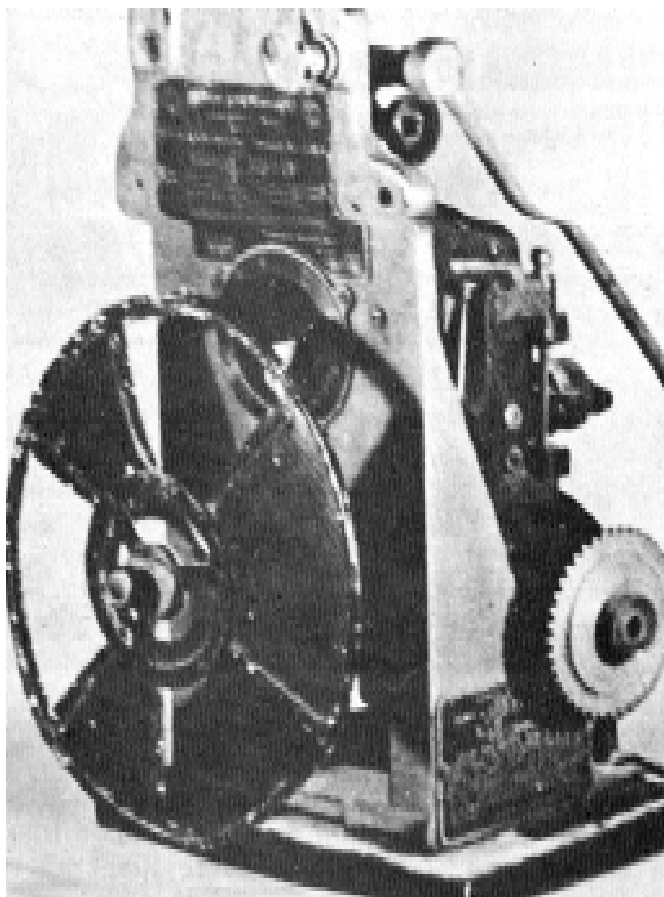


ciables con el fenómeno de recepción existente en otros ámbitos locales o internacionales.

Con los talleres se logró enfocar separadamente, algunos pormenores de esas dinámicas *graves* de recepción de los espectadores en ellos presentes, pormenores que, en ningún caso, podían arrojar la encuesta ni el análisis semiotextual, por la razón obvia de que trabajaban con situaciones y dimensiones comunicativas distintas y, por ende, con diversos modos de constitución del sujeto-espectador.

Al mirar globalmente lo que se desprende de los análisis particulares de cada taller vemos las combinaciones paradójicas de actitudes nacidas de contradictorios mundos culturales tradicionales y modernizantes, recordando para el caso que lo paradójico se refiere a que tienen formas aparentemente contrarias a la “razón” y que se expresan en predicados que parecen estar en anatonismo o antinomia inconciliable e irresoluble.

Haciendo un recuento de los núcleos paradójicos de cada taller, encontramos los siguientes enunciados: el ansia del bien, pero la justificación de lo ilegal; el anhelo de luchar y salir adelante por sí mismo, pero la creencia profunda en el destino; el afán de mejorar y criticar la sociedad, pero la ausencia de una voluntad de intervención y compromiso social; la creencia acendrada en el amor ideal, pero la justificación del realismo sentimental y de las debi-



lidades humanas; el ansia de libertad, pero la justificación de sumisiones; el sentimiento de identificación con un colectivo, pero la afirmación rotunda de una individualidad sin freno; el deseo de una convivencia pacífica, pero la justificación de recurrir a formas violentas en ciertas circunstancias; el anhelo de tener una educación, pero entendida en términos moralizantes no instrumentales; el sueño con un mundo bello y tierno, pero la fascinación por lo tenaz y tenebroso.

Esta visión de conjunto confirma con claridad nuestra previsión epistemológica sobre la necesidad de trabajar –tratándose de la colombianidad, con circularidades rotativas y macroconceptos capaces de albergar de modo nuevo la relación orden/caos.

Con relación a la manera de sentir la preocupación por lo “humano”, presente también en todos los talleres, se diferencian tres complejos de sensibilidades diferentes: i- aquella que se organiza a partir de elementos predominantemente tradicionales (admiración por valores sociales reconocidos por la ética y la moral oficiales); ii- aque-

lla que involucra elementos francamente opuestos a los anteriores (admiración por complejidades humanas no tan “éticas” ni “santas”); y, iii- una intermedia que combina aspectos de unos y otros. Los contenidos de esta variedad de “humanismos”, explícitos en el análisis de cada taller, son indicadores interesantes de los desplazamientos culturales que existen en zonas de nuestra sociedad, los cuales refuerzan las reflexiones a que dan pie los núcleos paradójicos.

Desde una óptica sociológica se apreció en los talleres una nueva predisposición de los jóvenes hacia humanismos de nuevo tipo, aunque esto no quiere decir que, por ejemplo, entre los adultos no estén presentes también ciertas modalidades de tenacidad, (v.gr. la admiración por algunas formas de odio y venganza), ni que, en los jóvenes, lo tradicional no ocupe un lugar importante.

Y un hallazgo principalísimo de los talleres fue ilustrar la transformación híbrida que sufren las estructuras polarizadas de los textos fílmicos al entrar en nuestros usos culturales paradójicos.

Para analizar las películas preferidas, tomando en cuenta la correlación entre preferencia (gusto) y representación de la realidad colombiana (reflejo), construimos las siguientes matrices que facilitan su comprensión:

Amar y vivir: Romántico social (el amor amenazado por las condiciones sociales).

Rambo: Divismo heroico (la lucha de un super-guerrero que encarna símbolos de su país).

La ley del monte: Inmolación mítica (el amor enfrentado a la fatalidad).

Terminator: Apocalíptico tecnológico (la lucha para evitar la autodestrucción del hombre).

Bajos instintos: Erotismo mortal (suspense en torno del conflicto Eros-Tanatos).

Se han analizado como textos, esto es, como lugares de representación cinematográfica, como objetos significantes, como momentos de narración y como unidades comunicativas, con lo cual apuntamos a una semiótica de tercera generación que lejos de reducirse a los

códigos del discurso o al mensaje postula el texto como lugar de tensiones, negociaciones y conflictos entre quien lee y escribe (hace la película) y sitúa como eje de la problemática del sentido al sujeto en relación con el texto.

El análisis del film puede centrarse en 4 aspectos:

Los componentes cinematográficos: la escritura de una historia con signos gráficos y sonoros. Identificación de nuevos sentidos que surgen a partir de las interrelaciones de los signos mencionados. Configuración de leit-motivs.

Los elementos de la representación cinematográfica: puesta en escena, encuadre, montaje, tratamiento del espacio, tratamiento del tiempo.

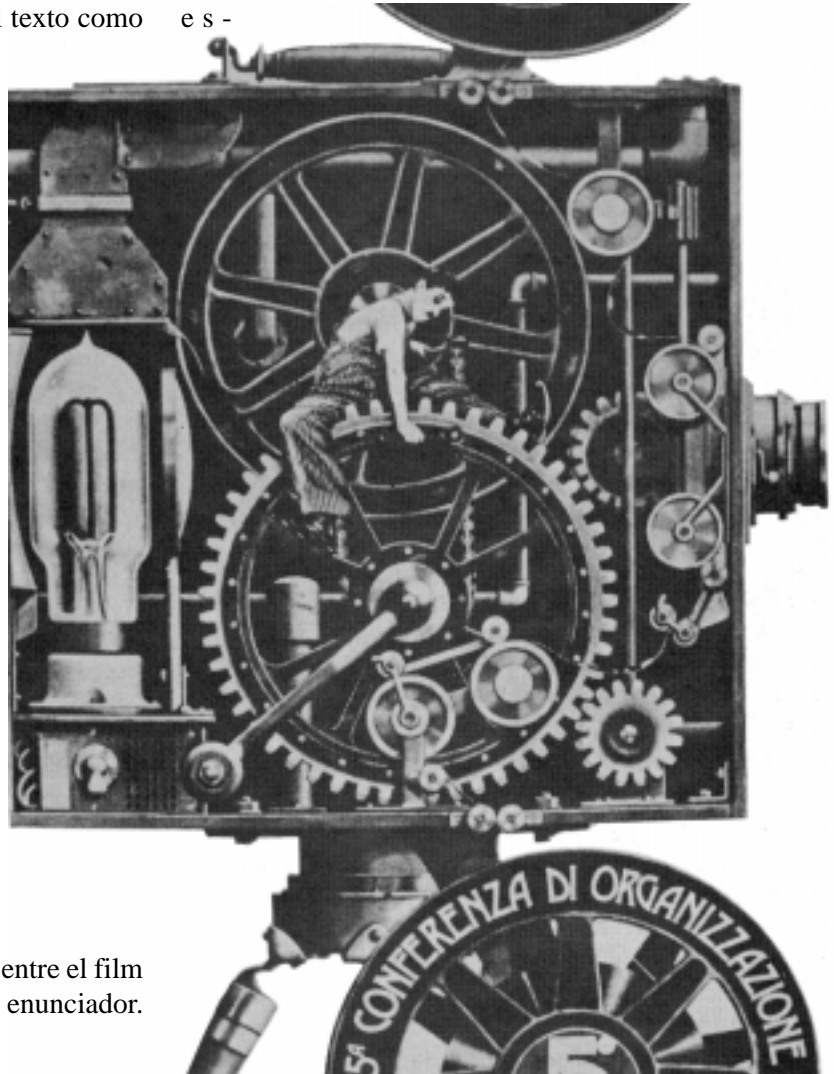
Los componentes y estructuras de la narración: temáticas e hilos conductores de la narración; personajes y roles; acciones sucesos y funciones; transformaciones, cambios y variaciones estructurales.

La comunicación que se pretende establecer entre el film y su espectador. Figuras representativas del enunciador. Puntos de vista, focalización.

Para el análisis de todas las películas que forman parte del corpus se tuvieron en cuenta los 4 aspectos mencionados. Sin embargo en cada una de ellas primó un elemento que condujo los virajes del análisis:

En "Terminator 2" los niveles cinematográfico y representativo cobraron gran importancia mientras que en "La Ley del Monte" predominaban los diálogos y los climas por ellos contruídos (nivel narrativo). En el caso de "Rambo" todos los niveles son relevantes pero sobresalen aspectos del nivel comunicativo.

Dado que queremos aproximarnos al texto fílmico en toda su riqueza simbólica optamos por utilizar la semiótica como una metodología flexible que, lejos de intentar llegar a proposiciones formales y cuadros lógicos-semánticos rigurosos, nos permita empezar un viaje que comience en las

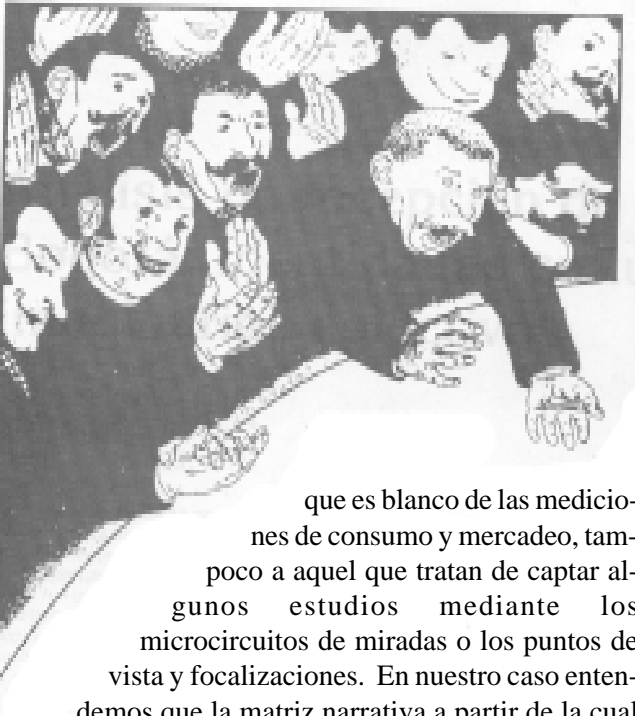


estructuras superficiales (lo manifiesto) del texto y culmine en las estructuras de profundidad (lo latente), con miras a construir matrices de lectura del film en cuestión.

Estas matrices de lectura son los universos, o ejes de sentido alrededor de los cuales se articulan todos los elementos cinematográficos, narrativos y comunicativos del film y que concentran los rasgos del imaginario allí presente.

Su identificación nos ha permitido acercarnos a esos mundos de lo simbólico-imaginario objetivados en las películas y establecer, ya desde la aproximación textual, una breve caracterización del espectador "previsto por la película".

Es de notar que cuando hablamos de "espectador previsto" no nos estamos refiriendo solamente al espectador



que es blanco de las mediciones de consumo y mercadeo, tampoco a aquel que tratan de captar algunos estudios mediante los microcircuitos de miradas o los puntos de vista y focalizaciones. En nuestro caso entendemos que la matriz narrativa a partir de la cual se construye el film, da al analista una idea de las expectativas y del “perfil imaginario” de un espectador potencial, pero vale la pena aclarar que esta “ficción de espectador” se hace concreta y toma, en el momento real de la puesta en relación entre el receptor y la película, rumbos imprevisibles.

## RESULTADOS SEGUN NIVELES DE PROFUNDIDAD

Para nosotros la profundidad del análisis se refería a qué tanto los datos nos permitían avanzar en el sentido de complejidad y densidad propuesto en nuestras opciones teóricas. A medida que fuimos manejando las tres técnicas investigativas de rastreo empírico, sus resultados posibilitaron interpretaciones que sistematizamos en cuatro niveles de profundidad organizados desde lo más cuantitativo hasta lo más abstracto hermenéutico. Son niveles de creciente cualificación en los modos de caracterizar la recepción cinematográfica activa del sujeto-espectador estudiado.

### PRIMER NIVEL DE ANÁLISIS

En este primer nivel obtuvimos tres evidencias elementales básicas:

a) La importancia de ver cine, puesto que el 86.3% de la muestra afirmó hacerlo, y entre ellos el 53% reconoció ver cine por lo menos una vez por semana. Este dato tenía un valor inicial grande pues, dada la variedad de espectáculos ofrecidos hoy en día, el porcentaje hubiera podido ser menor. Estábamos ante el hecho claro de una práctica social generalizada.

b) La existencia de un «espacio audiovisual» conformado por el cine, la televisión y el video. Sólo el 7.5% de las personas vieron cine sólo en el teatro, mientras que el 33.5% lo veía en televisión y el 45.9% combinaba ambos medios. Esto quería decir que la situación clásica del cineasta en la sala oscura, punto de partida en los análisis psicoanalíticos del sujeto-espectador, se cambiaba por una situación más sociocultural, lo cual desplazaba con mayor claridad la reflexión hacia nuestros intereses teóricos. Este dato también permitía pensar que se ampliaba considerablemente la oferta de películas al no depender sólo de la cartelera de las salas de cine.

c) Pero fué con relación al primer recuento de películas extranjeras y colombianas preferidas por los encuestados, cuando se inició para nosotros el proceso de complejidad teórica del análisis. Dichos datos nos mostraron que la lógica de la recepción no era reflejo exacto de la lógica comercial, sino que, por el contrario, aparecía otra lógica cultural un tanto independiente de aquella, la cual insinuaba características propias de una recepción activa en la que el sujeto-espectador mostraba gustos nacidos de otras matrices de sensibilidad.

Las cinco películas extranjeras preferidas fueron en su orden: «Rambo», «La ley del monte», «Terminator», «Bajos instintos», «Retroceder nunca, rendirse jamás», las cuales concentraron el 40.7% del total de respuestas obtenidas. De entrada llamaba la atención que una producción tan vieja como «La ley del monte», conservara ese alto índice de respuestas. También era interesante el contraste que presentaba este film con los mundos de «Terminator» y «Bajos instintos», y el contraste que existía entre la acción «sana» de «Retroceder nunca» y la acción violenta de las otras cuatro películas. Además, si

la preferencia por «Retroceder nunca» respondía al gusto por el karate, muchas otras producciones de este género deberían haber figurado primero que ella.

Desde otro ángulo era muy sugerente que hechos publicitarios como las dos películas de «Batman» no entraran en los primeros rangos y que géneros ligeros de humor también estuvieran ausentes, tratándose de un público en el que la vena humorística es tan importante (v.gr. la serie de «Locademia de policía», las películas de Eddie Murphy, etc.). Por último, se observaba igualmente que las películas relacionadas con relatos sociopolíticos (v.gr. JFK) tampoco se incluían en los primeros lugares de las preferencias.

En síntesis, teníamos de partida un conjunto de apariciones y omisiones inesperadas, así como de contrastes insinuantes, suficientes para sospechar que estábamos ante un comportamiento teóricamente muy significativo.

Al conocer las películas colombianas preferidas, la anterior apreciación se acentuó en algunos aspectos, porque entre las cuatro primeras nombradas («Amar y vivir», «Cóndores no entierran todos los días», «Crónica de una muerte anunciada» y «Rodrigo D»), el tema del humor no apareció predominando las temáticas graves y dramáticas. Otra ausencia interesante era que tampoco entraran entre las cinco primeras un film como «El niño y el papa», y otro humorístico como «El taxista millonario».

## SEGUNDO NIVEL DE ANÁLISIS

Detectada esa primera participación del sujeto-espectador que no se sometía a los dictados del aparato comercial, nos preguntamos si su naturaleza presentaba o no, alguno de los rasgos que habíamos definido en nuestra concepción sobre lo simbólico-imaginario. Tres elementos se apreciaron con claridad a lo largo de nuestras observaciones, a saber:

- a) Su carácter patético (intensidad, emotividad, dramatismo):

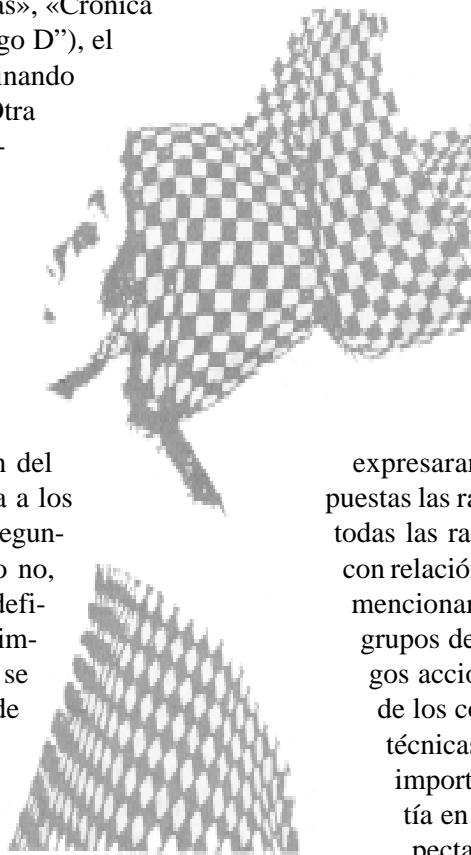
este elemento lo obtuvimos de la siguiente secuencia de análisis:

- al ampliar la consideración hacia los temas de las treinta películas más nombradas, en lugar de modificarse se confirmaron las primeras tendencias aparecidas; incluso, se acentuaron porque el gusto por el terror vino a engrosar el número de preferencias por los temas fuertes antes que por los temas ligeros;

- al comenzar a observar con detenimiento las cinco películas escogidas para el primer análisis de los textos fílmicos («Rambo», «La ley del monte», «Terminator», «Bajos instintos» y «Amar y vivir»), fuimos descubriendo las coincidencias simbólico-imaginarias entre sus universos de sentido y pudimos hacer una caracterización inicial de las matrices narrativas puestas allí en juego, las cuales nos dieron un cuadro aún más claro de los hilos conductores que los intercomunicaban;

- lo anterior se profundizó cuando abandonamos nuestra propia lectura de las películas y analizamos las estadísticas sobre razones de «gusto» dadas en la encuesta (nuestra primera variable comportamental), para avanzar en un estudio más cualitativo del sujeto-espectador. El formulario de la encuesta incluía cinco columnas de posibles películas preferidas por los encuestados (extranjeras y colombianas por separado) y se les pedía luego que

expresaran para cada una de esas cinco respuestas las razones de su preferencia. Al analizar todas las razones ofrecidas por los encuestados con relación a todas las películas extranjeras que mencionaron, predominaron ampliamente los grupos de razones relacionados con los códigos acción, drama y sentimiento, por encima de los códigos relativos a actuación, razones técnicas, humor, ficción, fantasía, etc. La importancia teórica de este hallazgo consistía en mostrar que la mirada del sujeto-espectador se relacionaba con la movili-



ción de mundos simbólico-imaginarios muy vinculados a intensos complejos afectivos en donde lo patético poseía un alto poder constelizante. El anterior resultado no hizo sino acentuarse cuando hicimos el mismo análisis con las razones de «gusto»



dadas por los encuestados para las películas colombianas preferidas. En este caso los códigos dominantes fueron realismo y drama, conformando otro eje simbólico-imaginario concordante con el descubierto en las razones de gusto dadas para las películas extranjeras;

-a continuación procedimos al análisis de nuestra segunda variable comportamental, la variable «reflejo». La encuesta incluía una pregunta sobre las películas en que nos viéramos reflejados los colombianos y las razones de dicho reflejo. El resultado fué en su orden: «Amar y vivir», «Rodrigo D» y «Rambo». Revisadas las respuestas obtenidas para todas las películas nombradas y todas las razones ofrecidas de por qué ellas reflejan a los colombianos, obtuvimos que el poder constelizante de lo simbólico-imaginario esta vez se manifestó en torno de los códigos realismo-violencia (maldad). De nuevo estábamos ante el hecho de que el acto de ver cine era una instancia que ponía en acción sentidos de vida cargados de una «impregnación» patética teóricamente relevante para nuestro estudio;

- pero aún nos faltaba descubrir la consistencia estadística más impactante para nuestra interpretación. Aplicando los índices de correlación chi cuadrado y coeficiente de contingencia, se hicieron los cruces entre nuestras dos variables comportamentales («gusto» y «reflejo») a fin de poner a prueba el grado de asociación o independencia entre ellas. Podría ser que las razones de una y otra se comportaran independientemente, lo cual mostraría un cuadro de funciones culturales de la recepción más plural y abierto a mayores aleatoriedades. Pero el resultado fué de íntima asociación entre ellas, lo cual quería decir que en dos actos distintos de ver cine (verlo por gusto o verlo por su relación con la realidad colombiana), los complejos simbólicos acción-sentimiento-drama y realismo-violencia, seguían siendo los ejes organizadores de la mirada y que, dondequiera que apareciera alguna de esas dos actitudes, podía darse por sentada la existencia de la otra, lo cual demostraba con mayor fuerza, que la mirada activada en el hecho general de ver cine era una mirada impregnada con una dosis amplia de patetismo. Esto, extendido a la generalidad del universo encuestado como fue el caso, constituía un verdadero hallazgo de profundo alcance teórico para nuestras hipótesis, el cual nos permitía hablar de una función

comunicativa muy particular que cumple la recepción de cine en nuestras imbricaciones culturales colectivas. De allí en adelante, cuando hicimos el cruce de razones de «reflejo» dadas para «Rambo» y «Rodrigo D» y las razones de gusto que dieron esos mismos encuestados para sus películas de preferencia, los resultados fueron más nítidos puesto que, en el caso de «Rambo» se apreció con más fuerza el vínculo entre los complejos simbólicos propios de las razones de gusto y de reflejo, y en el caso de «Rodrigo D» apareció el complejo simbólico realismo-violencia-drama, verdadera fusión patética de los dos ordenes simbólicos que se encontraron cuando analizamos por separado nuestras dos variables comportamentales.

Si además tenemos en cuenta que el espacio audiovisual en que se situó el acto de ver cine aumentaba hipotéticamente las posibles lógicas comerciales y culturales puestas en juego, entendemos el enorme poder de la trama cultural que filtró en el sentido del patetismo las preferencias dominantes. No importaba que la oferta comercial cinematográfica fuera muy amplia, ni que la intención del enfoque del sujeto-espectador fuera en un caso satisfacer un gusto y en otro reponder una pregunta sobre la realidad colombiana, porque la tendencia dominante seguía siendo la puesta en escena simbólica de un denso contenido existencial que relegaba a un segundo orden el carácter «divertido» del cine.

b) Carácter transclasista de la recepción simbólico-imaginaria; los resultados comentados hasta aquí mostraban sin lugar a dudas que se trataba de una lógica cultural extendida a todos los grupos de población. Por una parte, en las películas preferidas había una presencia significativa de todas las variables sociodemográficas; de otra, dado que dichas películas estructuraban un universo de sentido similar, aún si hubiéramos encontrado que ciertas películas no eran vistas por determinados grupos sociales (v.gr. la película «La ley del monte» no fué mencionada en los estratos 5 y 6), el fenómeno comunicativo de fondo seguía siendo mayoritariamente el mismo.

c) Su carácter trascendente: para nuestro caso entende-



mos por trascendente el hecho de que el proceso simbólico-imaginario que venimos analizando no se condensa en torno de los sentidos proporcionados por el mundo institucional o de los poderes instituidos socialmente. El primer dato que nos puso a pensar fue el hecho de que el 45.8% del total de la encuesta no respondió a la pregunta sobre la variable «reflejo». Al principio pensamos que era un dato de «sin respuesta», poco significativo. Pero al avanzar en el análisis de los textos fílmicos encontramos una constante: lo institucional no era un contexto relevante en los relatos, o si aparecía era porque los héroes estaban al margen de él, o abierta y beligerantemente en su contra, teniendo que cumplir sus misiones por encima de las restricciones legales.

Al concluir aquí los comentarios sobre este segundo nivel de nuestro análisis debemos resaltar que los ensayos elaborados acerca de las películas «Rambo», «Terminator» y «La ley del monte», corroboraron con elocuencia y detalle las características del orden simbólico-imaginario que nos permitió descubrir la interpretación de la encuesta. Dichos ensayos, aunque suministran desde otros ángulos de visión las estructuras que infunden sentido a la mirada de nuestro sujeto-espectador, hacen aún más consistentes nuestras caracterizaciones de éste.

### TERCER NIVEL DE ANÁLISIS

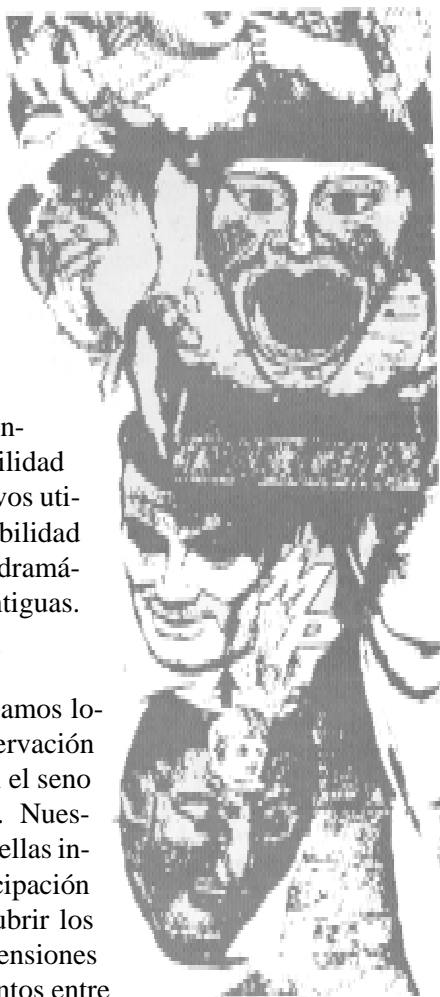
En este nivel nuestro objetivo fué profundizar en el estudio cualitativo de la recepción activa mediante el análisis de su carácter dinámico, es decir, de sus contradictorias

hibridaciones o núcleos paradójicos como los habíamos denominado.

Para ello no podía ayudarnos mucho el estudio de los textos fílmicos y la encuesta, porque exigía entrar con mayor detenimiento a la actividad del sujeto-espectador. La encuesta sólo nos había entregado un dato relativo a un posible núcleo paradójico, consistente en el complejo simbólico acción-sentimiento-drama que apareció con las razones de gusto. Podíamos inferir que quizás el elemento «acción» hablaba de una típica sensibilidad del mundo urbano y de los recursos narrativos utilizados por el cine de gran público, sensibilidad articulada a otras, como lo sentimental y lo dramático, propias de matrices culturales más antiguas. Pero más allá de esto no podíamos llegar.

Mediante los talleres de recepción esperábamos lograr mayor cercanía y amplitud en la observación de nuestras variables comportamentales en el seno de los grupos formados con este propósito. Nuestra metodología consistió en identificar aquellas intensidades afectivas que orientaban la participación de los asistentes y, a partir de ellas, descubrir los núcleos paradójicos en que afloraban las tensiones de sentido, expresión de los entrecruzamientos entre matrices culturales diferentes, incluso antagónicas. La identificación de las intensidades afectivas era el momento de mayor contenido empírico, mientras que la clasificación de los núcleos paradójicos representaba el momento hermenéutico.

Por obvias consideraciones epistemológicas sabíamos que los talleres no reflejarían los mismos comportamientos de gusto y reflejo encontrados en la encuesta. Por ejemplo, los grupos de participantes a los talleres de las películas «Rambo», «Terminator» y «Bajos instintos», manifestaron rechazos a estas producciones y, algo similar, aunque en menor grado, ocurrió en el taller de «Amar y vivir». Sin embargo, esto no tenía importancia. Lo que importaba era observar si en los talleres aparecían de nuevo contenidos culturales que hablaran de la energía simbólico-imaginaria que estábamos rastreando y su eventual componente contradictorio, siendo secundario si las reacciones a las películas eran de aceptación o rechazo,



porque en uno u otro caso nuestra observación no se invalidaba.

Nos contentamos con mencionar que la riqueza del material encontrado desbordó todo cálculo. No sólo confirmamos en vivo el carácter patético y trascendente que revisten los procesos del sujeto-espectador, sino que gracias a él comprendimos de qué modos se mestizan, al pasar por los mecanismos de recepción activa, las tensiones y polaridades que portan los textos fílmicos en sí mismos.

Las intensidades y paradojas apreciadas en los talleres se pueden resumir en las siguientes:

-anhelo de luchar y salir adelante/ creencia en el destino;

-crítica social/ ausencia de compromiso;

-amor ideal/ realismo sentimental;

-ansia de libertad/ justificación de sumisiones;

-colectivismo/ individualismo;

-convivencia pacífica/ justificación de la violencia;

-deseo de educación/ prioridad de lo moralizante;

-lo bello y lo tierno/ lo tenaz y lo tenebroso.

Estos resultados de los talleres nos mostraron con nitidez las dinámicas de recepción que mestizan las oposiciones inherentes a la narración en los textos fílmicos estudiados. En la mayoría de estos se trata de oposiciones radicales, tajantes, excluyentes, pero al pasar por la mirada del sujeto-espectador ellas se vuelven más complejas por-



que se las recibe con consideraciones que combinan, simultáneamente, puntos de vista tradicionales y modernos, unas veces haciendo más honda la oposición entre los valores, otras, mediando con conciliaciones paradójicas.

También pudimos, gracias a los talleres, precisar cómo se transformaba la organización de nuestros núcleos paradójicos al pasar por la experiencia de la recepción, es decir, contrastar empíricamente este punto fundamental de nuestras hipótesis. De los cinco ejes contemplados en nuestra previsión inicial, el que más intensamente manifestó un poder constelzante de las reacciones en los talleres fué el del contraste anomia/ altruismo, civismo. Todo lo contrario ocurrió con el eje relativo a lo institucional (lo local/ lo nacional/ lo transnacional), el cual desapareció por sustracción de materia. De otro lado, se modificó el eje magia, religión/ pragmatismo, en cuanto que surgió una intensidad por lo trascendente distinta a la prevista en nuestra formulación inicial. Por su parte, el eje melodrama/ humor, carnaval, erotismo, sólo se manifestó en el polo melodramático, pues lo humorístico y festivo brilló por su ausencia, y lo tocante al erotismo fue expresa y consistentemente reprimido. Por último, el eje violencia/ sometimiento, aunque se confirmó, no tuvo un poder constelzante mayor en las reacciones de los asistentes a los talleres.

Mediante un trabajo de síntesis hermenéutica encontramos en los talleres una diversificación de la noción de lo «humano» y sus maneras de valorarlo. En todos ellos fue evidente un afán humanista pero expresado en diversas maneras que se desplazaban desde nociones muy convencionales basadas en la ética y moral oficiales, hasta otras totalmente opuestas, siendo frecuentes las combinaciones de unas y otras.

También en esta línea de síntesis hermenéutica los talleres nos permitieron observar la importancia del elemento trascendente al valorar proyectos y modos de vida, pero articulado antinómicamente a un deseo de realismo pragmático de igual intensidad.

Igualmente significaba fue la aparición del nexo paradójico entre el afán de estar siempre cumpliendo algún tipo de deber ser, y la simultánea necesidad de justificar la posibilidad de una conducta que transgreda impunemente las reglas sociales. Esta relación sigue muy de cerca aquella otra existente entre un sentido profundo de «amor al

prójimo» y una capacidad también grande de causarle daño.

En conclusión, los resultados de los talleres nos abrieron horizontes de creciente densidad teórica al permitirnos apreciar la recepción cinematográfica como campo de manifestación de un fenómeno sociocultural y comunicativo de cobertura mayor, con un enfoque más detallado de algunas prácticas sociales de nuestro colectivo. No era equivocado pensar que lo ocurrido en los talleres (consistente con lo descubierto en la encuesta y el análisis de los textos fílmicos), hablaba de actitudes presentes en otros ámbitos de acción con trasfondos similares de sentido simbólico-imaginario. Quedábamos así en condición de radicalizar nuestra interpretación teórica en el cuarto y último nivel del análisis, previsto para ahondar en la complejidad de los procesos en que se gestan las identidades culturales.

#### **Cuarto Nivel de análisis:**

Apunta a la radicalización de la interpretación hermenéutica sobre las funciones de la recepción cinematográfica; y a tramitar conflictos detectados que superponen modernización y memorias colectivas abisales.

Poseemos apenas conjeturas sobre vigencia de algunas tradiciones ancestrales nuestras, v.gr. lo cruel, lo chamánico, lo alucinogénico, lo antinómico, lo utópico, etc., imbricado con la ética y la estética del dolor, de cuño católico. Propondríamos pensar en un sujeto-espectador en complejísima relación de entrega y agresividad hacia «lo otro», mediando la «crueldad» (Cfr. A. Artaud) de todo su proceso de construcción de



identidades; nuestro encuentro con Occidente siempre fue y ha sido un someter a tensión extrema nuestro organismo psico-socio-cultural, forzando nuestro ser a un constante «dejar de ser» de múltiples direcciones, en continuos «ritos de pasaje», en continuas «tácticas» y «resistencias». Este proceso entraña obvias actitudes «graves» y «paradójicas» que exacerbaban la naturaleza dialéctica propia de lo simbólico-imaginario y su necesaria trascendencia, porque no se resuelve ni aferrándose a una tradición estática, ni asimilando pacíficamente la racionalidad instrumental consumista. Por ello, la «espectacularización» del mundo entre nosotros se vuelve un espacio cultural donde se ejercita esa «mirada cruel», mestiza, hecho que comprueban otros fenómenos culturales masivos (v.g. la telenovela, el fútbol, los periódicos amarillistas) y que el cine pone en evidencia. Es lícito pensar que las propiedades narrativas de este medio lo convierten en una especie de objeto cultural que «concentra» la «crueldad» de la mirada espectacular, en forma diferente a como sucede en el discurso televisivo y de prensa.

Interesa también escrutar qué sentido puede tener esa actividad simbólico-imaginaria con relación a los dilemas de la cultura occidental, teniendo en cuenta que grandes campos de nuestra vida social se movilizan con ella v.g. lo hiperbólico y lo apoteósico de nuestra vida cotidiana, las intensidades delincuenciales y violentas, y, en general, nuestros «excesos». Nos queda la sensación que en nuestra historia cultural dichos excesos, sin lugar a dudas causa de tragedias y dolores infinitos, podrían también llegar a ser un potencial para la “re-espiritualización”, en la medida en que existen vastas zonas de conciencia por fuera del sentido de la institucionalización, es decir, operando como recursos fundamentales de energía simbólica.

