

UNA PELÍCULA NO PUEDE SER

IDEOLÓGICA

IDEOLOGÍA Y REPRESENTACIÓN
CINEMATOGRÁFICA DE LA
ESTRUCTURA SOCIOECONÓMICA

ANDRÉS CAMILO FERNÁNDEZ JAIMES



“UNA PELÍCULA NO PUEDE SER IDEOLÓGICA”
IDEOLOGÍA Y REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA ESTRUCTURA
SOCIOECONÓMICA

Por:

Andrés Camilo Fernández Jaimes

Asesores:

Aida Luz Sánchez Arismendi (2019-1)

Miguel Urrea Canales (2019-2)

Monografía para optar al título de sociólogo

USTA
Bogotá D.C.
2019

Mis agradecimientos y cariño para todos los que contribuyeron de manera directa a la consolidación de este trabajo con sus aportes, lecturas, consejos y recomendaciones.

Especialmente a

Adán, Aida, Andrea, Karen, Martha, Miguel, Paula, Rodrigo, Verónica...

espero no olvidarme de nadie; y si es el caso, a ti también te estoy muy agradecido.

A mi madre y mi padre, sin los que no estaría aquí... ni en ningún lugar.

Gracias por amarme. Los amo.

A la que ha acompañado mis días con paciencia y alegría.

Te amo.

TABLA DE CONTENIDO

PLANTEANDO UN ABORDAJE (NO) SOCIOLOGICO DEL PROBLEMA DE LA IDEOLOGÍA EN EL CINE 1

Entre el método y la teoría, y entre el cine y la sociedad. Antecedentes de investigación7

PRIMER CAPÍTULO:

TRAS LOS PASOS DE UNA PALABRA... O LAS HUELLAS DE MIL

CONCEPTOS 12

Marx: ¿un inexistente primer piso del concepto? 13

El filo de la espada ideológica: la política como radicalización o tergiversación de Marx 18

¿El laberinto sin salida?: la paradoja de Mannheim25

Somos un sobrio monstruo de acero, nuestras grises entrañas llevan el nombre de ideología: la encrucijada de la Escuela Critica28

¿Marx fuera de sí mismo?: El crucial interior externo de Althusser31

Más allá de máquinas y maquinistas: la sutileza de la maquinaria simbólica 36

Un intruso en las profundidades: el discurso como interacción ideológica 39

¿Después de la modernidad, el marxismo y el estructuralismo qué?

Otro fin... la ideología como concepto zombi: El pensamiento “postsocial” 44

Contraataque, el filo de la crítica: la depuración de un concepto clásico 52

¿Dónde está la ideología? ¿Fuera o dentro de los cráneos? Síntesis gráfica 63

SEGUNDO CAPÍTULO:

DEL MONOTEÍSMO AL PANTEÍSMO: LA INMANENCIA Y LA TRASCENDECIA. LA TEORÍA DEL CINE Y LA SOCIEDAD	66
---	-----------

No juzgues una película por su portada. Aprender a leer un film, o texto cinematográfico	66
--	----

Una sociología del cine que no es una ni es sociología... pero sí es del cine	77
---	----

TERCER CAPITULO:

PARRICIDIO FALLIDO: DISCURSO E IDEOLOGÍA. PROPUESTA DE UNA GUÍA DE MODELIZACIÓN	84
--	-----------

Nivel epistemológico: Reinterpretar lo social a través del texto proyectado	84
---	----

Nivel metodológico: La instancia discursiva del film y su potencialidad ideológica	89
--	----

Fase 1: La selección.....	93
---------------------------	----

Fase 2: La segmentación	93
-------------------------------	----

Fase 3: La estratificación.....	96
---------------------------------	----

Fase 4: El ordenamiento	99
-------------------------------	----

Fase 5: La modelización.....	105
------------------------------	-----

CONCLUSIONES

DE LA PREDISPOSICIÓN IDEOLÓGICA Y LOS FILMES CONTRAIDEOLÓGICOS	113
---	------------

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
---	------------

PLANTEANDO UN ABORDAJE (NO) SOCIOLOGICO DEL PROBLEMA DE LA IDEOLOGÍA EN EL CINE

En 2015, la revista Forbes elogiaba la rentabilidad de los estudios de Hollywood, señalando en un ranquin el éxito de las seis más rentables *majors* —grandes productoras— (Disney, Warner. Universal. Sony. Fox y Paramount). Desde ese entonces estos seis puestos no han cambiado de ocupantes, sólo han aumentado las cifras y se han modificado un poco las posiciones. El cine como industria genera cantidades exuberantes de dinero, solo en lo corrido de este año, Joker —la película más vista del último mes de octubre y una de las más vistas en el año— ha recaudado alrededor de 900 millones de dólares¹.

Hollywood es un distrito de Los Ángeles, cuyo nombre es frecuentemente asociado con el cine de gran consumo mundial, pues allí se produjeron muchas de las películas más taquilleras en la historia del cine. En este sentido, es posible hablar, gracias a esta industria, del consumo de cine como un fenómeno global y de masas. Se identifica al respecto que, según las cifras del portal Box Office Mojo, las películas más taquilleras en países muy distantes entre sí se relacionan de alguna manera con los *majors*, ya sea en producción directa, a través de filiales o en distribución². No obstante, como menciona Thompson (1998), el carácter masivo de la comunicación no reside en las cifras de receptores sino en que gracias al desarrollo de mecanismos tecnológicos los mensajes emitidos masivamente tienen la capacidad de llegar a la gran mayoría de personas en el planeta.

El cine, es un fenómeno cultural en tanto emite mensajes que representan realidades, es decir, se ubica en un nivel simbólico de lo social. Sin embargo, la producción de cine no escapa del contexto económico y político global, ya sea por ser en sí una industria mundial, por representar en las producciones asuntos de interés global o por relacionarse con fenómenos de carácter mundial a través de sus integrantes —por ejemplo, reconocidos

¹ Información extraída del portal web Box Office Mojo, que hace uso de un logaritmo para actualizar constantemente la información sobre el recaudo de las películas y, así, de las productoras.

² El valor del recaudo permite estimar cuáles son las películas más taquilleras, una cifra que, aunque se aleja del consumo total —fuera de salas de cine—, nos da una idea del consumo masivo.

actores, directores y productores que manifiestan públicamente sus opiniones políticas y/o hacen activismo—. Esto es muestra de que el proceso de globalización capitalista tiene un carácter multidimensional, es a la vez económico, político y cultural. Encontramos en este sentido: la consolidación de un mercado mundial derivado de redes de intercambio transnacionales (Stiglitz, 2010); una red de relaciones entre gobiernos locales, nacionales, supranacionales y otros actores políticos no gubernamentales (De Marinis, 2005); y la conexión global a través del consumo y la comunicación, donde hay prácticas, representaciones, ideas y productos culturales —en general formas simbólicas—, que se expanden dominantes por el mundo (Thompson, 1998).

Es importante resaltar que las formas de entender y hacer la economía y la política están culturalmente condicionadas, hay un trasfondo de ideas tras estas prácticas sociales. De allí la relevancia de la dimensión cultural de la globalización, donde el cine se presenta como un medio de comunicación de masas. Concretamente, podríamos considerar que la industria de Hollywood tiene un gran impacto social en tanto contribuye a la configuración de las formas de entender la realidad; no se presupone por ello una recepción pasiva de los contenidos de las obras, pero si una relación —relevante para ser estudiada— entre representación cinematográfica y aquella estructura simbólica internalizada en la mayor parte de la sociedad, llámese cultura, sentido común, doxa, etc. Al respecto, Pierre Sorlin, importante teórico de la sociología del cine indica:

En un país capitalista, ninguna política puede desconocer los cálculos ni las elecciones de los agentes económicos, que son las empresas y las familias; ahora bien, las actitudes de los unos y de las otras, pero sobre todo de las familias, dependen estrechamente del concepto que se han formado del estado del mercado y de sus mecanismos (Sorlin, 1985, p.12).

A partir del estudio del cine, se puede contribuir a la comprensión de las formas de legitimación de la estructura socioeconómica —de sus injusticias y las ideas que las respaldan—, considerando que a través de la difusión masiva de productos culturales se reproduce la estructura capitalista global (Thompson, 1998; Bourdieu y Passeron, 1981). Esto, corresponde con los dos elementos señalados por —el emblemático teórico de

Estudios Culturales— Stuart Hall en 1998 en relación a la creciente visibilidad del concepto de ideología:

Primero, los desarrollos recientes que han tenido lugar en los medios por los cuales la consciencia de masas se forma y se transforma: el crecimiento enorme de las “industrias culturales”. Segundo, los asuntos preocupantes del “consentimiento” masivo de la clase obrera respecto al sistema en sociedades capitalistas avanzadas en Europa y, por consiguiente, su estabilización parcial, ambos en contra de lo que se esperaba (Hall, 2010, p.134).

La ideología será entendida, de forma provisional y solo con el fin de poder llevar mejor la lectura y comprensión de este planteamiento del problema —por lo que no se pretende rigurosidad en esta definición—, como un mecanismo que permite vincular la cultura y el poder para respaldar acciones políticas y sociales; estructuras sociales, culturales y económicas; e instituciones.

El cine puede fungir a la vez como producto y reproductor de la sociedad capitalista, reproduce el capital y también las ideas que legitiman esta estructura, haciendo uso de medios de producción y del mercado. De este modo, su estudio es un aporte no sólo académico sino político, pues permite acercarse a la relación entre cultura y poder y, así, brindar elementos para emprender acciones políticas concretas. La relevancia académica de este trabajo consiste en la exploración de elementos que permitan el análisis de la relación ideología-productos culturales, específicamente el cine. Éste, que se plantea como un problema metodológico —la forma de estudiar algo—, tiene profundas implicaciones teóricas, que parten tanto de la construcción del concepto de ideología como de la concepción de una representación cinematográfica susceptible de ser comprendida.

Para abordar estas dos cuestiones encontramos, por un lado, toda una tradición del estudio del concepto de ideología, que desemboca principalmente en el posestructuralismo, el postmarxismo y el postmodernismo, y otros autores contemporáneos que se sitúan fuera de los “post”, como Giddens y Thompson (Larraín, 2010). Por otro lado, encontramos la teoría del cine que, generando un relacionamiento de diversas disciplinas como la semiótica, la sociología, la antropología, la lingüística, la

psicología y el psicoanálisis incluye diversos puntos de vista conceptuales que buscan comprender el fenómeno del cine (Bowie, 2008; Casetti, 2005; Stam, 2001).

Frente a esto último, enfatizo que esta no es una investigación sociológica —sería quizá más adecuado llamarla de ciencias sociales—, pues considero que el límite disciplinar no es ni teórica ni metodológicamente válido en algunos puntos para esta investigación. Considerando que las disciplinas surgen con la intención de delimitar un objeto de estudio y desarrollar un método preciso para acceder al conocimiento sobre este, en el caso que presento, el del cine, será evidente —en el segundo capítulo— el fracaso de esta empresa; por ahora solo mencionaré de manera general

las claras las dificultades que subyacen a toda aproximación disciplinar (al cine). Por un lado, tenemos un método (la sociología, aunque vale igual para la psicología y la semiótica) construido lejos del cine, que encuentra una nueva aplicación sólo por analogía con experiencias precedentes. Por otro lado, tenemos un campo de investigación (el cine), que goza ya de una tradición de estudio y que tiende a perpetuar ciertos motivos de investigación y ciertos puntos de reflexión. Nada impide el encuentro, pero (...) en las primeras coincidencias puede surgir cierta insatisfacción recíproca (Casetti, 2005, p.127-128)

Teniendo en cuenta esto, la investigación que realizaré tendrá como uno de sus ejes el uso de conceptos sin miramientos disciplinares, a lo sumo en sentido histórico, y se inclinará más por un tratamiento transdisciplinar, con referencia a un problema teórico más que a un objeto de estudio.

Respecto a la relevancia de la investigación, lo que denomino académico y político puede entenderse también como teoría y praxis, si queremos adoptar un lenguaje más clásico, dos elementos que siempre se hallan relacionados. De un lado, la teoría es el sustento de la práctica, y de otro, la práctica es la base de cualquier teoría; pues el trabajo investigativo es también actividad en tanto trabajo. Esta relación circular o dialéctica es la justificación de la relevancia de este trabajo y la base para su formulación.

Si entendemos el método como la parte práctica de una investigación, el acercamiento al objeto o sujeto de estudio y la puesta en función de las categorías y conceptos teóricos, podemos referir la circularidad teoría-praxis al hecho de que la realidad estudiada es

aprehendida siempre por la práctica, conocer implica un método, y este acercamiento produce teoría que posibilita construir, interpretar y/o percibir esa realidad.

A su vez, el empleo de conceptos como ideología y representación implica de entrada una construcción teórica que determina el método.

Podemos afirmar que según sea la concepción de la realidad (teoría), será la forma en que se realice el proceso de conocimiento de los problemas y fenómenos concretos (método) (...) Los conceptos, (...) son instrumentos metodológicos ya que nos señalan los aspectos y relaciones de los procesos y objetos que deben abstraerse para su estudio intensivo (Rojas S, 1988; , p.55-60).

Esta relación teoría-praxis es dialéctica en tanto *“constante devenir y evolución contradictorios en el que se producen transformaciones de carácter cuantitativo que se acumulan y propician cambios cualitativos como mediaciones, negaciones y superaciones permanentes que posibilitan el desarrollo”* (Guadarrama, 2009, p.79).

Siguiendo esto, el presente trabajo busca revisar una fuente teórica del concepto de ideología y, posteriormente, su relacionamiento con una perspectiva dentro de la teoría del cine, que permitirá la formulación de un método; que, de vuelta, ponga a prueba la efectividad de la conceptualización de ideología para la lectura del objeto en pro del problema —en sentido general: la relación cultura-poder—. Se trata de un proceso de revisión interna que deriva en la deducción de conceptos de análisis; es decir, que el proceso se vale del diálogo con la teoría del cine para poder dar una forma metodológica a la construcción teórica del concepto de ideología. De esta manera, el estudio de la teoría como estructura permitirá divisar sus límites y potencialidades frente al análisis de la representación cinematográfica de la estructura social y económica como fenómeno concreto.

Esta es una investigación teórica en tanto *“trata de descubrir lagunas en el conocimiento existente; desarrollar o profundizar las implicaciones que tiene determinada teoría; clarificar conceptos; derivar consecuencias teóricas de planteamiento más generales a través de un proceso deductivo”* (Rojas S, 1988, p.157). Así pues, reitero que el principal fin de esta investigación consiste en desarrollar las implicaciones del concepto de ideología a partir de derivar deductivamente las

consecuencias teóricas de este frente al análisis de un producto cultural específico, el cine como representación.

De allí se despliegan las siguientes **preguntas de investigación**, una general y otras específicas:

¿Cuáles son los límites y potencialidades del concepto de ideología de John B. Thompson para interpretar la relación cultura-poder (más específicamente dominación -revisar página 58-) implícita en las representaciones cinematográficas de la estructura socioeconómica?

- ¿Cuáles son los elementos transversales en las distintas conceptualizaciones de ideología? y ¿Cómo desembocan estos en el concepto de Thompson (autor seleccionado en el primer capítulo)?
- ¿Cuáles son algunos de los elementos transversales en la teoría del cine respecto al análisis de la representación cinematográfica? y ¿Cómo desembocan estos en el análisis textual de Casetti y Federico Di Chio (autores seleccionados en el segundo capítulo)?
- ¿Cuál es la propuesta metodológica que puede derivarse del relacionamiento de la perspectiva teórica de Thompson y análisis textual del film propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio? y ¿Cuáles son *a priori* los resultados que puede arrojar el uso de esta propuesta?

De estas preguntas derivan un **objetivo general** y una ruta para su desarrollo por medio de **objetivos específicos**:

Comprender los límites y potencialidades del concepto de ideología de J. B. Thompson para interpretar la relación cultura-dominación implícita en las representaciones cinematográficas de la estructura socioeconómica

1. Reconocer los elementos transversales en las distintas conceptualizaciones de ideología en el concepto de Thompson. (Primer Capítulo)
2. Reconocer algunos de los elementos transversales en la teoría del cine respecto al análisis de la representación cinematográfica en el análisis textual de Casetti y Federico Di Chio. (Segundo Capítulo)

3. Identificar los vínculos entre el concepto de ideología y el de representación cinematográfica relacionando las obras de J.B. Thomson y Casetti y Di Chio. (Tercer Capítulo)
4. Proponer una guía de modelización, a manera de método, que permita el análisis del carácter ideológico de la representación cinematográfica de la estructura socioeconómica. (Tercer Capítulo)

La exploración está dirigida a tomar el concepto de ideología como instrumento para abordar la relación política-cultura en torno a la legitimación de la estructura socioeconómica a través de las representaciones cinematográficas. Sin embargo, acorde al carácter abstracto del trabajo, no se enfatizará en el capitalismo como fenómeno concreto, sino que se referenciará como estructura socioeconómica, razón por la que es posible, finalmente, que la metodología propuesta sea trasladada a otros tipos de estructuras.

En seguida, presento un rápido recorrido de antecedentes sobre el estudio del cine en Colombia y Latinoamérica que arroja elementos para justificar la pertinencia de este trabajo.

Entre el método y la teoría, y entre el cine y la sociedad. Antecedentes de investigación

Hay un gran panorama en lo que a investigaciones sobre cine se refiere. Aquí intento agrupar algunas, sin pretender por ello exhaustividad o una selección de los trabajos más ricos que se han hecho; se trata más bien de brindar al lector o la lectora una muestra de las formas en que se puede abordar el estudio del cine y algunas similitudes que se presentan con lo que plantea la presente investigación. Esta síntesis consiste primero en presentar los enfoques teóricos dentro del cine y luego el uso que se hace de categorías y conceptos “externos” a la teoría del cine para enriquecer el análisis.

Encontramos que muchos de los trabajos (Muñoz, 2016; Contreras, 2012; Ruiz, 2007; Kantaris 2008) postulan una lectura desde el estructuralismo abordando diversos autores, como Barthes, Casetti, Di Chio y Metz, que trasladan y expanden conceptos del análisis literario al estudio de la narrativa cinematográfica y, a su vez, desarrollan

conceptualización sobre los mecanismos propios del cine para dar forma, lo que permite una lectura del cine como texto. El análisis formal implica darle relevancia a cuestiones como la puesta en cámara, la composición de un encuadre, la gama cromática y, en general, los aspectos estéticos que generan la forma de narrar.

Algunas otras investigaciones como la de Jerónimo Rivera y Sandra Ruiz (2010) utilizan la obra de David Bordwell, un autor que se distancia del estructuralismo criticando el formalismo y opta por un enfoque cognitivo, en donde toma relevancia la recepción; no obstante, es posible el uso conjunto de este y el estructuralismo, pues este autor brinda elementos para un análisis interno de la narrativa, que consiste en el flujo de información, por ejemplo a partir de cuatro categorías: tema, acción, lugar y personajes.

De otro lado, se evidencia en Miguélez, (2014) y Contreras (2012) la presencia del teórico literario Fredric Jamenson, quien, desde el marxismo, propone una mirada más diacrónica, analizando periodos de la historia del cine más que obras en concreto; estas investigaciones refieren a periodos que evidencian la vinculación social del cine, donde el autor se refiere al postmodernismo como la lógica cultural del capitalismo tardío y al cine posmoderno (diferenciándolo del clásico y el moderno).

Una de las investigaciones en específico, la tesis doctoral de Siboney Obscura (2010), nos ofrece un mapa teórico para recuperar elementos del análisis fílmico contemporáneo, retomando tanto la perspectiva del análisis crítico de discurso de Van Dijk, los mencionados y otros varios autores estructuralistas, el cognitivismo norteamericano (Bordwell y Carroll) y la sociocrítica, un enfoque estructuralista de la sociología de la literatura.

Varias de la investigaciones analizan las obras vinculándolas con categorías externas, de un lado encontramos un vínculo film-contexto y de otro uno film-teoría o pensamiento social: estos dos tipos de análisis no se excluyen pues en definitiva todos los trabajos consideran la existencia de un contexto que es representado, la diferencia que establezco tiene que ver ante todo con la predominancia, en el segundo caso, del uso de categorías y conceptos construidas por otro autores que se ponen en juego para leer una realidad social al interior de las películas.

Las investigaciones de Varón (2016)³, Rivera y Ruiz (2010), García y Ceballos (2011) Siboney Obscura (2011), Bravi (2015) y Contreras (2012) y Rodríguez (2016) refieren a contextos principalmente nacionales, donde las películas estudiadas son la representación de una situación contextual. Los autores pretenden mostrar cómo estas realidades son interpretadas para poderse representar. Las investigaciones de Latinoamérica refieren principalmente a conflictos sociales como la pobreza urbana, y en el caso específico de Colombia al conflicto armado. Es una mirada en perspectiva histórica, que da justificación al fenómeno estudiado a partir de resaltar la importancia de una mirada de este carácter. Los resultados de este tipo de investigación consisten en la construcción, a partir de lo narrado en los filmes, de categorías de representación y/o imaginarios como: pobreza urbana, lo popular, crisis económica y conflicto armado. Esta construcción es posible a partir del análisis de las situaciones, los actos y los personajes.

En segunda instancia, están un grupo de investigaciones —muchas de las cuales referencian los contextos mencionados en el párrafo anterior— que usa conceptos y categorías derivadas de teorías y pensamiento social, específicamente de autores contemporáneos como Bourdieu, Castells, Barbero, Bauman, Hobsbawm, Lefebvre y Žižek.

Un caso específico que se aleja un poco de este grupo es el de Sandra Ruiz (2007), que hace un estudio de la representación cinematográfica del conflicto armado en Colombia, donde contrasta la identificación en las películas de causas, características y actores, con la identificación que hacen de estas categorías varios estudiosos de este fenómeno en el país, es decir, perspectivas más historiográficas.

Los trabajos de Kantaris (2008) y Cartoccio (2007), utilizan los conceptos de marginalidad y violencia urbana para acercarse a comprender la manera en que lo específico de lo narrado en las obras corresponde o no con las formulaciones que se han hecho desde la academia sobre una realidad más amplia. Tenemos también otras investigaciones (Obscura, 2010; Sánchez Prado, 2012, 2014, 2016; Berns y Juvé, 2015; Miguélez, 2013; De Austria, 2015; Muñoz, 2016; Barrera 2015; Sanabria 2016) que

³ Esta es una investigación de la Facultad de Sociología de la USTA, desarrollada por una integrante del semillero de sociología del arte y la cultura Prisma, al cual también pertenezco.

utilizan conceptos como representaciones sociales, ideología, hegemonía y marco de interpretación primario, que funcionan como construcciones teóricas que les permiten analizar la influencia de una estructura simbólica que condiciona la manera en que se representa en el cine y también es a la vez algo construido gracias al cine como producto cultural. En este sentido, les interesa explorar la determinación que tienen ciertas ideas sobre el cine y el cine como vehículo y constructor de estas ideas.

De este último subgrupo me interesa mencionar más extensamente la investigación de Miguélez (2013) que, siguiendo la revisión histórica de Hollywood hecha por Jamenson, explora el cine posmoderno con adhesión ideológica al neoconservadurismo. El autor parte de que “*si la posmodernidad es la lógica cultural del sistema económico hegemónico –el capitalismo transnacional–, parece asumible que sea el cine de Hollywood (tanto cultural como económicamente hegemónico) el que se haga eco de esta nueva estética*” (Miguélez, 2013, p.655). Los elementos que se explican a lo largo del artículo son: la posmodernidad como etapa histórica en general, como etapa del cine principalmente en Hollywood, su adhesión ideológica ambigua y la tendencia al neoconservadurismo. Por último, presenta un pequeño análisis de *El cabo del miedo* de Martin Scorsese, que sirve como caso para mostrar que la misoginia y la subversión que, como elementos de la ambigüedad ideológica del posmodernismo, se encuentran cohabitando allí. Es así como se logra una conexión entre ideología y cine, identificando una serie de valores tradicionales promovidos por el cine de gran consumo.

Este último trabajo guarda una similitud con esta investigación, pues explora a partir de un caso elementos que ya se han derivado de un análisis más general, la diferencia radica en que los insumos son principalmente históricos mientras que lo que se postula aquí es una deducción metodológica del concepto de ideología, es decir, la derivación a partir de un material eminentemente teórico. Es relevante mencionar que, al igual que la mayoría de investigaciones de este último subgrupo, el tratamiento teórico que se da a los conceptos de hegemonía e ideología es muy superficial cuando no implícito o ausente.

Lo que se concluye de esta sintética revisión es que se podría señalar dos niveles en el uso de conceptos y categorías: metodológico y “teórico”, aunque también el grupo de

investigaciones en clave histórico-contextual formula una suerte de categorías de análisis, o etiquetas de trabajo que sirven para el análisis de las obras.

El nivel metodológico es aquel donde se retoma la teoría del cine para construir instrumentos, en la mayoría de casos implícitos, que permitan el análisis principalmente textual de las obras. Las investigaciones con predominancia metodológica dejan de lado o dan poco peso a la vinculación con un análisis del contexto social y cultural —si se representa la pobreza, ¿qué vínculo tiene esta representación con una explicación de la pobreza como fenómeno extra-narrativo (que está por fuera de la obra)? ¿Cómo la representación cinematográfica del conflicto armado en Colombia obedece a una mirada ideológicamente mediada o a un determinado discurso?—. Además, varios de los trabajos —o por lo menos los artículos producidos a partir de ellos— dejan incompleto o silenciado el problema del método, la concreción de herramientas de análisis, por lo que este nivel no está presente en todas las investigaciones.

El nivel “teórico” refiere a la utilización de categorías y conceptos para explicar tanto un fenómeno narrado, por ejemplo, la dominación masculina y la marginalidad, como para analizar la producción y el impacto de un filme. En el primer caso, se genera una interpretación que aparece como comparación o complementariedad entre lo que quería plasmar los realizadores de la obra y lo que determinados autores dicen sobre esta misma problemática social. En el segundo caso —que es el que a esta investigación le interesa especialmente—, se analizan las bases y las consecuencias culturales y políticas que supone la representación de una realidad social en el cine. Al contrario que la mayoría los anteriores, estos trabajos presentan directamente vacíos en cuanto al método que, si está, no se explicita y esto da cuenta de la poca relevancia que se le da.

El aporte de este trabajo consistirá entonces en lograr una especie de equilibrio e interdependencia entre teoría y método que parte de la mutua determinación. Lo consultado deja dicho que es necesaria una revisión de la teoría del cine para la selección de un cuerpo teórico, que servirá al concepto de ideología para tomar la forma que permita en análisis cinematográfico, y a su vez este último será también producto de una revisión de las diferentes formulaciones contemporáneas del concepto de ideología, que se halla en conexión con un marco más amplio de la teoría social.

PRIMER CAPÍTULO:

TRAS LOS PASOS DE UNA PALABRA... O LAS HUELLAS DE MIL CONCEPTOS

“La palabra ideología puede designar cualquier cosa”

Žižek (2003b, p.10)

El concepto de ideología es, visto en perspectiva, múltiple y contradictorio —de entrada, más valdría hablar de “los conceptos”, y de una palabra: ideología—. Afirmar esto, es asumir siquiera la dificultad de trazar un recorrido histórico y analítico completo, tarea que ya ha sido emprendida por diversos autores (Larraín, Ariño, Lichteim, J. B. Thompson, Vincent, McLellan, Bell, Eagleton, Žižek y otros). En este apartado no pretendo realizar una revisión rigurosa de estos recorridos, ni compararlos o ejecutar una síntesis. Me valgo principalmente de dos de ellos (Ariño, 1997; Larraín, 2007, 2008, 2009, 2010) para llegar a la que, con cierta conveniencia, es la perspectiva y el autor escogido para desarrollar el presente trabajo investigativo. Por ello, aquí se justificará esta elección retomando el recorrido como una base y no como una evidencia.

Antes de empezar, es importante reconocer la relevancia del concepto de ideología para las ciencias sociales y las humanidades; partiendo de que, a pesar de ser una palabra con una multiplicidad de cambios y usos —no solo a nivel de diversos autores sino al interior de estos mismos—, persiste en una diversidad de obras. Además, sus usos no solo son investigativos, sino políticos en sentido tradicional y cotidiano.

La Ideología no es el concepto de punta en las Ciencias Sociales del día de hoy. Sin embargo, alrededor de este concepto se articulan una serie de discusiones centrales de las Ciencias Sociales respecto de la determinación social del conocimiento, saberes e intereses, verdad y poder, la opacidad de la realidad social, ciencia y clases sociales, construcción de nuevos sujetos políticos. (Larraín, 2007, p.7)

Esta heterogeneidad, ha sido señalada como un problema sin interés por autores que han preferido no usar la palabra y en su remplazo abordar varias otras (discurso, doxa,

etc.); sin embargo, ha de señalarse —junto a Ariño (1997)— que la historia del concepto muestra ciertas tendencias que permiten escapar del caos que aparenta. Por estas razones, es necesario reflexionar sobre la validez teórica del uso de este intrincado concepto, sin buscar necesariamente una acepción válida en desmedro de otras.

En este recorrido retomo algunos de los autores que considero más relevantes para entender el cambio y las varias formas que ha adquirido la definición del concepto —revisión ciertamente incompleta, pues no es el fin de esta investigación—. Así pues, subdividido este apartado en títulos que a pesar de no limitarse a ello centralizan un autor que logra representar un cambio importante en el concepto, de estos autores rescato las generalidades sin entrar en la profundización de los problemas teóricos de contradicción e incompletud que pueda haber en sus teorías. En su investigación, Ariño (1997) no se encarga de explicar el pensamiento de autores, sino de agruparlos en cuatro tipos las definiciones y describir de estos sus generalidades, lo que brinda un panorama del recorrido del concepto que pretendo ampliar en cierto sentido (ver página 64). En correspondencia, al final de este apartado presento una síntesis gráfica que incluye la categorización según estos tipos de definición, junto a otros elementos como la “ruta” que describe el desarrollo del concepto, los problemas de cada conceptualización abordada y los niveles o esferas sociales de determinación imputados a la ideología (ver página 65).

Marx: ¿un inexistente primer piso del concepto?

El uso de la palabra ideología surge, como indica Larraín (2007), en el siglo XVIII, con La Ilustración, allí se generan dos grandes acepciones donde el trascendente sujeto racional es central: como “ciencia de las ideas” y como teoría doctrinaria e irrealista. Sin entrar a fondo en los autores precursores y los primeros usos del concepto, se puede afirmar que posteriormente se continuará esta segunda línea con una fuerte asociación a la crítica religiosa, más su base será principalmente epistemológica (filosófica).

“La «ideología» se vio limitada por sus supuestos filosóficos a una versión de las ideas consideradas como «sensaciones transformadas» y a una versión del lenguaje considerado como un «sistema de signos»” (Williams, 1997, p.73). Raymond Williams señala que, en la Ilustración —donde predominó la noción de “ciencia de las ideas” —, se dio una exclusión de la dimensión social en favor de la construcción de una ciencia

natural que incluso era contenida dentro de la zoología. Esta posición fue rebatida, en primer lugar, por el idealismo, que no proponía un avance hacia la incorporación de las relaciones sociales sino una vuelta hacia las explicaciones puramente metafísicas de las ideas. Si bien en Hegel y sus primeros seguidores se presenta un avance en el reconocimiento del devenir histórico, allí sociedad e historia siguen siendo conceptos abstractos que invocan a un sujeto trascendente.

Es hasta la llegada de Marx cuando el concepto de ideología adquiere su forma científica-social, cuando su determinación tiene cabida dentro de una estructura social y no solo lógica: el humano —o el ser— es un producto social, y por tanto sus ideas también. Por ello, las explicaciones meramente psicológicas o que incorporaban el lenguaje solo como un sistema abstracto (separado de la existencia social), fueron tomadas como distorsiones.

Retomando lo antes dicho, Marx criticará a Hegel, a los jóvenes hegelianos y a la economía política burguesa asumiendo que sus teorías son inversiones ideológicas que el método del materialismo histórico pretende dismantelar; también criticará a Feuerbach, de cuyo materialismo se distanciará por ser aún muy abstracto frente a lo concreto de la existencia social —trazando, a su parecer, la distancia definitiva con la filosofía como forma no-científica de explicar el mundo—. Se trata de continuar un camino diferente del positivismo —de cuyo ataque se encargara más Engels, no sin ciertas contradicciones e ideas científicas y totalizantes muy similares a las de su blanco— que, siendo el principal heredero de La Ilustración, pretende una ciencia natural de lo social y cae en un empirismo abstracto; y diferente también del idealismo, aquella explicación metafísica que no asume la existencia de “hombres reales en un mundo social sino de ideas que habitan un mundo de ideas”. Es en *La Ideología Alemana* (1845), donde Marx y Engels, en crítica de sus contemporáneos filósofos alemanes, presentan el concepto de ideología como explicación tergiversada o abstracta de la historia la humanidad, como ese lugar en la superestructura en donde las relaciones sociales aparecen invertidas. Se afirma así que:

La producción de las ideas, representaciones y la conciencia aparece, al principio, directamente entrelazada con la actividad material y el trato material de los hombres, como el lenguaje de la vida real (...) Y si en toda ideología los hombres y sus relaciones

aparecen invertidos como en la cámara oscura, este fenómeno proviene igualmente de su proceso histórico de vida (Marx y Engels, 1967a, p.20-21)

En este mismo texto, se inaugura la metáfora arquitectónica de estructura y superestructura, como base para la explicación material-histórica de la cultura: la representación de dos pisos de una misma construcción, donde el conjunto de “*relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídicas y política, y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social*” (Marx y Engels, 1967b, p.517-518)

Sin embargo, hay que distinguir que para Marx la superestructura de ideas no es por sí misma ideológica, es una parte de ella la del carácter ideológico; la determinación de las ideas, que está mediada por la condición de clase como la identidad que refleja las relaciones de producción, no es la única condición para que las ideas sean ideológicas, necesitan contener errores que encubran las contradicciones del modo de producción (Larraín, 2007a). La ideología es un concepto crítico en tanto se usa para develar el encubrimiento de una situación objetiva, la ideología no legitima cualquier posición sino aquella que es dominante gracias a las contradicciones de la estructura.

De allí se desprende que la ideología tiene un carácter social en tanto es producto histórico, y esto está ligado a su carácter epistemológico, en consonancia con la afirmación de Stuart Hall (2010) frente a que la propuesta de Marx es una epistemología histórica. Como es evidente, en ella el criterio de verdad es necesario, siendo lo que permite postular este concepto de ideología como falsedad; siguiendo *Las Tesis sobre Feuerbach* (1845), se puede afirmar que hay un contenido ontológico y no solo epistemológico de la verdad, allí se indica que el ser es social y que la verdad es no solo teórica sino práctica (“realidad y poder del pensamiento”); el humano produce constantemente la verdad en relación al descubrimiento y ejecución de su propia práctica en el mundo material. Esto quiere decir que la ciencia, como productora de verdad, explica las relaciones reales del humano con el mundo, la manera en que efectivamente sucede la práctica, lo que implica que la ideología es una productora de falsedades o una explicación falsa. No obstante, en Marx hay una tensión entre una consciencia anticipadora (anterior)

y una consciencia determinada (posterior) con respecto a la práctica, especialmente en las relaciones de producción, lo que vuelve difuso el problema del conocimiento verdadero.

En los escritos de este autor el concepto de ideología ha dado lugar a múltiples interpretaciones que se deben tanto a la evolución del concepto dentro de la teoría marxiana como a las contradicciones y ambigüedades de la misma. A pesar de algunas interpretaciones que cuestionan esto —basadas principalmente en la descontextualización teórica y textual de un fragmento del Prefacio o Prólogo a la *Contribución a la crítica de la Economía Política* (ver Larraín, 2007)—, en Marx el concepto tiene una predominancia valorativa, una connotación negativa que se plasma en su carácter “*restringido e histórico: restringido, porque no incluye toda clase de errores y porque no todas las ideas dominantes son ideológicas; histórico, porque depende de la evolución de las contradicciones*” (Larraín, 2007, p.134).

Posterior a Marx, encontramos la ortodoxia marxista, una tendencia de algunos seguidores del materialismo histórico (Plejanov, Kautsky, Stalin, Hoffman, etc.) que, por el fortalecimiento de ciertas ambigüedades en la obra de Engels y la incompleta obra de Marx, optan por favorecer algunos de los extremos de las aporías o tensiones existentes en la obra de este último. Hay, según Larraín, dos elementos principales de la ortodoxia marxista en relación a la explicación de la conciencia social:

Primero, el materialismo histórico se considera como una extensión o aplicaciones de los principios del materialismo dialectico al estudio de la sociedad y la historia. Segundo, la conciencia es un reflejo de la realidad material porque el ser, el mundo material, es primero y existe independientemente de la conciencia (Larraín, 2008, p.47).

La obra de Engels, principalmente las publicadas luego de la muerte de Marx, perfilan lo que Plejanov denominaría como “materialismo dialectico”, una reducción de la dialéctica a leyes que expliquen el mundo material, tanto social como natural; esta naturalización de la dialéctica la dota de una pretensión totalizante en la que la ortodoxia se apoya. Por otro lado, se da un predominio aplastante a las explicaciones económicas, derivando en la teoría del reflejo.

Adherirse al concepto de ideología en Marx es peligroso, pues como señala Stuart Hall “Marx no desarrolló ninguna explicación general de cómo funcionaban las ideas sociales comparable a su trabajo histórico-teórico sobre las formas económicas y las relaciones del modo capitalista de producción” (Hall, 2010, p.135). El peligro reside en caer en búsquedas demasiado intrincadas para justificar una posición u otra. Esta búsqueda implicaría enfrentar problemas como: la autonomía relativa de la superestructura, el carácter lógico o real de las contradicciones —donde se pueden identificar dos acepciones de la dialéctica en Marx (ver Larraín, 2007)—, y el posible dogmatismo o autorreferencialidad en el criterio de verdad científica.

Es válida una crítica al reduccionismo de esta versión de la determinación estructural, presente en la obra de Marx y que se profundiza en algunos de sus seguidores; si la superestructura es un reflejo, aunque pueda tener cierta autonomía, siempre se puede reducir a su origen en la práctica económica. También se encuentra que su funcionamiento relativamente autónomo no es explicado de forma explícita y clara por la teoría marxiana, no hay, por tanto, elementos suficientes que permitan explicar el surgimiento de la ideología. Además, lo más cercano a una explicación sistemática de la forma en la que una ideología funciona, es quizá el primer capítulo del tomo I de El Capital (1867) —aunque no mencione una sola vez la palabra ideología—, allí analiza la mercancía, como el concepto unidad (célula) que le permite explicar el modo de producción capitalista. En el apartado sobre el fetichismo de la mercancía, alude a una comparación de la economía política burguesa con la religión, para explicar cómo se invierten las explicaciones sobre los fenómenos económicos encubriendo su carácter social con un velo de supuesta naturaleza; en el mundo religioso “*los productos de la cabeza humana aparecen como figuras independientes y dotadas de vida propia, que se relacionan entre sí y con los hombres*” (Marx, 2014, p.73).

En última instancia, la crítica a la ideología se trata de desvelar las contradicciones penetrando en una idea fetichizada para mostrar su carácter social, pero este análisis se limitó en Marx a la crítica de la economía política y muy mínimamente al fenómeno religioso —este último, abordado en su época de juventud y usado como analogía en

varios de sus textos de adultez—; la producción netamente cultural no es abordada. Por otro lado, está el problema que se presenta en general en la concepción cognitivo-crítica: contraponer ideología a ciencia: pues este se enfrenta al reto de sustentar los criterios de verdad de la segunda y en consecuencia la falsedad de la primera.

En conclusión, la obra de Marx está repleta de ambigüedades con respecto al concepto de ideología y a su asociación a la superestructura que hacen inviable tenerlo como referencia principal para trabajar dicho concepto, este es un vacío en el que cayó la ortodoxia marxista, pero del que —como se verá— escapan diferentes versiones del marxismo. No obstante, los aportes de Marx permiten comenzar a pensar los vínculos entre cultura y el poder en relación a la estructura económica, resaltando las contradicciones inherentes al sistema y los intereses político-económicos que la clase dominante procura encubrir por diversos medios.

El filo de la espada ideológica: la política como radicalización o tergiversación de Marx

Gran parte del marxismo de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX —incluidos autores de la ortodoxia marxista— retomaron los textos de Marx y Engels para tratar el fenómeno de la cultura, de allí se comenzaron a derivar diferentes acepciones que se acercaban cada vez más a una concepción neutral de la ideología, puesto que la diferencia entre determinación social de las ideas y encubrimiento de contradicciones demuestra ser un asunto confuso en la obra clásica del materialismo histórico, aquí la determinación es suficiente y, por ende, no hay valoración epistemológica alguna.

Con Lenin este proceso se consolida, pues como producto de la *“agudización de la lucha (...), las ideas políticas de las clases en conflicto adquieren una renovada importancia y necesitan ser teóricamente explicadas”* (Larraín, 2008, p. 35). Llevar a cabo una revolución real implicaba un trabajo intelectual teóricamente fundado, y los vacíos y ambivalencias tenían que resolverse, por lo que acoger una definición neutra de la ideología fue el mecanismo para conectar los intereses de clase con un sistema de ideas.

Siguiendo a Larraín (2008), lo característico y rescatable es que por estas razones Lenin profundiza más en el concepto y establece varios elementos importantes que luego repercutirán en el marxismo. Tenemos, por un lado, la conexión entre ideología e intereses de clase, una clase puede adherirse a una ideología que sea el producto de intereses de una clase distinta e incluso opuesta; falsa conciencia no es igual a ideología, sino a ideología incorrecta. La contraposición ideología-ciencia también desaparece, en la medida en que hay ideologías científicas, que se conectan con intereses de clase y a la vez corresponde con la realidad de las relaciones sociales. Aquí la tradición marxista brilla, pues la ideología socialista es aquella ideología científica, que para corresponder con los intereses de clase debe ser a su vez verdadera, esto es, corresponder con el proceso histórico real. Sin embargo, la ideología socialista no es la conciencia proletaria, es una construcción de intelectuales fuera de la clase que contribuye a la transformación de una conciencia espontánea en una conciencia política, donde la segunda concuerda con los intereses de clase. El punto clave es que la ideología se construye y no emana necesariamente de la clase cuyos intereses representa. “*Ideología es aquí concebida como un dominio o campo de lucha teórica en la que se expresan diferentes intereses de clase. Estos intereses de clase contradictorios se manifiestan en diferentes ideologías de clase que están en ‘lucha ideológica’ entre sí*” (Larraín, 2008, p. 41).

Posteriormente, el marxista húngaro Georg Lukács en su principal obra *Historia y conciencia de clase* (1923) presenta su versión del concepto de ideología. Este autor es igualmente impulsado por intereses explícitamente políticos, como es característico de los pensadores marxistas; así lo expresa en el prefacio de 1967 a la mencionada obra, donde recuerda su situación cuando la escribió. Allí Lukács (1970) menciona que consideraba necesario aportar al movimiento revolucionario de su país, que había fracasado en un contexto de posguerra y de fortalecimiento de la dictadura del proletariado en la Unión Soviética; debía defenderse este proyecto comunista a la vez que emprender una crítica hacia él, que derivara en el afianzamiento de la identidad política necesaria para un cambio semejante en Hungría; se contraponía, por tanto, al reformismo de los socialdemócratas y a los reaccionarios que criticaban esta posición.

La versión del concepto en Lukács no dista mucho de la de Lenin, se puede concebir incluso como la continuación de la ideología como arma política. Así, afirma:

Tanto en el plano ideológico como en el económico, proletariado y burguesía son clases necesariamente correlativas. (...) En el plano ideológico, eso quiere decir que esa misma comprensión creciente de la esencia de la sociedad (...) es, para el proletariado y sólo para el proletariado, un factor de potencia de primerísimo orden, porque es sin duda, el arma pura y simplemente decisiva (Lukács, 1970, p.97-98).

Una diferencia es que mientras para Lenin teoría o ciencia son identificables a ideología socialista, para Lukács lo son con conciencia de clase; para él la “madurez ideológica”, implica un conocimiento correcto o verdadero de la sociedad como relaciones de clase: una adecuada conciencia de clase. Larraín (2008) señala que muchos autores asumen un uso negativo del concepto de ideología en Lukács, cosa que se desmiente en su asociación ideología-conciencia en el caso del proletariado, al identificar esta forma de conciencia e ideología con el marxismo; como ya lo había hecho Eduard Bernstein, asume que el marxismo también es ideología, dejando de lado el concepto crítico y a la vez manteniendo— como Lenin— una crítica a la ideología burguesa. Esta confusión es comprensible al ver la ambigüedad textual del uso de la palabra “ideología” en *Historia y conciencia de clase*, pues no siempre usa el adjetivo “burguesa” para hablar de la ideología de la clase dominante, en otros momentos usa ideología entre comillas y a la vez ideológico para referirse a falsa conciencia o a teorías falsas. Cabe resaltar que en el mencionado *Prefacio* el mismo Lukács reconoce que esta obra contiene contradicciones características de lo que era, en ese entonces, su proceso de acercamiento al marxismo.

En términos generales, insiste en la concepción neutral de Lenin, reforzada y justificada de nuevo por la utilidad política. Con todo, tanto en Lenin como en Lukács está presente la teoría del reflejo acorde a la teoría clásica de la cultura iniciada por Marx. Como señala Stuart Hall (2010), las dos tesis clásicas son: la materialista, que concibe las ideas como reflejos de lo material; y la tesis de la determinitud, según la cual las ideas son

producto de las relaciones sociales de producción. Hall señala dos críticas a esta teoría clásica de la ideología en el marxismo, que derivaría también en la ortodoxia marxista:

Decir que las ideas son “meros reflejos” establece su materialismo pero las deja sin efectos específicos, en un ámbito de dependencia pura. Decir que las ideas están determinadas “en última instancia” por lo económico es encaminarse en la vía económica reduccionista. Al final, las ideas pueden ser reducidas a la esencia de su verdad: su contenido económico. (Hall, 2010, p.137)

En estas condiciones intelectuales del marxismo aparece Antoni Gramsci, quien, contrariamente, rescata gran parte de la tradición idealista implícita en Marx, “*alejándose del determinismo económico y restableciendo la relación dialéctica entre estructura y superestructuras*” (Alvarez, 2016, p.154)

La actividad política y la pretensión de llevar a su país a una revolución también son factores centrales en la obra del italiano, pero su contexto era diferente al de Europa Oriental, y pese a que ya Lukács había resaltado la lucha ideológica como un fin de la revolución proletaria, para el autor italiano esto adquiere otros matices más complejos y ricos. “*En el caso de Europa Occidental el control ideológico de la clase dominante dentro de la sociedad civil es mucho más fuerte y desarrollado, lo que hace al Estado mucho menos vulnerable y más ilusorio un intento de revolución directo*” (Larraín, 2008, p.104).

Igualmente, es importante reconocer las condiciones precarias en las que Gramsci escribió el grueso de su obra (*Los Cuadernos*); pues al estar condenado a la cárcel por el régimen fascista y estar sumamente enfermo, no solo escribir sino pensar implicaba una dificultad que se hace patente en lo confuso y a veces ambiguo de sus textos. A pesar de ello, la utilidad de su teoría política y la relevancia de la cultura en ella son innegables.

Para acercarnos al concepto de ideología es necesario exponer primero algunos elementos generales de su teoría social. En Gramsci se encuentran distintas acepciones de la pareja estado/sociedad civil, pero la más predominante en relación al resto de su

conceptualización —como señala Larraín (2008)— es aquella donde el estado es la sociedad política o plano político y la sociedad civil el plano cultural. Para explicar unitariamente este carácter multidimensional de la sociedad o las relaciones sociales construye el concepto de bloque histórico:

En qué sentido se puede identificar la política y la historia y por consiguiente toda la vida y la política. Como, por ello, todo el sistema de las superestructuras puede concebirse como distinción de la política y por lo mismo se justifica la introducción del concepto de distinción en una filosofía de la praxis. ¿Pero se puede hablar de dialéctica de los distintos, y cómo se puede entender el concepto de círculo entre los grados de la superestructura? El concepto de "bloque histórico", o sea unidad entre la naturaleza y el espíritu (estructura y superestructura) unidad de los contrarios y de los distintos (Gramsci, 1999, p.24).

De esta manera son los niveles superestructurales, el político y el cultural, junto a la estructura económica los que forma el bloque histórico.

Como se ve, para Gramsci la política (en sentido amplio) es fundamental para entender la cultura, las ideas son ordenadas y configuradas por la estructura de dominación que no es derivación pasiva de la estructura económica. *“En una sociedad de clases existen fundamentalmente desigualdades entre las clases. En consecuencia, Gramsci introdujo el necesario reconocimiento de la dominación y la subordinación en lo que, no obstante, debe ser reconocido como un proceso total”* (Williams, 1997, p.130). La cultura, como proceso que abarca la totalidad de la sociedad y que a su vez está mediado por las relaciones de dominación de las clases, es un concepto que se incorpora y es superado dentro del de hegemonía; la superación consiste en la adición de una característica de diferenciación social al interior de esta totalización. La unificación a nivel social, el proceso social total, es el bloque histórico construido por la hegemonía.

La hegemonía, como recalca Gruppi (1978), es un concepto rescatado de la tradición leninista, en Lenin este concepto se encuentra cerca de su versión tradicional, una acepción militar que refiere a dirección suprema o comandancia de un ejército; por ello, cuando Gramsci lo usa en relación a Lenin se refiere básicamente a la dictadura del proletariado.

De acuerdo a esta primera versión, hay una dirección política de la sociedad —que en algunos momentos se entiende también como dominación y en otros la dominación es contrapuesta a hegemonía— asociada al control del estado. En adición, Gramsci expande el concepto y refiere también a la dirección cultural, que será también entendida como dirección o liderazgo a secas; de allí la diferencia entre dirección (como consenso) y dominación (como coerción). Así, “*a través de la dirección cultural de la sociedad, construida mediante las instituciones educativas, religiosas, los partidos políticos, los medios de comunicación etc., la clase dominante fortalece y consolida su predominio económico*” (Alvarez, 2016, p.156).

En la dirección cultural es donde tiene lugar la ideología, como sistema de ideas asociado a los intereses de una clase que, sin embargo, pueden ser articulados con otras clases. Lograr la hegemonía es un asunto que requiere centralizar la lucha ideológica, y no solo política en relación a las instituciones con incidencia específicamente económica

Al igual que todos los teóricos marxistas que lo preceden, incluidos Lenin y Lukács, Gramsci no tuvo acceso a *La Ideología Alemana* —principal texto de Marx en lo tocante al concepto de ideología—, lo que en parte también influenció la posibilidad de un concepto neutro. Sin embargo, en Gramsci hay una decisión teórica cercana a lo que sería la elección entre un concepto negativo y uno neutral o positivo —esto último, en tanto sirve para la lucha—, cuando establece la diferencia entre ideologías arbitrarias e ideologías orgánicas, y se centra en las segundas.

Me parece que un potencial de error en la consideración de valor de la ideología se debe al hecho (nada casual, por lo demás) de que se da el nombre de ideología tanto a la superestructura necesaria de una determinada estructura como a las elucubraciones arbitrarias de determinados individuos. El sentido peyorativo de la palabra se ha hecho extensivo, y eso ha modificado y desnaturalizado el análisis teórico del concepto de ideología (Gramsci en Larraín, 2008, p.107)

La importancia que da Gramsci a la praxis y su desarrollo de la filosofía práctica —promulgando la *“unidad que hace de la política la verdadera filosofía; en cuanto la política, que es teoría y práctica al mismo tiempo, no se limita a interpretar el mundo, sino que lo transforma con la acción”* (Gruppi, 1978, p.10)—, incide al considerar la ideología como un sistema de ideas que necesariamente es inspirador de acciones concretas, configurando la vida colectiva e individual en todas sus dimensiones: políticas, cultural y económicas. Como se puede intuir, Gramsci retoma el ya mencionado *Prefacio a la Contribución a la crítica de la Economía Política* donde Marx (1976b) define las formas ideológicas como aquellas donde los hombres se hacen conscientes de la lucha y su papel en ella.

Las ideologías se articulan a una unión de clases aliadas o bloque social, este bloque y cada clase deberá contar con un cuadro de intelectuales orgánicos que, siguiendo la tradición leninista, se encarguen de cimentar la ideología y a partir de esta unificar el bloque fortaleciendo una conciencia de clase. Los intelectuales tienen la función de *“mediar los extremos, la de “socializar” los hallazgos técnicos que hacen funcionar toda actividad de dirección, la de imaginar compromisos y vías de escape entre las soluciones extremas”* (Gramsci, 1999, p.37). Mediar entre élites y masas populares es el papel de los intelectuales de clase dominante, ya que la efectividad de la hegemonía está en llegar a toda la sociedad, no solo a las partes superiores en la escala de dominación.

La obra de Gramsci es clave para dar un salto fuera del reduccionismo económico, para que *“las experiencias y prácticas activas, que integran una gran parte de la realidad de una cultura y de su producción cultural, pueden ser comprendidas tal como son sin ser reducidas a otras categorías”* (Williams, 1997, p.133). Así, la ideología, a pesar de no elevarse por encima de las relaciones de clase, no se subordina a las relaciones económicas como un reflejo o una simple sofisticación de relaciones de producción. Esto parte de una dificultad creciente en la metáfora de la base o estructura y la superestructura, pues *“aunque la superestructura refleja tendencias de desarrollo de la estructura, es difícil identificar, en cada momento dado, estáticamente, cual es la estructura”* (Larraín, 2008, p.110). No se trata de desconocer la relevancia de las bases materiales, sino de asumir

—quizá en un sentido más práctico— que la ideología implica una complejidad cultural y política que debe ser analizada sin forzarla a encajar en reducciones económicas.

¿El laberinto sin salida?: la paradoja de Mannheim

Karl Mannheim es hijo del historicismo que se desarrolla a partir de los planteamientos hermenéuticos de Dilthey; así al igual que Weber y en cierto sentido Marx, trabajó por lo general

en el marco del tema hegeliano de la "historia tendiente a comprenderse a sí misma"; o, dicho de otra manera, la historia al permitir no una interpretación de sus diversas manifestaciones, sino la verdadera interpretación de las mismas, se hace posible, o ineludible. (...) Los tres basaron su convicción en que el verdadero conocimiento de lo social es accesible, en la edificación de una sociedad ya estructurada en inminente transformación; consideraban la fusión de la comprensión y las ciencias como un objetivo al que deberían dirigirse tanto el conocimiento como su objeto (Bauman, 2007, p.17)

Esta pretensión de constituir una ciencia con un conocimiento objetivo sobre lo social, pero un método distinto al de las ciencias naturales, es uno de los elementos transversales en su conceptualización de la ideología. Su principal texto al respecto es *Ideología y Utopía* (1929), allí expone lo que denomina el paso de una teoría de la ideología a una sociología del conocimiento, para lo cual hace un recorrido histórico por el concepto de ideología, transitando de lo que considera un concepto particular a uno total.

Larraín (2009), en su análisis de esta obra resalta la ambigüedad que la invade; por un lado, es posible que se deba a que es una colección de ensayos escritos en diversos momentos y, por otro, a que la manera en que presenta el concepto de ideología es confusa en tanto no se logra comprender si solo está tratando la evolución del concepto en sentido histórico o dentro de la propia formulación teórica de su obra; así, Larraín afirma que existen dos versiones del concepto a largo del texto —más allá del recorrido histórico—.

En la primera versión, parece universalizar el concepto hasta el punto que se hace similar a la determinación social del conocimiento histórico. En este sentido Mannheim afirma

que el pensamiento de todas las partes a través de la historia ha tenido un carácter ideológico (...) En la segunda versión, Mannheim parece restringir el concepto de ideología a los engaños conscientes de grupos de interés, de manera tal que el hecho más general de la determinación social de conocimiento se revela como la preocupación de la sociología del conocimiento y ya no más de la teoría de la ideología (Larraín, 2009, p.117).

A continuación, indico algunos puntos importantes de la obra, evitando enfatizar estas ambigüedades que, sin embargo, asumo como presentes.

Para Mannheim (1987), el concepto particular se ubica más en el plano psicológico donde la ideología se toma como mentira o engaño y el concepto es usado como un arma para la crítica del adversario principalmente en el terreno de los partidos políticos. De esta noción negativa se pasa a una neutral, no valorativa, que señala la ideología como una totalidad mental asociada a una situación o ambiente social históricamente específico. Este segundo concepto permite el paso a una sociología del conocimiento donde toma partido un tipo de interpretación que confiere un significado funcional al conocimiento y que él denomina relacionismo:

Una teoría moderna del conocimiento que toma en cuenta el carácter “relacional”, y lo distingue del meramente “relativo”, de todo conocimiento histórico, debe aceptar como punto de partida la hipótesis de que existen esferas de pensamiento en las que resulta imposible concebir una verdad absoluta, que exista independientemente de los valores y de la posición del sujeto y no guarde “relación” con la trama social. (Mannheim, 1987, p.70)

En esta cita se hace evidente una tensión latente que luego deriva en la adopción de un concepto valorativo; enfáticamente “*buscó oponerse al relativismo concebido como una teoría positivista del conocimiento que mantiene la absoluta validez del modelo de pensamiento matemático mientras rechaza el conocimiento histórico como “relativo” y “poco confiable”*” (Larraín, 2009, p.102). Bajo la pretensión de hacer su formulación del relacionismo —en tanto que este parte de un conocimiento histórico o social— algo válido, se hace necesario reconocer que un concepto neutro y total implicaría que la

determinación relativizaría todo conocimiento social, no habría forma de reconocer entre conocimiento verdadero y falso; por lo que el relacionismo debe derivar en una particularización que procura un criterio de verdad basado en la correspondencia entre las ideas y una situación social.

La asunción final de un concepto negativo se basa así en que la validez de un conocimiento es asociada a un contexto histórico específico. Esta concepción evaluativa con peso sociológico y epistemológico le lleva a formular tres clases de distorsiones ideológicas relativas a lo anacrónico de las ideologías, como formas de conocimiento que se vinculan a un pasado, en contraposición a las utopías que lo hacen hacia un futuro. La primera clase de distorsión refiere a las teorías éticas, donde la incompatibilidad histórica de ciertas normas revela que

el carácter ideológico de una teoría está probado cuando sus categorías impiden al ser humano adaptarse al periodo histórico. (...) Una segunda clase de distorsión ideológica recurre a absolutos e ideales para ocultar las relaciones reales (...) la tercera clase de distorsión ideológica surge cuando una formulación de conocimiento no es ya adecuada para comprender el mundo actual (Larraín, 2006, p.106).

Así, la historia engendra un proceso del cual el propio Mannheim reconoce ser parte, un proceso que hace parte de la modernidad, donde el sentimiento de determinación crece; es decir, cada vez los humanos son más conscientes de la determinación social del conocimiento. Para el autor, esto es una muestra del fin de las ideologías y las utopías, donde la política se vuelve mucho más práctica y los diferentes polos ceden en diálogos dejando sus radicalismos atrás.

Cierta tendencia a ejercer una acción sobre el mundo está produciendo una actitud que considera todas las ideas como desacreditadas y todas las utopías como destruidas (...) debe en cierto modo ser acogida con beneplácito como el único instrumento que permite dominar la situación, como la única formación de la utopía en una ciencia, como la destrucción de engañosas ideologías incongruentes con la realidad de nuestra situación actual (Mannheim, 1987, p.224).

Al igual que Marx, Mannheim termina anteponiendo una visión de la ideología como distorsión, basada en una contraposición con el conocimiento verdadero de la ciencia. Por lo demás, queda decir que su obra, también ambigua, deja preguntas acerca de la determinación del conocimiento científico y de los criterios de validez del mismo; su visión “pragmática” lucha constantemente con la circularidad de cómo reconocer un verdadero conocimiento de lo histórico cuando este es a su vez la base de imputación de validez de un conocimiento; la paradoja de Mannheim: cómo reconocer que no es ideológica la propia formulación de que algo es o no ideología. Considero que un aporte importante es reconocer cierta autonomía de las ideas como elementos que hacen parte de un contexto de determinación, son también elementos sociales con causalidad; aquí es importante el concepto de visión total o concepción del mundo (*Weltanschauungen*), tomando del historicismo como un referente para entender la producción cultural como parte de un proceso espiritual mucho más amplio, y rehuyendo así al economicismo.

De este modo, el estilo de pensamiento debe ser vinculado con un sistema de actitudes, el que, a su vez, puede ser relacionado con un sistema económico, en una clase de “camino tortuoso”. Los factores extrateóricos que afectan al pensamiento “existencialmente determinado” no son meramente intereses económicos sino más bien una visión de grupo o clase que infiltra cada manifestación individual (Larraín, 2009; 1996).

Por último, es de reconocer el avance que implica el rendimiento de los tres tipos de distorsiones ideológicas, pues con ello pone en el panorama teórico —aunque sea de forma general— el asunto de funcionamiento o la manera de operar de la ideología; algo básico para el desarrollo de un método de estudio.

Somos un sobrio monstruo de acero, nuestras grises entrañas llevan el nombre de ideología: la encrucijada de la Escuela Crítica

Adorno y Horkheimer, dos de los principales representantes de la denominada Escuela de Frankfurt (Instituto de Investigación Social) o Escuela Crítica, “*delinearon teorías materialistas acerca de la sociedad burguesa del capitalismo tardío, inmersa en el totalitarismo nazi, el estalinismo y la mercantilización y la racionalización de todas las*

esferas de la vida social” (Szpilbar & Saferstein, 2014, p.47). En consonancia con este contexto social, dejaron de lado, como indica Sánchez (1998), la crítica a la ideología desde la economía política propuesta por Marx para situarse más cerca de la crítica radical a la razón hecha por Nietzsche, apuntando a una relación poder-conocimiento mucho más allá de la estructura económica.

En su principal obra, *Dialéctica de la Ilustración* (1944), presentan un crítica a la Ilustración como la precursora del concepto de razón instrumental, en ella la razón pierde autonomía —se vuelve susceptible a la manipulación ideológica— y es incapaz de juzgar los fines, solamente se encarga de la elección de medios; este empobrecimiento de la razón deriva en un proceso de alienación social donde la ciencia se vuelve destructiva y la vida social es reducida a la planificación y la racionalización (Larraín, 2009). La racionalización de la vida tiene su expresión económica en la sociedad industrial, pero implica un fenómeno más amplio que el económico. En estos autores la sociedad no es una totalidad concebida bajo un principio articulador —como las relaciones de clase o la producción— sino una totalidad como mediación; *“la teoría crítica de la sociedad piensa la mediación en el sentido de una articulación dinámica de esferas y procesos de la realidad social interconectados pero irreducibles entre sí”* (Mayora, 1983, p.117).

Como señala Larraín (2009), estos autores se apartan de Marx porque él mismo fue víctima de la distorsión ideológica que hace de la razón instrumental la única forma de relacionamiento con la naturaleza y con los humanos; para él, el desarrollo de las fuerzas productivas liberaría a la humanidad, lo que implicaba un desenvolvimiento de esta razón en tanto técnica. La dominación en este sentido no es solo externa —de una clase sobre otra— sino interna —de los diferentes estratos de la sociedad ante una cultura—: en la propia forma de pensamiento se oculta la lógica de dominación; allí tendrán cabida elementos del psicoanálisis como la incorporación de la categoría de inconsciente para explicar relaciones de poder, elementos que serán ampliados por teóricos como Herbert Marcuse.

Cuando Adorno (1966) afirma que el concepto de ideología se contrapone al de verdad y debe ser asociado al saber que no es consciente de su dependencia (p.10), se debe identificar un concepto negativo que pretende ser crítico en un sentido diferente a la forma clásica. Para estos autores la ciencia también puede tener usos ideológicos, una teoría puede tener contenido de verdad y a la vez caer en una ceguera ante su sujeción frente a la razón instrumental, como se indica con respecto a Marx.

El concepto de ideología en la Escuela de Frankfurt es usado para desarrollar una estrategia crítica de análisis de la producción cultural. El concepto de industria cultural adquiere centralidad, como una expresión cultural de la lógica instrumental de la sociedad industrial. De esta manera, la crítica ideológica se dispara ante “*el surgimiento de una cultura de masas crecientemente cosificada que controla la conciencia individual y promueve la obediencia y la sumisión al sistema*” (Larraín, 2009, p.76). La sociedad capitalista y su lógica de producción se expande a la cultura, los productos culturales se repitan en serie y los individuos son reducidos a pasivos consumidores.

Como en Marx (2014), la teoría sirve para desmitificar un fenómeno social que se muestra como neutro —en El Capital la conceptualización burguesa de la mercancía y la práctica del mercado como un proceso de fetichización—; sin embargo, como ya se enunció, la ideología se expande más allá de las contradicciones unilateralmente económicas, a un dominio más amplio de lo social. En la forma ideológica dominante de la modernidad,

Los juicios de valor son percibidos como anuncios publicitarios o como mera palabrería. Pero la ideología, llevada así a la vaguedad y a la falta de compromiso, no se hace por ello más transparente, ni tampoco más débil. Precisamente su vaguedad, su aversión casi científica a comprometerse con algo que no pueda ser verificado, sirve eficazmente de instrumento de dominio. Ella se convierte en la proclamación enérgica y sistemática de lo que existe. La industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta irrefutable de lo existente (Adorno & Horkheimer, 1998, p.192).

La ideología se presenta como distorsión en tanto encubre la alienación, se presenta como verdad eterna y este es su carácter ilusorio; la razón instrumental es efectivamente la forma predominante de subjetividad en la modernidad: la ideología regula la realidad y de alguna manera la forma a su imagen. Sin embargo, esta correspondencia es un asunto histórico y político más que epistemológico. El concepto es generalizado por estos autores —tanto histórica como socialmente—, lo que implica ciertas dificultades con respecto a la posibilidad de salirse de la ideología. De nuevo la contraposición con la verdad implica el reto de definir los criterios de verdad que justifiquen que la teoría desde la que se enuncia no es en sí ideológica. No obstante, hay que tener en cuenta la centralidad que dan a la cultura, su asociación con el capitalismo industrial y la concepción de la sociedad como una totalidad constituida por esferas irreductibles entre sí, acercándose de este modo a superar los reduccionismos sin renunciar a la crítica —aunque su agobiante expansión de la cultura moderna resulte en un laberinto sin salida donde la razón instrumental es casi omnipotente: se convierte en sobredeterminante.

¿Marx fuera de sí mismo?: El crucial interior externo de Althusser

Influido por el estructuralismo proveniente de la lingüística —que se venía constituyendo como la perspectiva dominante en el campo intelectual de cara la teoría social, principalmente en Francia—, Althusser postula una lectura “sintomática” de Marx, para rastrear en la obra marxiana elementos más profundos que pueden salir a flote y desarrollarse (Larraín, 2008).

La lingüística estructural de Saussure, que inaugura el estructuralismo —que luego sería llevado a las ciencias sociales, específicamente a la antropología, por Levi Strauss—, concibe que una lengua es un sistema de relaciones entre significantes (palabras) que tiene correspondencia con significados (esta unión es el signo) sólo en sentido negativo; esto es, el sistema como conjunto de diferencias entre significantes genera una cadena donde el significado de x significante depende de que este no es y significante. De esta manera, la lengua determina el habla, pero el interés no reside en qué fue primero, ya que el análisis de la lengua es eminentemente sincrónico, la estructura se puede estudiar en un momento

dato. En las ciencias sociales esto implica un movimiento teórico donde la estructura social determina la acción y debe ser estudiada de forma sincrónica, detectarse en ella una forma profunda que se le impone a los sujetos.

Uno de los principales elementos —y para este autor el principal— es la cuestión de la ideología como un concepto central en la explicación del capitalismo. En *Los Aparatos Ideológicos del Estado* (1970), se propone rastrear en Marx principios teóricos a partir de los cuales desarrollar una teoría sistemática de la ideología, que ni Engels, ni Lenin, ni Gramsci construyeron —aunque muchos de sus postulados sean reconocibles como reformulaciones más claras de las muchas veces confusas ideas de Gramsci—. Dentro de este proceso, “*en primer lugar, se hace necesario examinar la función estructural de ese sistema de representaciones (ideología) en el conjunto de la sociedad; y en segundo lugar, se debe estudiar la relación de las ideologías con el conocimiento*” (Castro, 2000, p.743).

La lectura de Althusser se postula como una alternativa a las lecturas humanistas e historicistas dentro del marxismo —las primeras enfocada en el carácter subjetivo que Marx asocia al papel activo de trabajo humano como facultad genérica y las segundas enfocadas en la correspondencia de los fenómenos sociales con un movimiento histórico que implica explicaciones diacrónicas—; la de él es una lectura anti-humanista y muy en parte sincrónica. En este sentido, postula rastrear en la obra clásica la descripción de una estructura que subyace o es en sí el capitalismo; el carácter de estructura sugiere aquí una externalidad y objetividad de las relaciones sociales. Esta estructura es una totalidad social que comprende estructuras diferenciadas a su interior —enfatisa aquí el carácter hegeliano de Marx—, se distinguen tres niveles: el económico, el político y el ideológico; niveles que, como señala Santiago Castro (2000), colocan a los sujetos (sujetos a la estructura) en, respectivamente, relaciones de producción, relaciones de clase y relaciones simbólicas.

Althusser deriva los niveles de la totalidad de la metáfora de estructura-superestructura, de la que indica que no es necesario desecharla del todo y que en sí misma

contiene su superación. Rescata que esta pretende principalmente representar “*la ‘determinación en última instancia’ por medio de la base económica. Esta metáfora espacial tiene así por resultado afectar a la base con un índice de eficacia (...) los “pisos” de la superestructura se hallan evidentemente afectados por diferentes índices de eficacia*” (Althusser, 1974, p.20). Los índices de eficacia y determinación describen la instancia de determinación de un nivel, que se diferencia de la instancia dominante; “*lo que permite que un nivel distinto (por ejemplo, la política o la ideología) pueda ser la instancia dominante (determinada por la economía a ser dominante)*” (Larraín, 2000, p.128). La metáfora es remplazada porque, como hemos visto, queda corta para explicar la autonomía relativa de la superestructura; no obstante, su principal aporte, según Althusser, se conserva sin ser ya un factor reduccionista. Los otros niveles no son ya reflejos y tienen funciones particulares diferentes a las de la economía dentro de la totalidad social.

Siguiendo a Larraín (2008) en su recorrido, hay una primera versión de Althusser que presenta a la ideología en un sentido más cercano al negativo de Marx que al neutral de Lenin, donde hay una contraposición directa entre ideología y ciencia, las dos se excluyen y son incompatibles. Un último Althusser renuncia en parte a esta concepción, refiere a la ideología proletaria y a su potencial revolucionario indicando su importante contenido marxista, en este punto renuncia a la necesaria sujeción estructural a una ideología dominante —no necesariamente la ideología a nivel social es la ideología dominante— y en tanto el marxismo es ciencia la ideología también puede incorporar elementos científicos, por lo que no es mera ilusión o falsedad. A continuación, retomo algunos elementos importantes de la conceptualización de Althusser, que varios autores rescatan enfatizando en un concepto neutral de ideología. La dificultad reside en rastrear hasta qué punto lo que se dirá está necesariamente articulado a su primera formulación crítica, pero de este problema no me ocuparé en este trabajo.

Así pues, Stuart Hall define la ideología parafraseando a Althusser de la siguiente manera: “*sistemas de representación —compuestos por conceptos, ideas, mitos o*

imágenes— en los cuales los hombres y las mujeres (adición mía —de Hall—) viven sus relaciones imaginarias con las condiciones reales de la existencia” (Hall, 2010, p.206).

En esta definición hay un elemento negativo, que señala la contraposición real-imaginario, pero hay que entender que aquí lo imaginario —término extraído del psicoanálisis de Lacan— refiere a que lo real no se puede experimentar sin ideología que medie. Como en Gramsci la ideología posibilita la práctica social, “*las ideologías son capaces de dotar a los hombres de normas, principios y formas de conducta, pero no de conocimientos sobre la realidad*” (Castro, 2000; 745). No hay experiencia posible fuera de la representación, la representación indica un carácter semiótico, es necesario un sistema de significación que construya al sujeto.

La ideología en Althusser se presenta como algo externo, algo que está fuera de los individuos y los interpela haciéndoles creer que la poseen, los sujeta en tanto estructura material manifiesta como aparatos ideológicos. En *La Ideología Alemana*, Marx (1976a) señala la ideología como un fenómeno “mental” y “consciente”, para el filósofo francés el carácter fuerte de los elementos sobre la ideología reside en enfatizar su objetividad, por lo que no está en el sujeto y es inconsciente. La ideología reproduce relaciones de producción y de clase a partir de la cotidianeidad gracias a la sujeción a los Aparatos Ideológicos de Estado —diferentes a los Aparatos Represivos del Estado—,

Un aparato es una estructura que funciona con independencia de la “conciencia” de los individuos vinculados a ella, y que puede configurar la subjetividad de esos individuos. Althusser utiliza la palabra francesa *dispositif* para enfatizar el hecho de que las motivaciones ideológicas de los individuos se encuentran siempre ligadas a un conjunto anónimo de “reglas” materiales. Este carácter simbiótico entre las normas materiales de un aparato y las motivaciones ideológicas de los sujetos es, precisamente, el que explica por qué razón los aparatos ideológicos no poseen un carácter represivo. (Castro, 2000; 745).

Los aparatos ideológicos son diversos, por lo que permiten abordar la totalidad de la experiencia social, hay ocho tipos: culturales, religiosos, educativos, familiares, jurídicos,

políticos, sindicales y de información. La ideología no se rastrea entonces en la mente sino en las instituciones que la contienen y las prácticas que produce, en tanto estructura que construye sujetos. (Althusser, 1974).

Hall (2010), Castro (2000) y, más implícitamente, Larraín (2008), resaltan un cambio teórico importante que hace Althusser con respecto a Marx —y que sería una de sus principales diferencias con Gramsci— para él las ideologías no son reflejos de los intereses de clase, no se derivan de una genética de clase, sino que se mantienen y estructuran por la función que tienen en la sociedad; se pasa del origen legitimante al efecto legitimante en una lucha por el poder de imputar sentido. *“La ideología es un rasgo estructural de todas las sociedades y su función es cementar su unidad. Pero en una sociedad de clases la ideología recibe una función adicional (...) ayudar a mantener la dominación de clase”* (Larraín, 2008, p.127). En otras palabras, la principal función de la ideología es mantener los roles sociales en tanto prácticas regulares, y esto implica reproducir las relaciones económicas, políticas y simbólicas; entonces si las relaciones de clase son la forma económicamente determinada de estas relaciones políticas se reproducirán en tanto constitutivas de la totalidad social, mas no son el origen de las estructuras ideológicas.

De acuerdo con Althusser (1974), hay, por tanto, una ideología general —sin historia— e ideologías particulares —que corresponden con una época histórica y se relacionan con, más no necesariamente se reducen a, las clases sociales en conflicto— (p.48). En el capitalismo, el nivel político determina el nivel ideológico en tanto la posición de clase permite hablar de ideologías que legitiman estas posiciones; pero ningún nivel de la totalidad puede ser explicado a partir de otro nivel estructural, así como la economía no es suficiente para explicar la política, la política no es del todo suficiente de cara a explicar la ideología (al parecer en este punto se distancia de Gramsci).

A este autor se le han imputado acusaciones que le señalan de caer en un funcionalismo que podría chocar con sus bases marxistas, pues su concepción de la ideología —como un fenómeno que existe en todas las sociedades por su función ordenadora— implica una

abstracción transhistórica, que requiere la suposición de que la sociedad tiene necesidades más allá de su propia estructura históricamente determinada. Lo defectuoso de los planteamientos funcionalistas es una determinación que reduce a explicaciones unilaterales basadas en supuestos referidos a un equilibrio social necesario; lo que ha conllevado a una visión más normativa que descriptiva sobre la sociedad, donde el carácter político del orden social tiende a ocultarse. Esta abstracción implica a su vez dificultades para explicar el cambio social, la eliminación del sujeto —que no es total en Marx— toma allí el carácter de un ahistoricismo que tiene contradicciones evidentes con sus vecinos postulados marxistas.

Dos elementos relevantes son importantes a destacar, la ruptura —no del todo reconocida— con la metáfora de estructura/superestructura a cambio de los niveles sociales, permite, por un lado, que la ideología tome un respiro de la subordinación a otros componentes de la sociedad; y por otro, posibilita la explicación de fenómenos culturales en relación a una estructura de clases y un orden social basado en la representación, el consentimiento —a pesar de que este tienda a predominar por el desvío funcionalista— y en el entrelazamiento de la ideología con instituciones y medios. Así, a partir de Althusser se desarrollará una tensión central en torno al concepto de ideología como algo interno o externo, algo que tenga que hacer referencia o no a los individuos. Este legado explícitamente estructuralista será una de las razones por las que algunos decidirán abandonar el concepto, pero abre el importante debate de la consciencia y el reduccionismo entre representación y práctica (tema en que entrará con fuerza, como se verá más adelante, Slavoj Žižek).

Más allá de máquinas y maquinistas: la sutileza de la maquinaria simbólica

Uno de los principales aportes de Geertz a la ciencia social está en que: *“Ha reorientado el análisis de la cultura hacia el estudio del significado del simbolismo, y ha puesto de relieve la centralidad de la interpretación como enfoque metodológico”* (J.B. Thompson, 1998, p.198). La formulación de Geertz, concretada principalmente en su obra *La interpretación de las culturas* (1973), puede leerse como una respuesta al marxismo y al funcionalismo, estas dos corrientes habían incurrido en reduccionismos, determinismos y

simplificaciones que implicaban una obstaculización para el desarrollo de conceptos menos rígidos y ambiguos para leer ciertos fenómenos sociales, específicamente referentes a la cultura. De este modo, pretende solucionar algunas de las principales limitaciones de la ciencia social, anteponiendo una visión de ciencia interpretativa, en contraposición a la pretensión de formular leyes de la ciencia explicativa.

En el caso del concepto de ideología, este distanciamiento del marxismo y el funcionalismo puede identificarse de alguna manera en la acepción crítica de Geertz (1987) frente a lo que denomina teoría del interés y teoría de la tensión —aunque estas no se reduzcan específicamente a estas corrientes teóricas—. Considera que la primera carece de una formulación psicológica fuerte, por lo que su lectura de las motivaciones cae en el utilitarismo o en el historicismo, reduciendo la ideología a cálculos racionales o reflejos de la posición social, además señala que su interpretación de la acción social como la lucha por el poder deja de lado otras funciones sociales de la ideología. En relación a la segunda identifica que, si bien soluciona algunos de los problemas de la teoría del interés dando mayor relevancia al asunto de las motivaciones, se limita a una descripción o nominalización de las causas por las que surge la ideología descuidando los mecanismos de su funcionamiento; su excesivo enfoque en los problemas funcionales de una mala integración social sirve para identificar las tensión sociopsicológicas que generan la ideología como respuesta, pero pierde de vista una cuestión central, además de ser una explicación patologizante (la ideología como enfermedad social) .

La cuestión central, para Geertz, es

saber cómo, después de todo, las ideologías transforman el sentimiento en significación y lo hacen así socialmente accesible (...) el tosco expediente de colocar símbolos particulares y tensiones (o intereses) particulares unos junto a los otros de manera tal que el hecho de que los primeros deriven de las segundas parece cosa de mero sentido común (Geertz, 1987, p.182).

Ante el problema de la formulación simbólica, de cómo los símbolos logran simbolizar, señala que se ha carecido de un marco analítico para el lenguaje figurado, que es la principal forma que adquiere la ideología. Centralizar la significación como elemento básico para la comprensión de un fenómeno social implica reconocer el símbolo como un

vehículo que es en sí relevante, como una forma que revela contenido; de esta manera afirma: *No es pues la verdad lo que varía con los contextos sociales, psicológicos y culturales, sino que lo que varía son los símbolos que elaboramos en nuestros intentos, desigualmente efectivos, de aprehenderla* (Geertz, 1987, p.185). Las formas retóricas del lenguaje figurado como la metáfora o la hipérbole van más allá de la verdad o falsedad, implican operaciones semánticas que tienen fuerza no por su carácter validez sino por su eficiencia cuando son recibidas; una ideología será potente si logra conectar con una situación social y psicológica (para Geertz en esto consistió la eficacia del nazismo cuando recurrió al estado anímico de una nación).

Desde una teoría extrínseca del pensamiento se interpreta que este “*consiste en la construcción y manejo de sistemas de símbolos que son empleados como modelos de otros sistemas físicos, orgánicos, sociales, psicológicos, etc.*” (Geertz, 1987, p.189). Este proceso se da en un nivel público y no privado, los modelos o sistemas simbólicos no están “en la cabeza de alguien” sino en un espacio social de patrones culturales: el “interior externo”.

Las ideologías puede ser políticas, morales, económicas, etc. Geertz se encarga principalmente de las primeras, pues reconoce que el carácter social de las ideologías implica casi siempre consecuencias políticas, mas no necesariamente. De esta manera se identifica una función social de la ideología política que

consiste en hacer posible una política autónoma al proveer conceptos llenos de autoridad que le den sentido, al suministrar imágenes persuasivas por medio de las cuales pueda captársela sensatamente. Las ideologías comienzan a convertirse en hechos decisivos como fuentes de significaciones y actitudes sociopolíticas cuando ni las orientaciones culturales más generales de una sociedad ni sus orientaciones más "pragmáticas" y positivas alcanzan ya a suministrar una imagen adecuada de proceso político (Geertz, 1987, p.189).

El surgimiento de un sistema ideológico tiene que ver con tensiones culturales, más que sociales y psicológicas; sin embargo, estos dos tipos de tensiones necesitan ser dotados de sentido, para lo que es necesario un sistema cultural que más que comprender permita actuar frente a situaciones novedosas. Las tensiones culturales se ven insertas en

una realidad social problemática donde se lucha entre relaciones de poder, pero estas no pueden ser leídas, ni aun construidas y combatidas sin un aparato de significación apropiado.

Por último, quisiera señalar brevemente que la dicotomía ideología-ciencia es abordada por Geertz (1987) reconociendo que cada una es un sistema cultural con funciones diferentes, por lo que comparar una en relación a la función de la otra es cuanto menos una pérdida de tiempo. Mientras la ciencia tiene una actitud desinteresada por su pretensión de objetividad, la ideología es activa y emite juicios que buscan como fin incitar a la acción; por ello incluso son complementarias: la ideología puede —y le conviene— hacer uso del conocimiento científico, y la ciencia puede interpretar y criticar a las ideologías, no para acabar con ellas sino para “obligarlas a un arreglo con la realidad”.

Esta propuesta teórica es de gran relevancia para las ciencias sociales, el mismo J. B. Thompson la retoma para su formación político-crítica. El avance teórico que trae consigo el reconocimiento de la cultura como algo mucho más que un epifenómeno deriva en una conceptualización que le da a la ideología formas de ser leída; metodológicamente se hace mucho más fuerte la interpretación del fenómeno ideológico y, vale resaltar, se hace eminentemente interdisciplinar.

Un intruso en las profundidades: el discurso como interacción ideológica

El lingüista Teun Van Dijk construye un concepto de ideología que se ubica dentro de la psicología cognitiva —aunque tiene un gran componente lingüístico y rescata elementos de las ciencias sociales—, se interesa por la ideología como un insumo para lo que denomina el análisis crítico del discurso;

un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político (Van Dijk, 1999a, p.23).

Explicitando el propósito de tal apuesta, indica en su libro *Ideología. Un Enfoque Multidisciplinario* (1999b) que busca una aproximación más que una teoría acabada sobre la ideología. Sin embargo, propone una definición limitada de la ideología como: “*creencias fundamentales que subyacen en las representaciones sociales compartidas por tipos específicos de grupos sociales. Estas representaciones son a su vez la base del discurso y de otras prácticas sociales*” (Van Dijk, 2005, p.15). Para él no son cualquier tipo de creencia, sino que además de ser compartidas son fundamentales o axiomáticas para el grupo de pertenencia, organizan de base las representaciones sociales de un grupo. Para él no son entonces individuales, y tampoco negativas en un sentido epistemológico —como ya se verá—, ni necesariamente corresponde solo a los grupos dominantes.

Además de la función cognoscitiva fundamental, enfatiza en las funciones sociales que tienen las ideologías: “*autorepresentar al grupo y la membresía e identificación de sus miembros, organizar sus prácticas o luchas sociales y promover los intereses del grupo y sus miembros con respecto a otros grupos*” (Van Dijk, 2005, p.27). Para Van Dijk (1999b), solo los grupos sociales poseen ideologías; no las comunidades culturales como las comunidades lingüísticas, ni las colectividades arbitrariamente unidas como, por ejemplo, en la contingencia que implica ir en un mismo vuelo de avión, ni las amplias categorías sociales como género y clase —estas últimas pueden derivar en grupos, mas no implican necesariamente un grupo—. Los grupos sociales se caracterizan por la continuidad de sus experiencias, acciones, valores, metas, condiciones materiales y simbólicas, conflictos y, principalmente, representaciones sociales sobre todo lo anterior; son desde un gremio o un grupo académico hasta un partido político o un movimiento social, requieren de una relativa —no completa— organización o institucionalización.

Los grupos son más que el conglomerado de individuos miembros, implica que se compartan ciertos elementos mediante la interacción. No obstante, a este respecto, Van Dijk considera necesario enfatizar en tres aspectos clave en relación a la ideología: los actos individuales, la pertenecía de un individuo a varios grupos y los subgrupos necesarios.

Que dichos miembros harán distintos usos de ese sistema ideológico en contextos sociales diferentes es obvio, y esto define la gran variación en los discursos ideológicos y otras prácticas sociales (...) Dependiendo de la situación, una identidad y, por ende, una ideología, puede ser más apropiada o más importante, de modo que pueden efectuarse elecciones estratégicas en el manejo de creencias e intereses en conflicto (Van Dijk, 1999b, p.192-193).

También señala que, a pesar de la variación individual, es necesario que un grupo de “miembros fundamentales” (elites o ideólogos) comparta un mínimo de proposiciones medulares de la ideología, sin ello la reproducción de la ideología no sería posible. En este punto, la acción individual de ciertos miembros no comunes se vuelve de vital importancia y se considera mucho más representativa de la ideología del grupo.

Van Dijk (1999b), propone además una tipología de grupos según los criterios de pertenencia (que pueden combinarse); así la ideología también depende de distinciones como: qué hacen, quiénes son, qué quieren, etc. A su vez, estas características se vinculan con tipos de relaciones intergrupales como el poder, la dominación, la competencia y la cooperación. Sucintamente se puede decir que para este autor el poder se asocia con el control —de este modo con la limitación de la libertad— y la dominación con el abuso de poder; estos tipos de relaciones entre grupos configuran, a nivel macro, sistemas que los grupos reproducen mediante sus ideologías. En este sentido, hay grupos principalmente interesados en reproducir una estructura social donde tienen acceso privilegiado a ciertos recursos; por ejemplo, las clases siguen sus intereses socioeconómicos. Encontramos también grupos con límites mucho más difusos, que se configuran más por sus prácticas que por sus condiciones; este es el caso de los racistas, que son definidos principalmente no por sus miembros sino por otros grupos que identifican estas prácticas como reproductoras de relaciones de poder y de dominación basadas en la discriminación racial.

Todos los grupos comparten a su vez creencias “generales” o “sociales” de toda la comunidad, que posibilitan la comunicación, como presupuestos que permiten la

compresión del discurso a un nivel público, intergrupar; estas creencias las denomina conocimiento. Aquí Van Dijk se aparta de las definiciones que contraponen ideología a ciencia, pues adopta una definición de verdad *“pragmática, en lugar de semántica, y relacionada con una teoría consensual de conocimiento restringida a comunidades de conocimiento específicas”* (Van Dijk, 2005, p.26). Considera que el conocimiento puede estar ideológicamente fundado, pero la ideología deja de ser ideología cuando se vuelve socialmente compartida; siempre debe estar asociada a un grupo específico.

Los discursos, como un tipo de práctica social, son posibles gracias a las ideologías, por ello son finalmente denominados como tipos de interacciones ideológicas. Sin embargo, debe enfatizarse que este autor renuncia a remplazar el concepto de ideología por el de discurso, indicando que el argumento de que el discurso es la manifestación social y analizable de lo que se denomina ideología no reconoce que hay otras prácticas sociales que también son manifestaciones de esta, como la dominación y la coerción. En torno a la relación ideología-discurso se pueden desarrollar dos tipos de análisis: estático-estructuralistas y dinámico-procedimentales.

El primero, tal como sabemos a través de las gramáticas modernas, especifica las unidades o componentes estructurales y también los principios (reglas, normas u otras regularidades) de su integración en unidades mayores. El enfoque más dinámico, común en psicología, microsociología y análisis conversacional, explica los procesos, acciones o estrategias, o sea, la dinámica mental o interaccional de construcción, por ejemplo, como una explicación de cómo se comportan los actores o usuarios del lenguaje sobre la marcha, "haciendo" o "realizando" esas unidades estructurales como representaciones mentales, acciones o discursos (Van Dijk, 1999b, p.76).

El primer tipo de análisis también es llamado estructural, y el segundo estratégico; respectivamente, uno refiere a modelos o esquemas de carácter mental que son construidos a partir de los conflictos sociales en los que se inserta el grupo, y el otro refiere a aspectos más lingüísticos que determinan la forma del discurso, el uso de las palabras en una situación contextual determinada. Los dos implican elementos psicológicos, pero no pierden su carácter social a nivel macro y micro, aunque esta teoría se enfoca

principalmente en lo microsocioal. Siguiendo a Van Dijk (2005), el mencionado contexto, o situación comunicativa es mediado a través de modelos de interpretación subjetivos o mentales (p.16).

Con respecto a las estructuras es importante reconocer que,

La hipótesis sobre la naturaleza organizativa de las ideologías no implica en forma alguna que ellas sean consistentes. No son sistemas lógicos, sino socio-psico-lógicos. Así que pueden muy bien ser heterogéneas o incoherentes, sobre todo en sus primeras fases, más espontáneas, aunque varios ideólogos (escritores, líderes, maestros, predicadores, etc.) pueden intentar mejorar la coherencia por manifiestos explícitos, catecismos, teorías, y así sucesivamente (Van Dijk, 2005, p.13).

También vale aclarar que la estructuras y estrategias se refieren a la ideología, no al discurso, el discurso sería, a este respecto, su forma de manifestación, pero este tiene su propia estructura.

La interpretación de la ideología, y su análisis crítico —cuando se trata de analizar la ideología de grupos dominantes— implica una imputación de intencionalidad al emisor del discurso, lo que conlleva una gran dificultad para no caer en una sobre-interpretación al señalar elementos ideológicos implícitos. Van Dijk (2005) insiste aquí en que, aunque sea problemático, es necesario teóricamente considerar el concepto de intencionalidad para explicar el discurso como fenómenos comunicativos y para dar validez a la interpretación o crítica ideológica en sí misma, pues considerar que el emisor y el receptor tienen intenciones es vital para generar explicaciones de la estructura y las estrategias de la ideología.

Este autor brinda un desarrollo del concepto a un nivel muy específico, asociado directamente con una metodología de análisis. Su propuesta, como él indica, es incompleta y novedosa —al dar relevancia al componente cognitivo e incorporar el análisis del discurso—, por lo que propone constantemente una serie de hipótesis que, sin embargo, deben ser comprobadas. El desarrollo de elementos microsocioales es un aporte que debe reconocerse, en un contexto teórico en el que la predominancia de explicaciones estructurales ha derivado en reduccionismo causales, pero convierte al individuo y sus representaciones mentales en la principal fuente, lo que genera cuestionamiento sobre el

análisis de productos como formas en las que se objetiva la ideología y sobre la efectividad práctica de la representación para reproducir las relaciones de dominación.

Por otro lado, esta centralidad de la mente pone en un segundo nivel la estructura social y, aunque esta pueda influir en las representaciones sociales, el autor confiere a los grupos sociales y sus individuos una especie de esencia psicológica sobre sus ideas más fundamentales que rayan la idea de que no hay también condiciones culturales objetivadas que limiten la interacción en pro de la reproducción de una estructura social que favorece a ciertos grupos; abandona la idea de que hay significados o representaciones que se vinculan directamente a la estructura social —como sistema de relaciones de poder— y no solo a los individuos (la construcción del sujeto). De este modo, termina formulando un concepto neutro que asume que hay grupos con representaciones sociales que no se vinculan con relaciones de dominación.

¿Después de la modernidad, el marxismo y el estructuralismo qué?

Otro fin... la ideología como concepto zombi: El pensamiento “postsocial”

El estructuralismo pronto vino en decaída y con él el propio Marx, las huellas de reduccionismo y cientificismo de la obra clásica que se mantenían en Althusser fueron criticados y se desarrollaron importantes intentos de superación; de igual modo, cualquier determinismo y noción de verdad que los autores de la modernidad habían constituido fue fuertemente cuestionado. En primer lugar, es necesario revisar las críticas que desde el posestructuralismo —que es en realidad una “radicalización” del estructuralismo— y el posmodernismo se hacen al concepto, y así justifican su rechazo a usarlo; para luego retomar el concepto desde el posmarxismo. Vale aclarar que no es este el espacio para dar una explicación de lo que estas corrientes de pensamiento significan, se retoman algunos puntos eludiendo las discusiones que puedan suscitar.

En el posestructuralismo, es Michel Foucault quien hace una crítica explícita al concepto de ideología, partiendo de su teoría del poder como productor de verdad y como relación social básica para la producción de sujetos, lo que en suma implica la construcción de discursos; fuera de las formaciones discursivas o conocimiento no hay objetos reales, muchos menos sujetos. Su crítica tiene tres razones:

La primera es que, nos guste o no, siempre está en oposición virtual a algo que se supone cuenta como verdad. (...) El segundo inconveniente es que el concepto de ideología se refiere, pienso necesariamente, a algo de orden del sujeto. Tercero, la ideología se ubica en una posición secundaria con respecto a algo que funciona como una infraestructura (Foucault en Larraín, 2010; 73).

Para este autor no hay producción de saber que esté fuera de relaciones de fuerza y a la vez no hay relaciones de fuerza que no estén basadas de algún modo en el saber; el concepto de discurso entra en remplazo de una acepción de la ideología como forma de conocimiento general relativa a un grupo o a la sociedad, e igualmente de la ideología como falsa en contraposición a la ciencia como verdadera. Un punto central es el abandono de la confianza en el sujeto, si bien en el estructuralismo el sujeto es producido, en el posestructuralismo no renace. El cuerpo y no las conciencias son los blancos del poder, algo con lo que autores como Bourdieu —que también decide no usar el concepto por razones muy similares— adopta al afirmar que: *“hemos hablado demasiado acerca de la conciencia, demasiado en términos de representación. El mundo social no funciona en términos de conciencia, funciona en términos de prácticas, mecanismos, etc. El principal mecanismo de dominación opera a través de la manipulación inconsciente del cuerpo”* (Bourdieu, 2003, p.298-299).

Por otro lado, como señala Larraín (2010) en su síntesis de esta postura, el posmodernismo de Lyotard rechaza la ideología en tanto se opone a la ciencia, cuando esta es otra narrativa, otro meta-relato totalizante que no es reductible más que a su propia lógica. No es posible un concepto crítico de ideología sin negar la diferencia y ser de esta manera terrorista, poner una posición como privilegiada.

Desde este punto de vista, se trata de una posición caracterizada por su desconfianza en los discursos totalizantes, en la razón y en la verdad. La desconfianza se extiende también a las formas de esencialismo y reduccionismo. Al igual que en el posestructuralismo, el discurso aparece como instancia central de la vida social, pero propone la indeterminación, la primacía de la diferencia y la inconmensurabilidad entre discursos, cada uno de los cuales se supone que tiene su propio régimen de verdad (Larraín, 2010, p.82)

Se ha argüido que las preocupaciones intelectuales o científicas no entran en contradicción con las preocupaciones políticas; no obstante, una conceptualización puede estar más impulsada por uno o por otro tipo de preocupación —si es que son diferentes—. Este es el caso de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe desde la filosofía política —donde la política es concebida como práctica—, su preocupación de explicar, pero sobre todo aprovechar políticamente, una coyuntura específica los lleva a buscar la superación del marco marxista para definir el concepto de ideología. Así, afirman que:

El carácter plural y multifacético que presentan las luchas sociales contemporáneas ha terminado por disolver el fundamento último en el que se basaba este imaginario político (el marxismo), poblado de sujetos «universales» y constituido en torno a una Historia concebida en singular: esto es, el supuesto de «la sociedad» como una estructura inteligible, que puede ser abarcada y dominada intelectualmente a partir de ciertas posiciones de clase y reconstituida como orden racional y transparente a partir de un acto fundacional de carácter político (Laclau y Mouffe, 1987, p.2).

En su obra conjunta *Hegemonía y estrategia socialista* (1985), estos autores postulan una superación de marxismo a partir de rescatar la teorización de Gramsci, donde la lucha política escapa al determinismo y al reduccionismo economicista, expandiéndose —según resaltan— más allá de la clase social. Aunque esta indulgencia con Gramsci es cuestionable, su enfoque en la cultura como fenómeno político permite poner un concepto en el centro, en consonancia con el contexto de fuerte posicionamiento posestructuralista y posmodernista, este concepto es el discurso.

Como señala Larraín (2010), para ellos el discurso como totalidad con elementos lingüísticos y extralingüísticos (que pueden ser materiales), construye a los sujetos en tanto posiciones dentro del mismo discurso; las relaciones y objetos no pueden ser referidas fuera del discurso pues se constituyen en él. Esto lleva a la tesis de que no hay un orden material que sea la estructura subyacente al discurso, pues este orden sería en sí mismo parte de un discurso. Contra el esencialismo, que indicaba en Marx la centralidad de la lucha proletaria, se cae en una indeterminación que puede dificultar el análisis causal y que, sin embargo, es útil para emprender cierto tipo de acción política.

El concepto de ideología tiene en principio una acepción ceñida a la interpretación de Gramsci —que es transferida a Althusser—, donde se identifica no como

un «sistema de ideas» o con la falsa conciencia de los actores sociales, sino que es un todo orgánico y relacional, encarnado en aparatos e instituciones que suelda en torno a ciertos principios articuladores básicos la unidad de un bloque histórico. (...) Ni los sujetos políticos son para Gramsci «clases» —en el sentido estricto del término—, sino «voluntades colectivas» complejas; ni los elementos ideológicos articulados por la clase hegemónica tienen una pertenencia de clase necesaria (Laclau y Mouffe, 1987, p.78).

Sin embargo, la profundización y la búsqueda de coherencia con el marco teórico que plantean llevó a Laclau a rescatar una concepción crítica que ya había trazado antes, la expone en dos textos: *La imposibilidad de la sociedad* (1983) y *La muerte y resurrección de la teoría de la ideología* (1996). Allí enfatiza el carácter discursivo de lo social y la imposibilidad de la sociedad como totalidad saturada y autodefinida, pues su definición positiva no es posible sin un principio que ordene las diferencias que la constituyen, y este principio no existe fuera del discurso (en el estructuralismo el lenguaje es un sistema cerrado porque solo así, mediante la clausura, es posible la determinación del significado —contenido—, en tanto este emerge como producto de las diferencias entre significantes —forma—).

“La ideología es un intento vano de imponer un cierre a un mundo social cuya característica esencial es el juego infinito de las diferencias y la imposibilidad de cualquier fijación última del significado” (Barret, 2003, p.292). Se establece un “punto nodal” que une los significantes flotantes dándoles una sutura, y de esta manera un significado, que es definido en la lucha hegemónica a través de la articulación (Žižek utiliza el ejemplo del ecologismo: *“nunca es ‘ecología como tal’; siempre está incluida en una cadena de equivalencias: puede ser conservadora, estatista, socialista, feministas (...)”* (2003b, p.20).

La segunda acepción de Laclau, universal y a la vez crítica, deriva en el reconocimiento de una necesidad de la ideología, no solo social y política sino epistemológica, pues sin significado no hay interpretación posible. Una paradoja se hace presente: si toda fijación del significado es una suerte de ilusión, ¿cómo se puede saber que es una ilusión si nadie

está fuera de ella? (la respuesta la rescata Žižek con el concepto derrideano de “espectro”). Vale aclarar que si bien es una definición cognitivo-crítica no se contrapone con un concepto de verdad científica.

Estas dos concepciones de la ideología no se sobreponen como momentos de una evolución teórica, sino que conviven; podríamos interpretar que la primera definición es una salida a la paradoja que introduce la segunda, puesto que dificulta la utilidad política del concepto. En todo caso, como mencioné al principio y como se ha visto también en Gramsci, cuando el concepto de ideología es pensado con intereses principalmente políticos pueden generarse problemas para aplicarlo a la interpretación de los productos culturales. El principal aporte de estos autores es un mortal cuestionamiento a la metáfora estructura-superestructura, y a cualquier principio ordenador que pueda reducir la explicación de la ideología a una explicación unilateral.

Varios de los elementos del posmarxismo de Laclau y Mouffe son retomados y desarrollados por el filósofo Slavoj Žižek, que en una receta que incluye psicoanálisis estructuralista, filosofía idealista y ciencia social logra conjugar a Lacan, Hegel y Marx para desarrollar un diferente concepto crítico de ideología —aunque similar en algunos puntos importantes al de Laclau: es clara la mutua influencia—.

Para el filósofo esloveno (2003b) la ideología en su acepción presupuesta, como matriz generativa, pierde sentido porque no es rescatable su carácter crítico, se topa con que no es posible discernir entre lo que es ideología y lo que no. Sin embargo, se propone rescatar la acepción crítica rastreando, a través de elementos del psicoanálisis, un camino por completar nada más y nada menos que en el mismo Marx, a la manera de Althusser.

Žižek (2003b) desarrolla lo que llama una reconstrucción “lógico-narrativa” del concepto. Comenzando está la ideología *en sí*: la noción inmanente de la ideología como sistema de creencias o ideas que pretender ser verdadero, pero oculta un interés no reconocido (p.21). Aquí señala que el procedimiento de crítica es el de la “lectura del síntoma”, entendiendo el síntoma como el elemento específico que al estudiarse devela la falsedad de una universalización pretendida; “*consiste en detectar un punto de ruptura heterogéneo a un campo ideológico determinado y al mismo tiempo necesario para que ese campo logre su clausura, su forma acabada*” (Žižek, 2003a, p.47).

En el mencionado estudio del fetichismo de la mercancía que hace Marx en el primer capítulo de *El Capital*, Lacan identifica el descubrimiento del síntoma; razón por la que es posible ponerlo en paralelo al análisis del sueño en Freud. Žižek (2003a), indica cómo estos dos autores clásicos van más allá de rastrear el “secreto oculto” tras la forma mercancía o la forma sueño (que son el valor-trabajo y el contenido biográfico) y se dirigen a detectar el porqué de esta forma, el misterio no tras la forma sino de la forma misma. Subyacente a la forma sueño está el deseo como *lo real reprimido*, en Lacan lo real es un “registro” psíquico que no es aprensible, simbolizable, por lo que es inalcanzable, mas siempre se manifiesta de alguna forma (esto se retomará más adelante).

Por el lado de la forma mercancía, encontramos que el fetichismo como falsedad e inversión implica que en el capitalismo las relaciones entre individuos se presentan como relación entre cosas en el intercambio de mercancías, la abstracción a la que se ven sometidas las relaciones de producción tras la determinación del valor de la mercancía y en sí de su objetividad es una abstracción real. Como señala Žižek (2003a), retomando la lectura de Alfred Sohn-Rethel, una abstracción real es la consideración de que la mercancía, y esto es evidente en la forma dinero, no es más que un simple objeto sino la encarnación de un valor trascendente y por ello un cuerpo más allá de la materialidad corruptible, un objeto sublime; un “como sí” que hace que los individuos actúen manteniendo la efectividad social de una ilusión que bien saben es una ilusión. La abstracción real es externa, no es pensamiento porque los individuos pueden saber muy bien que —por ejemplo— el dinero no es un objeto sublime y aun así actuar como si lo fuera; la efectividad social es mantenida por una autoridad simbólica que reproduce una especie de pensamiento previo al propio pensamiento, el inconsciente u orden simbólico. *“El orden simbólico es precisamente ese orden formal que complementa y/o altera la relación dual de la realidad fáctica ‘externa’ y la experiencia ‘interna’, subjetiva”* (Žižek, 2003a, p.44).

Marx no llegó a reconocer que el carácter material trascendente de la mercancía estaba dado por un orden formal externo al individuo, pero Althusser —retomando a Pascal— logró acercarse de una manera satisfactoria. Es así como se desarrolla el concepto *para sí*, *“la ideología en su exteriorización/otredad: el momento sintetizado por la noción*

althusseriana de aparatos ideológicos del estado que designa la existencia material de la ideología en prácticas ideológicas, rituales e instituciones” (Žižek, 2003b, p.20). El procedimiento de Althusser parece ser más bien una materialización de lo espiritual, mientras el fetichismo de la mercancía es la espiritualización de la materialidad.

En tercer lugar, está la ideología *en sí y para sí*, como *“la elusiva red de actitudes y presupuestos implícitos, cuasi ‘espontáneos’, que constituyen un momento irreductible de la reproducción de las prácticas ‘no ideológicas’ (económicas, legales, políticas, sexuales...)”* (Žižek, 2003b, p.24). En este punto es irreconocible la diferencia entre realidad social e ideología. Lo que demuestra el fenómeno del fetichismo de la mercancía es una objetividad de la creencia, el interior externo, donde las cosas creen por nosotros: *“la creencia, lejos de ser un estado ‘íntimo’, puramente mental, se materializa siempre en nuestra actividad social efectiva: la creencia sostiene la fantasía que regula la realidad social”* (Žižek, 2003a, p.64).

Esta tercera forma de la ideología parece una síntesis, en ella la práctica social —la costumbre pascaliana— de sujetos que actúan de forma cínica (saben lo que hacen y aun así lo hacen) sostiene una realidad social fundamentada en la creencia en el objeto sublime mantenido por el orden simbólico (el rey no es rey en sí mismo, sino porque actuamos ante él como si fuera el rey). Siguiendo a Žižek (2003a), la crítica pasa del síntoma a la fantasía ideológica, que no está en el saber sino en el hacer —si se ubicara en el saber se caería en el mero cinismo y se llegaría al tan anunciado fin de la ideología (la sociedad postideológica, en la que ya nadie cree en las proposiciones ideológicas)— la fantasía es pasar por alto la ilusión inconsciente que estructura nuestra relación con la sociedad: la ideología es una realidad social (p.61).

La realidad social está constituida por prácticas que siguen una creencia que es en el fondo incomprensible por el sujeto, el objeto sublime es una especie de “espectro” — concepto que Žižek retoma del análisis de Derrida a Marx— que rompe con las concepciones de realidad e ilusión, no hay realidad sin espectro.

¿Por qué, entonces, no hay realidad sin el espectro? Lacan proporciona una respuesta precisa para esta pregunta: (lo que experimentamos como) la realidad no es la ‘cosa en sí’, sino que está ya-desde siempre simbolizada, constituida, estructurada por mecanismos

simbólicos, y el problema reside en el hecho de que esta simbolización, en definitiva, siempre fracasa, que nunca logra ‘cubrir’ por completo lo real, que siempre supone alguna deuda simbólica pendiente, irredenta. Este real (la parte de la realidad que permanece sin simbolizar) vuelve bajo la forma de apariciones espectrales (Žižek, 2003b, p.31).

La obediencia a un mandato implica la incompreensión del sujeto ante que las cosas sean lo que son porque son *eso* (el rey es rey porque es rey, el dinero es dinero porque es dinero, la ley es la ley...), él busca subsanarla mediante un “mecanismo de transferencia”, el “circulo vicioso de la creencia” (creemos antes de creer que creemos): la “*suposición de una Verdad, de un Significado tras el estúpido, traumático, inconsistente hecho de la Ley*” (Žižek, 2003a, p.67).

Como para Laclau y Mouffe, para Žižek (2003a; 2003b) la sociedad es inasible, en tanto totalidad racional implica deshacerse de una incompletud de la que no se puede deshacer. Lo incompleto es la cadena de significantes flotantes, que, sin embargo, la ideología pretende completar:

cada uno de los elementos de un campo ideológico determinado, forma parte de una serie de equivalencias: su plus metafórico, mediante el cual se conecta con todos los demás elementos, determina retroactivamente su identidad (según la perspectiva comunista, por ejemplo, luchar por la paz significa luchar contra el orden capitalista, etcétera). Pero este encadenamiento es posible sólo a condición de que un cierto significante —el "Uno" lacaniano— "acolche" todo el campo y, al englobarlo, efectúe la identidad de éste (Žižek, 2003a, p.126)

Siguiendo de nuevo a estos autores, Žižek (2003b) afirma que a las relaciones sociales las desequilibra un núcleo subyacente, un antagonismo traumático; es *lo real* que retorna. La lucha de clases es de alguna manera una forma espectral de este antagonismo que no permite la clausura de la sociedad, se presenta como un punto que sobredetermina, y aunque no exista “realmente” es el nombre de un núcleo real reprimido. “*De modo que el sostén final de la crítica a la ideología —el punto de referencia extraideológico que nos autoriza a denunciar el contenido de nuestra experiencia inmediata como ‘ideológica’— no es la ‘realidad’, sino lo ‘real’ reprimido del antagonismo*” (p.36).

En correspondencia, indica que una de las tareas de esta crítica es:

Designar los elementos que dentro de un orden social existente —bajo la forma de una ‘ficción’, es decir, de relatos ‘utópicos’ de historias alternativas posibles pero fracasadas— apuntan al carácter antagonista del sistema y, por lo tanto, permiten que tomemos distancia de la autoevidencia de su identidad establecida (Žižek, 2003b, p.14).

Los aportes del post provienen principalmente de la filosofía, entendiendo que esta tiene la tarea de criticar los límites y profundizar en los fundamentos de las formulaciones de otras áreas como a la ciencia y el arte; aun así, se valen de estas fuentes y en momentos es difícil discernir el carácter disciplinar —si es que lo tienen— de algunos planteamientos, como en el caso de Foucault o Žižek. En todo caso, estas formulaciones se caracterizan por un nivel de abstracción y lógicas que en un juego con el lenguaje y con lo racional no conducen a paradojas y lugares de dudas más que de respuestas; por esta razón resulta una tarea difícil deducir de ellos formulaciones metodológicas útiles a la ciencia social. No obstante, es de gran valor el cuestionamiento que se hace desde allí a cuestiones como la verdad, la determinación causal, la posibilidad de la sociedad, la confianza en la representación, la transparencia del lenguaje, etc. Estos elementos tienen incidencia en lo que consideramos perspectivas y teorías “más” científicas (en el sentido de ciencia social), y serán de gran importancia para ver los límites y potencialidades de la conceptualización escogida para este trabajo.

Contraataque, el filo de la crítica: la depuración de un concepto clásico

Frente a la problemática de subjetividad/objetividad algunos autores contemporáneos optan por superar el dualismo entre sujeto y estructura, que había derivado en la dominante posición del anti-humanismo estructuralista, donde se reduce el primero en ventaja de la segunda; consideran que algunos de los fenómenos más importantes del mundo actual no pueden ser explicados por formulaciones tan rígidas ante el constante cambio de una sociedad global y compleja. Antony Giddens y Pierre Bourdieu, son unos de los más emblemáticos constructores de una teoría contemporánea de la sociedad moderna. Bourdieu, sin embargo, y como ya se mencionó, es uno de los autores que rechaza el concepto de ideología; no obstante, para reflexionar sobre su posicionamiento vale resaltar que su teoría del estructural constructivismo es muy similar a la teoría de la

estructuración de Giddens: se trata de la presentación de “*un marco para dar cuenta de la forma en que a través de las prácticas sociales los agentes producen, reproducen y transforman a la sociedad*” (Carreño, 2015, p.89).

Como retoma Larraín (2010), Giddens distingue entre dos nociones de ideología, una que se da con la polaridad ideología/ciencia y otra en la relación ideología/intereses, luego decide abandonar la cuestión epistemológica para definir la ideología y limitarse a señalar que más que sistemas de ideas —estrictamente ideologías— hay aspectos ideológicos de los sistemas simbólicos que legitiman intereses de grupos dominantes. Los aspectos ideológicos tienen a su vez, dos niveles analíticos, el de acción estratégica y el institucional; en el primero su forma es más la de un discurso —o parte de él— y en el segundo la de una “*experiencia vivida*”, en un lado las relaciones de poder se analizan en la comunicación y en el otro en la construcción de prácticas cotidianas.

Es interesante la comprensión de Giddens sobre los intereses, para él son los modos de realización de las necesidades. “*Solo los individuos tienen necesidades e intereses. Pero los actores tienen intereses por medio de su participación y membresía en ciertos grupos*” (Larraín, 2010, p.164). Esta manera de entender los intereses puede posibilitar la comprensión de la ideología en un nivel menos totalizante en relación a un grupo o una clase; se comparten intereses en una “*arena de intereses seccionales*”: se puede analizar a un nivel más específico la manera en que la ideología refleja intereses, evitando quizá la estandarización y homogenización de elementos ideológicos. No obstante, Giddens no desarrolla extensamente el concepto más allá de estos elementos.

Larraín (2010), enfatiza sobre la similitud de la conceptualización de Giddens y la de J. B. Thompson; que, aunque no plantea una teoría general de lo social, genera conceptos para entender la comunicación de masas, entre ellos el de ideología, esto, en su obra *Ideología y Cultura Moderna* (1998). Su concepto de ideología, que será finalmente el seleccionado para desarrollar en este trabajo, responde —como veremos— al debate contemporáneo en torno al concepto, y se basa en elementos de la antropología de Geertz, la teoría de campos de Bourdieu, la hermenéutica de Ricoeur, la crítica en Marx y la

industria cultural en Adorno y Horkheimer que le dan solidez. Presentaré, en primer lugar, varios conceptos clave que son necesarios para entender la conceptualización que este autor realiza de la ideología. Después, el concepto y la generalidad del acercamiento metodológico que realiza, y que será retomado posteriormente en el tercer capítulo de este trabajo.

La vida social no es sólo una cuestión de objetos e incidentes que se presentan como hechos en el mundo natural: también es una cuestión de acciones y expresiones significativas, de enunciados, símbolos, textos y artefactos de diversos tipos, y de sujetos que se expresan por medio de éstos y buscan comprenderse a sí mismos y a los demás mediante la interpretación de las expresiones que producen y reciben (Thompson, 1998, p.183).

Con este postulado introduce el concepto de cultura, que está directamente relacionada con la dimisión significativa del mundo o la vida social y se desarrolla a partir de intercambios simbólicos en el nivel de la comunicación. La concepción simbólica de la cultura se diferencia de la concepción descriptiva que pretende un acercamiento más parecido al de las ciencias naturales antes sus objetos de estudio, esta última concibe la cultura como un sistema de creencias, conocimientos, valores... que es tan general hasta el punto de eliminar la mediación del agente. El concepto adoptado por Thompson es retomado del antropólogo Clifford Geertz, y se define como: *“el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas —entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos— en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias”* (Thompson, 1998, p.193). La cultura no se diseña, sino que se evidencia en interacciones que pueden estar objetivas, y esta evidencia es captada por medio de la interpretación y no de manera descriptiva, en tanto es un fenómeno social está dotado de sentido —o significado— y este es construido por el intérprete en una relación de comprensión estructuralmente mediada.

Las formas simbólicas son, dentro de la cultura, el objeto clave de articulación; éstas poseen cinco características principales: La primera es a la intencionalidad, todos somos interpretes con una actitud comprensiva que es básica para la interacción social, nos

basamos en la suposición de que entendemos el mundo y a los otros y sus acciones, y a su vez esta suposición parte de otra según la cual los demás tienen intenciones que originan o influyen sus acciones y, así, los productos de estas. Sin embargo, el asunto de la intencionalidad es complejo, y aquí solo se dirá que es básico para la comunicación, aunque no se pueda acceder a él sin mediación y, en última instancia, sea una construcción del interprete (Thompson, 1998, p.206-208).

La segunda característica es el aspecto convencional de la forma simbólica, que indica que la interpretación de estas está a su vez mediada por reglas, convenciones y códigos por lo general implícitos e inconscientes, un ejemplo de ello son los mensajes construidos con una lengua natural, que requieren ser codificados y decodificados según reglas que usamos, aunque no tengamos un conocimiento formal y realmente certero de ellas. Las convenciones y reglas son socialmente determinadas, a pesar de que algunas de ellas se hallen presentes a través de largos periodos históricos (p.208-210).

La tercera característica es que las formas simbólicas poseen una estructura, esta debe diferenciarse de los sistemas simbólicos que regulan, en parte, la construcción de esta estructura; de nuevo usemos el ejemplo de la lengua, esta es un sistema regido por un conjunto de normas denominadas gramática, pero un libro que es construido con una lengua específica —sistema simbólico— puede tener una forma narrativa cuya trama y forma le sean propias —estructura— (p.210-212). En esta característica es donde reside el carácter simbólico de la cultura, la simbolización y el símbolo como el nivel de representación que abarca todo el mundo social; no obstante, y esta es la cuarta característica, en tanto representación indica la referencia a un objeto que le es externo: el aspecto referencial, un algo diferente del significado que pretende ser aprendido por este y no puede encontrarse en el análisis de la estructura y el sistema sino fuera de él (p.212-214).

Todas estas características se ubican, por último, dentro de un contexto; las formas simbólicas son contextualmente producidas, recibidas e interpretadas. Lo que nos lleva a la concepción estructural de la cultura, como desarrollo de la concepción simbólica. Los

contextos sociohistóricos se estructuran conforme a tres características o elementos típicos: campos de interacción, estructura social e instituciones. Estos elementos son deudores del estructural constructivismo de Pierre Bourdieu (lo que significa una valiosa articulación teórica). Reconociendo esto, presentaré un abordaje más amplio del que Thompson nos brinda en el libro, pues será de utilidad para la investigación tener presentes algunos conceptos extra.

Siguiendo a Bourdieu, se puede definir, en un primer momento, el campo como un espacio social característico, donde espacio social se entiende como el conjunto de posiciones —en sentido sincrónico— y trayectorias —en sentido diacrónico— de los agentes según un sistema de relaciones que se definen entre sí. El campo es entonces, con mayor precisión, *“un espacio social específico en el que esas relaciones se definen de acuerdo a un tipo especial de poder o capital específico, detentado por los agentes que (se) encuentran en lucha o en competencia”* (García en Bourdieu, 2001, p.14). Los agentes son ubicados en el espacio social según tres dimensiones:

la primera dimensión según el volumen global de capital que poseen, en la segunda dimensión según la composición, esto es, según el peso relativo de los diversos tipos de capital en la totalidad de su capital (...), y en la tercera dimensión según la evolución en el tiempo del volumen y la composición de su capital, esto es, según su trayectoria en el espacio social (Bourdieu, 2001, p.106).

Estos criterios funcionan como dimensiones analíticas, pero también reales para los agentes dentro del campo. Es aquí donde Bourdieu traza una relación entre condiciones subjetivas y objetivas, que dan paso a la conformación de clases sociales, tanto en el terreno de análisis como el político; el analista acuña las dimensiones para comprender la realidad social y el político evoca las dimensiones para construir intereses colectivos, ambos dan vida a las clases sociales de modos distintos, pero mutuamente relacionados. En los diferentes campos se juega una lucha que consiste en acumular capital simbólico, entendido como la legitimación —valoración positiva— de los diversos capitales que se poseen; los tipos de capital son: económico, cultural y social. El capital económico son los bienes que sirven para el intercambio en el mercado. El capital social es una red social de vínculos de reconocimiento mutuo, tener relaciones sociales con determinados actores

resulta útil en la lucha dentro del campo. El capital cultural es, en el contexto teórico que nos concierne, las formas simbólicas que pueden existir de tres maneras:

en el estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, (...) y finalmente en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural —que supuestamente debe de garantizar— las propiedades totalmente originales (Bourdieu, 2001, p.135-136).

Por otro lado, *“toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, (...) contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego”* (Bourdieu, 2002, p.121-122). El campo funciona gracias a quienes están dispuestos a jugar —interactuar—, conforme a las reglas del juego correspondientes al campo en específico. El campo se define por el carácter cualitativo de los capitales en juego; por ejemplo, el campo referente a las formas artísticas (tipo de capital cultural) será el campo artístico.

Los agentes que participan del juego adquieren un habitus que, como *“sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin”* (Bourdieu, 2002, p.125). El habitus es el generador de la práctica social, la estructura que posibilita a los agentes para relacionarse con otros agentes en los campos.

Dicho esto, llegamos al segundo elemento de los contextos sociohistóricos, las instituciones, que *“pueden ser entendidas como conjuntos específicos y relativamente estables de reglas y recursos, junto con las relaciones sociales que son establecidas por ellas y en ellas”* (Thompson, 1998, p.222). De este modo, se ubican al interior de los campos y son cristalizaciones específicas y concretas de reglas más generales de estos; por ejemplo, el MOMA es una institución muy específica del campo artístico que, además,

tiene un peso simbólico específico allí. Las instituciones también tienen su propia organización, que tiende a ser jerárquica.

En tercer lugar, está el concepto más general y macro de esta triada, la estructura social, entendida como el sistema de

asimetrías y diferencias relativamente estables que caracterizan a los campos de interacción y a las instituciones sociales. Afirmar que, en este sentido, un campo de interacción o una institución social está «estructurado», es afirmar que se caracteriza por asimetrías y diferencias relativamente estables en términos de la distribución de los recursos de diversos tipos, el poder, las oportunidades y las posibilidades de vida, y el acceso a todo ello (Thompson, 1998, p.223).

Esta es una reformulación que, aunque se hereda del marxismo, se aleja de él al no definir la estructura social como un modo de producción centralizando las relaciones estrictamente económicas como punto de referencia, sino que antepone una concepción política que toma en consideración una explicación más diversa de las relaciones de poder.

El poder, es definido por Thompson (1998) —y esto puede diferir de Bourdieu para quien el poder es el capital, además de dejar dudas sobre cómo se distribuye el poder—, como la capacidad de alcanzar objetivos, y las relaciones de dominación como relaciones de poder sistemáticamente asimétricas —unos restrieguen a otros su poder—. Así, las relaciones de clase no serían las únicas relaciones de dominación, sino también otras basadas en la “raza”, el sexo, el género, la edad, etc. (p. 225-226)

Como se puede ver, la categoría de contexto sociohistórico toma una relevancia determinante para el estudio de las formas simbólicas en su producción y recepción

Al igual que la acción en su sentido más general, la producción de formas simbólicas implica el uso de los recursos disponibles y la puesta en práctica de reglas y esquemas de diversos tipos por parte de individuos situados en determinada posición o posiciones en un campo o institución. Al recibir o interpretar las formas simbólicas, los individuos se sirven de los recursos, las reglas y los esquemas que están a su disposición. (...) Las formas simbólicas son recibidas por individuos que se sitúan en contextos sociohistóricos

específicos, y las características sociales de estos contextos moldean las maneras en que son recibidas, comprendidas y valoradas por ellos (Thompson, 1998, p.227).

Las formas simbólicas tienen una capacidad de reproducción que les es propia, y está mediada por la comprensión cotidiana de las mismas, la reproducción simbólica; así, se pueden reproducir los contextos de producción y de recepción, incluida en ellos la estructura social, según sea ideológico o no el carácter del significado que es reconstruido por los intérpretes (p. 228).

En la reproducción simbólica, en la medida en que se completa con la recepción cotidiana, tiene cabida otro fenómeno que Thompson centraliza en su análisis, la comunicación de masas. El autor señala que el relacionamiento entre ideología y comunicación de masas se ha dado de formas no satisfactorias en las ciencias sociales, se refiere principalmente a la primera generación de la Escuela Crítica que —como vimos en un apartado anterior— conciben la segunda de manera muy unilateral, que deja un dudoso espacio al papel crítico y disidente de los receptores.

El desarrollo de la comunicación de masas tiene enormes implicaciones para la naturaleza y el alcance de los fenómenos ideológicos (...). Es sólo con el desarrollo de la comunicación de masas que los fenómenos ideológicos pudieron transformarse en fenómenos masivos, es decir, fenómenos capaces de afectar a grandes cantidades de individuos en ámbitos diversos y separados (Thompson, 1998, p.XXXIII).

La comunicación refiere a un conjunto de instituciones, tecnología y productos, en el cual la transmisión de formas simbólicas llega a estar cada vez más mediada por los aparatos técnicos e institucionales de las industrias de los medios de comunicación, lo que Thompson denomina mediatización de la cultura. Para él, la comunicación de masas tiene cuatro características principales que se relacionan con las modalidades en las que se da y los productos culturales que se relacionan a ella; como muestra el siguiente cuadro:

Aspectos de las modalidades de la comunicación masiva



(Thompson, 1998, p.325).

Estos elementos se relacionan con que la comunicación de masas es un producto que: tiende a institucionalizarse y mercantilizarse; tiene un carácter tecnológico que genera mayor duración en sus productos, reproductibilidad masiva y a la vez un mayor alcance en su difusión; la producción y difusión están abiertas a un público potencialmente tan amplio que están casi indeterminadas, mas se han generado mecanismos para revertir este efecto y determinar un target específico para cada producto; la retroalimentación entre

emisor y recetor allí es peculiar por cuanto hay un ruptura entre el contexto de producción y el de recepción —que pueden ser casi ajenos entre sí— y a la vez un desarrollo de mecanismo de respuesta que la tecnología permite —como llamadas a programas de tv y la gran potencia comunicativa de las redes sociales—, que generan una cuasi-interacción mediada en la que, no obstante, la emisión del mensaje tiende a ser unidireccional en la medida en que las respuestas no son, por lo general, tan inmediatas como en la mayoría de formas de comunicación (la interacción no es completa: es casi —cuasi—interacción).

Con estas bases, podemos llegar ahora a la definición de ideología. Thompson (1998), parte de distinguir entre concepciones neutras y concepciones críticas o negativas, para formular su propio concepto crítico de ideología. Como Giddens, renuncia a lo que considera el “peso epistemológico” y elimina por ello los criterios de negatividad relativos a la veracidad y conserva los relativos a la utilidad sociopolítica de las ideas; para él, contrario a Marx, el error o la ilusión son elementos contingentes y no necesarios para identificar una ideología. Otro elemento también contingente es que las relaciones de clase sean las originadoras de ideología, pues resalta que esta no es la única forma de dominación, además de que estas no existen en sí mismas, sino que —como vimos desde Bourdieu— son construcciones simbólicas (p. 82-88).

Así, la ideología se entenderá como: ***“las maneras en que el significado movilizado por las formas simbólicas sirve para establecer y sostener relaciones de dominación”*** (Thompson, 1998, p.89). El carácter ideológico de las formas simbólicas no es solo una derivación de elementos “objetivos”, un segundo piso o nivel superior o superestructura, sino una dimensión social que también determina, mediante la cual no solo se sostienen, sino que se pueden establecer relaciones de dominación.

Acorde a esto, la ideología solo se podría rastrear finalmente en la recepción como proceso interpretativo, donde el significado se reconstruye y el individuo actúa o no influido por la ideología; no podremos decir que un producto es —en sentido estricto— ideológico porque es su significado el relevante, no su estructura interna, y este no es fijo, a lo sumo se dirá que en principio su contenido apunta la reproducción simbólica. Para

identificar el carácter ideológico de una forma simbólica, Thompson propone analizar los modos en los que opera la ideología a través de su relacionamiento con estrategias de construcción simbólica; para una aproximación menciona cinco modos generales: legitimación, simulación, unificación, fragmentación y cosificación, y algunas estrategias típicas como la racionalización, la naturalización y la estandarización. Allí indica varias maneras en que el lenguaje puede ser utilizado para generar este carácter ideológico a una forma simbólica textual.

Siguiendo lo anterior, el autor busca distanciarse de diversos análisis de la ideología que caen en dos falacias. Por un lado, la falacia del internalismo, entendida como *“intento falaz de inferir las consecuencias de los mensajes mediados a partir de la estructura y el contenido de los mensajes solos”* (Thompson, 1998, p.464). Y, por otro, la falacia del reduccionismo que consiste en *“suponer que las formas simbólicas se pueden analizar exhaustivamente en términos de las condiciones sociohistóricas de su producción y recepción”* (Thompson, 1998, p.422). La forma de superar estas falacias la encuentra en el uso de la hermenéutica profunda como marco metodológico, que implica un análisis de los contextos de producción-difusión y de recepción a la vez que un análisis del mensaje como estructurado internamente. La ideología solo se hace efectiva cuando los receptores sostienen o establecen relaciones de dominación, por lo que es en este contexto de recepción donde desemboca el análisis.

Los aspectos metodológicos referentes al estudio de las formas simbólicas y su carácter ideológico y los asuntos epistemológicos que implica la hermenéutica profunda serán abordados en el tercer capítulo de este trabajo, cuando sean relacionados con la teoría del cine escogida.

La conceptualización de Thompson busca rehuir a cualquier tipo de reduccionismo sin abandonar el carácter crítico la ideología como concepto, pues lo considera una de sus riquezas; poco sentido tendría usarlo en un sentido neutro cuando existen conceptos menos problemáticos para ello. Su acercamiento es además interdisciplinar, por un lado, centra un concepto antropológico de la cultura nutriéndolo de una idea estructural de la sociedad, y, por otro, se vale del análisis lingüístico para enfatizar, como Geertz, el uso de figuras retóricas para la construcción de significado.

No obstante, hay una tensión en su teoría para identificar un determinado producto como ideológico y a la vez no, la indeterminación del significado puede causar ambigüedades que resten importancia al carácter determinado del mismo proceso de interpretación frente a lo que en otros autores se denomina orden simbólico; evitar el reduccionismo y la determinación puede degenerar en relativismo, por lo que habrá que tener especial cuidado a este respecto: justificar que aunque el significado se reconstruye constantemente las formas simbólicas en tanto fenómeno social procuran ciertos límites de interpretación. Más adelante, se cuestionarán otros puntos de este acercamiento teórico, cuando sean puesto en contacto con el fenómeno concreto de la representación cinematográfica.

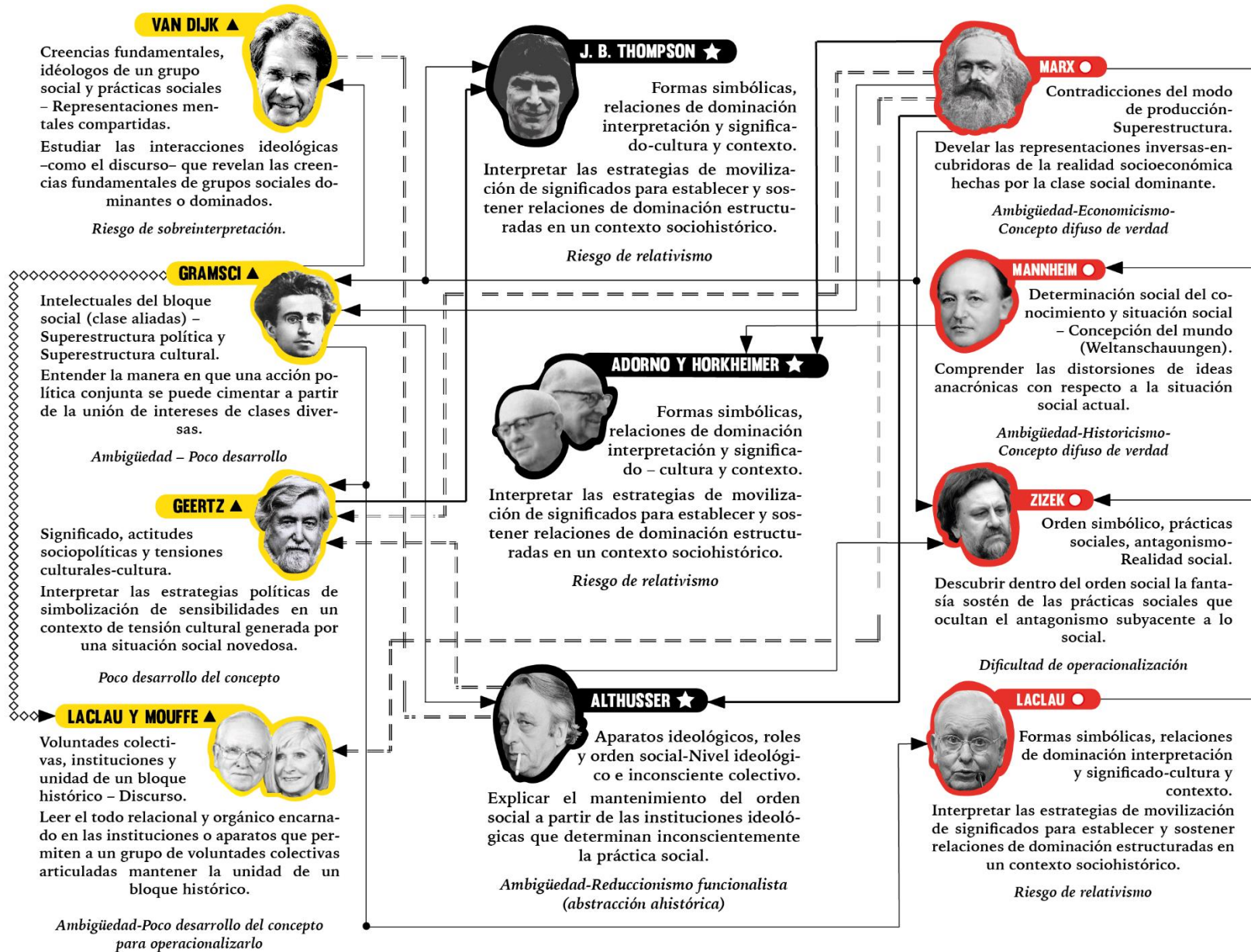
¿Dónde está la ideología? ¿Fuera o dentro de los cráneos? Síntesis gráfica

A continuación, presento una suerte de síntesis gráfica⁴ del recorrido que he realizado, que más que sintetizar —en el sentido de aportar algo extra— logra resumir y fijar en formas más directas los principales elementos de las más importantes conceptualizaciones abordadas; aquellas que representan un cambio relevante en el concepto o el culmen del desarrollo de esta transformación —por ejemplo, Gramsci representa, de alguna manera, el culmen del concepto neutral. En este punto, elijo el concepto que es más predominante en cada autor, no me detengo —porque ya lo he hecho— en los diversos conceptos y la ambigüedad que estos pueden tener al interior de una misma obra.

Antes, será necesario exponer los tipos de definición que —como mencioné al inicio de este capítulo— propone Antonio Ariño (1997) para agrupar las distintas conceptualizaciones que se han hecho de la ideología:

Cognitivo-crítica: según esta definición la ideología es un sistema de falsas creencias que tiene una utilidad política de encubrimiento, por lo general se opone a la ciencia y se atribuye a las clases dominantes. La crítica reside en develar el encubrimiento y el carácter cognitivo basado en una idea de verdad según la cual la ideología es falsa. Se mueve, ante todo, en un nivel epistemológico evaluador. Vale aclarar que las concepciones de Laclau

⁴ Diseñada por Paula N. Castillo Acosta



Finalmente, los criterios para escoger el concepto de Thompson se pueden resumir de la siguiente forma:

- No cae en algún reduccionismo.
- No es ambiguo dentro de la obra del autor.
- Aborda las principales características de la ideología de forma clara y, en consecuencia, implica un desarrollo que, por lo menos, permite divisar una aplicación metodológica (en este caso directamente presenta cómo realizar esta aplicación).
- Se relaciona con una conceptualización de la estructura socioeconómica.
- Permite relacionar la cultura y el poder en productos culturales específicos.

SEGUNDO CAPÍTULO:

DEL MONOTEÍSMO AL PANTEÍSMO: LA INMANENCIA Y LA TRASCENDENCIA. LA TEORÍA DEL CINE Y LA SOCIEDAD

Ahora, luego de haber realizado la selección de un punto de vista teórico desde el cual tomar el concepto de ideología, proseguiré con un breve repaso por la teoría del cine para ubicar allí el punto de vista teórico que sea útil para interpretar la relación cultura-poder implícita en las representaciones cinematográficas de la estructura socioeconómica.

No juzgues una película por su portada. Aprender a leer un film, o texto cinematográfico

“Sin un adecuado conocimiento del texto, de hecho, nos arriesgamos a realizar construcciones sobre el vacío, esfuerzos tan inútiles como peligrosos. Nos arriesgamos a hablar de cualquier cosa en lugar de abordar su inteligibilidad intrínseca” (Casetti y

Di Chio, 1991, p.268).

Como hemos visto, la formulación teórica de J. B. Thompson concede especial importancia al contexto en el que se envuelve la comunicación de masas como escenario relevante para la operación de la ideología, los mensajes que se emiten y se reciben en esta comunicación se podrían leer entonces como textos relativos a un contexto; es el concepto de texto como forma simbólica el que rastreamos en su aplicación al film como texto cinematográfico. Desde allí, realizaré una conexión teórica que permite la vinculación de corpus teóricos diferentes; sin embargo, será necesario entender la vigencia e importancia del concepto de texto en la teoría del cine, para finalmente encontrar las razones que explican la pertinencia de esta doble selección —en la teoría del cine y en la teoría de la ideología—. En este recorrido usaré principalmente los libros sobre teorías del cine de Robert Stam (2001) y Francesco Casetti (2005).

En primer lugar, es básico explicitar lo que entenderemos por teoría del cine. El cine es un fenómeno multidimensional que va más allá de la proyección de un conjunto de imágenes en movimiento por lo general acompañada de sonido; es una forma simbólica producida y consumida en un contexto social y por espectadores específicos, es además un objeto de estudio y de crítica artística. Empezando por esto, podríamos acercarnos con la definición de que *“la teoría cinematográfica es un corpus de conceptos en evolución cuyo objetivo es dar cuenta del cine en todas sus dimensiones (estética, social, psicológica) para una comunidad interpretativa de estudiosos, críticos y espectadores interesados”* (Stam, 200, p.18).

Casetti (2005), indica que la teoría del cine no es una construcción formal totalmente regida por la racionalidad científica, como si el cine fuese un objeto “natural” más que artístico o siquiera social. Es más válido definir este corpus conceptual como un mecanismo de conocimiento cuya referencia al objeto es más cercana a la metáfora —aquí se resalta el carácter interpretativo que retomaré para enfatizar más adelante—. La teoría es saber institucionalizado, social e histórico: Cada teoría del cine tiene unos intereses específicos, por lo que su conocimiento de los fenómenos es parcial, lo que genera es la fijación de ciertos contenidos referentes a algunos de los aspectos del cine; a su vez, la teoría se difunde, se discute y se transforma en un círculo intelectual y académico de interacción social; y, finalmente, es un discurso situado históricamente, en

un espacio y tiempo que es parte de lo que pretende enunciar y de los mecanismo que le permiten enunciar (p. 345-346).

Este cuerpo de conceptos, como lo señalan estos dos autores —Stam (2001) y Casetti (2005)—, no se organiza en teorías completamente cerradas que se van superando unas a otra en un proceso evolutivo lineal, sino que su desarrollo es muchas veces errático, regresivo y plagado de múltiples tensiones. Aun así, las tensiones suponen polos, o por lo menos posiciones que ayudan a esbozar sistematizaciones de lo que es este desarrollo.

Para Casetti (2005), estas posiciones epistemológicas implican diferencias en tres niveles de la teoría: el de sus fundamentos conceptuales, el de su método y el del tipo de la relación que busca con el objeto; estos son, respectivamente, los componentes metafísico, sistemático y fenoménico. De este modo, afirma que algunas de las divisiones señaladas por otros autores dentro de la teoría del cine

no se refieren sólo a las orientaciones y los estilos de la investigación, sino también a la estructura misma del discurso teórico. Señalan la tensión entre distintos paradigmas, es decir, entre distintos modelos (compartidos por una comunidad de estudiosos), según los cuales se plantea, se desarrolla y se expone la investigación (Casetti, 2005, p.22).

El uso que hace Casetti (2005) del concepto de paradigma no es del todo claro —específicamente en relación a la resaltada distancia con la racionalidad científica—; pero sin prestar mayor atención a esta precisión, la *siguiente tabla* —una ampliación de la que él presenta (p.25)— busca sintetizar la información que, a lo largo del libro, nos da sobre estos tres grupos de teorías: las ontológicas, la metodológicas y las fenoménicas o de campo. Cada una de ellas, otorga más peso a algún componente teórico, aborda con cierta pretensión su objeto, busca un determinado alcance de su saber y se rige por un criterio de validez en especial. Igualmente, aunque no son estrictamente generaciones en sentido cronológico, tienen una relación más o menos estrecha con algunos debates y tensiones que toman mayor fuerza en determinadas décadas luego de los años 40; cuando la teoría asume pretensiones más académicas que críticas, se especializa el campo del cine y se internacionaliza, es decir, donde se consolida (p. 15-17).

Tres paradigmas de la teoría del cine:

	Teorías ontológicas	Teorías metodológicas	Teorías de campo
Componente	Metafísico	Sistemático	Fenoménico
Objeto	Esencia (qué es en sí el cine)	Pertinencia (dimensión específica del cine)	Problemática (diálogo y apertura con el cine para ir más allá de él)
Operación	Definir	Analizar	Explorar (campo de preguntas)
Saber	Global	En perspectiva	Transversal (a otros objetos, métodos y grupos de estudio)
Criterio	Verdad	Corrección (aplicación del método)	Alcance y productividad de las repuestas
Disciplinas y corrientes asociadas	Montajistas, formalistas rusos, teoría del autor.	Semiótica, sociología, psicología, psicoanálisis.	Cognitivismo, análisis textual, pragmática.
Discursos en conflicto	50s y 60's estética vs científica (método)		70's y 80's analítica vs interpretativa (o hermenéutica)

La formulación de los tres paradigmas es un asunto complejo en el que no me extenderé; algunos elementos se irán clarificando a lo largo del recorrido y así se podrá volver al final sobre la tabla y entender mejor sus elementos.

Como ya se mencionó, el interés de este trabajo se vuelca sobre la conceptualización del film como texto cinematográfico, fenómeno que se ubica en el tercer paradigma. Por esta razón, la manera de proceder será rastrear sus antecedentes más que revisar los diversos puntos de vista teóricos y discusiones que se han presentado en la teoría del cine en un sentido general; no obstante, este sesgo del recorrido será justificado como un punto de vista que resulta útil para los objetivos de la investigación.

Antonio Pérez Bowie (2008), escribe su obra *“Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica”* interesado por la categorías y conceptos que se han trasladado de un campo de estudio al otro. El primer gran concepto es el de lenguaje, que ha estado dando pasos en la teoría del cine desde sus inicios en la década de 1920, donde el paralelo narrativo que es evidente entre cine y literatura abre las puertas para explorar las estructuras del cine, así como por años se habían estudiado las de la literatura.

Siguiendo a Stam (2001), encontramos en los denominados formalistas rusos y los teóricos del montaje los principales referentes de esta vinculación entre lenguaje y cine; los primeros, abordaban la autenticidad estética y poética que permitía el uso de los instrumentos propios del cine, y cómo de esta manera proyectaba un mundo visible; los segundos, se interesaron por la utilidad del montaje para generar significado a través de la unión de fotogramas que podrían incluso estar inconexos en un principio, así el paralelo consistía en entender los fotogramas como palabras y las escenas como frases logradas en el montaje como forma de articulación, llegando hasta comparaciones con lenguas con sistemas logográficos como las asiáticas. Ambos estaban interesados en hablar de una especificidad de lo cinematográfico, enfocándose en los aspectos técnicos que le permiten generar significado mediante una estructura relacional de utilidad semántica (p. 56-68).

Estos teóricos, entre los que resaltan nombres como Tyniánov y Eikhenbaum, por el lado de los formalistas, y Eisenstein y Pudovkin, por el de los teóricos del montaje; tuvieron gran influencia del estructuralismo proveniente de la lingüística de Ferdinand de Saussure, mas como veremos esta influencia se hará más honda en los años 60, donde

tomará fuerza la discusión de si el cine tiene su propia lengua o no, fenómeno que se da luego auge de la teoría de autor, abanderada por André Bazin, que se interesaba en explorar cómo un film podría leerse en búsqueda de la marca de un autor, enfatizando así su sentido artístico.

En los años veinte El *Tractatus lógico filosófico* de Wittgenstein había provocado un gran movimiento en la filosofía y su enfoque epistemológico, que se volcó hacia la constitución de los problemas filosóficos desde el lenguaje y se denominó el giro lingüístico; este impacto tuvo su posterior transferencia a las ciencias sociales a través del estructuralismo con teóricos como Lévi-Strauss, Lacan y Althusser. “*Por lo que al cine respecta, la adopción de los métodos de las ciencias humanas constituía un reto para lo que se consideraban métodos impresionistas y subjetivos de las anteriores escuelas de crítica cinematográfica*” (Stam, 2001, p.126).

En este contexto, cobra importancia la búsqueda de una disciplina que aporte el método y ayude a definir un objeto de estudio, por lo que será necesario poner en perspectiva al cine y enfocarlo en alguna de sus dimensiones; surge allí un nuevo estilo de investigación.

este estilo, basado en el rechazo del esencialismo y en la adhesión al método, se trasparenta ya plenamente en el ensayo que inaugura esta corriente de estudio, nos referimos a “Le cinéma: langue ou langage?” de Christian Metz, aparecido en 1964 en la revista *Communications* (más tarde en Metz 1968). Lo recorren, como ya hemos señalado, dos problemas de fondo; por una parte hay una cuestión de ámbito de estudio, por la que se plantea si el cine sería un fenómeno adecuado para el análisis semiótico y sus instrumentos; por otro, hay una cuestión de mérito, por la que se plantea si el cine es una verdadera lengua, esto es, un repertorio codificado de símbolos, figuras o fórmulas a las que hacer constante referencia o, por el contrario, un hecho de lenguaje, esto es, un discurso en gran parte espontáneo y autorregulado (Casetti, 2005, p.154).

Como lo sintetiza Stam (2001), Metz termina por concluir que el cine no es una lengua, porque a diferencia de las lenguas naturales no posee signos arbitrarios ni unidades mínimas significantes como las palabras, que no tienen vínculo directo con lo que representan y tienen un significado aislado solo dado por la diferencia entre significantes (esta explicación, de una de las bases del estructuralismo de Saussure, se menciona en el

primer capítulo, página 31); en suma, no hay una doble articulación entre significantes y significados, sino que el significado está mucho menos determinado. Aun así, el cine si es o posee un lenguaje, porque su forma de producir significado posee cierta sistematicidad acorde a un discurso que es regido por la trama, la arbitrariedad no la posee entonces cada fotograma aislado sino la trama que se plantea en cada film (p. 136-139).

De esta concepción se desprenden cuatro conceptos o entidades fundamentales:

el texto (que es algo concreto y singular: este filme determinado), el mensaje (que es algo concreto pero no singular: un juego de luces en un filme, que forma parte del texto pero no es exclusivo de éste), el código (que es algo construido por el analista pero no singular: la gramática de la iluminación), y el sistema singular (que es algo construido y singular: la organización de un texto, el edificio del filme que es materia de análisis). Casetti, 2005, p.164).

Siguiendo esto, la gramática del lenguaje cinematográfico refiere a las materias expresivas de las que se forman los mensajes, correspondientes a “*cinco pistas o canales: la imagen fotográfica en movimiento, el sonido fonético grabado, los ruidos, el sonido musical grabado, y la escritura (títulos de crédito, intertítulos materiales escritos en el plano)*” (Stam, 2001, p.136).

En los años 70, el concepto de texto propuesto por Metz, recibirá diversas críticas que llevarán a su transformación, estas vendrán influidas por la caída del estructuralismo. El concepto de texto toma centralidad para teóricos posestructuralista como Derrida — Moebius (2012)— que, acorde a su crítica al logocentrismo —que no desarrollaré extensamente aquí—, rechazan la totalización del significado conforme a la aparente clausura de un sistema de significantes. Como explican Casetti (2005) y Stam (2001), Metz se ve envuelto en una tensión entre el sistema textual, y su rigidez, y la escritura y el texto como proceso envuelto en un constante desplazamiento de significados. Esta es la denominada segunda semiótica que, libre de la taxonomía estructuralista, encuentra en las nociones de texto y escritura la apertura a una exploración incluso más allá de lo disciplinar. La escritura es retomada de Derrida, pero también usada por teóricos como Barthes y Lyotard, y más adelante profundizada en el cine por Marie-Claire Ropars.

En esta década también entró en crisis un concepto central, el de representación. Siendo el texto una construcción que, además, no ofrece un significado estático, la realidad representada no es del todo re-presentada sino más bien otra realidad propia del texto. Casetti (2005), analiza las discusiones en torno a la representación y afirma que en los años 70 la crítica al concepto iba dirigida al señalamiento de la realidad representada como una mentira, se trataba de desenmascarar el engaño que supone representar; mientras que en los años 80 esta carga negativa se neutraliza sin perder sus bases y se genera un interés por entender cómo funciona la representación y por generar los mecanismos que permiten explicar su aspecto “no calculable” (p. 267-271). De allí surgen tres corrientes que se preguntan por el significado de la representación fílmica

La primera se refiere a los mecanismos constitutivos del texto fílmico, ya que para comprender qué es la (una) representación hay que examinar cómo se forman literalmente las imágenes y los sonidos. La segunda se interesa por la actividad cognitiva del espectador, porque para comprender qué es la (una) representación hay que entrar en la mente de quienes de hecho la (re)construyen. La tercera pone el acento en los procesos sociales que producen el sentido, porque para comprender qué es la (una) representación, hay que conocer cómo una sociedad confiere significados a los productos que circulan por ella (Casetti, 2005; Pág 271).

A cada corriente corresponderían de manera no determinante ciertas disciplinas: a la primera, la semiótica en su segunda versión; a la segunda, la psicología cognitiva; y a la tercera, la pragmática, aunque, ampliando lo propuesto por Casetti, agregaré a esta última la sociología —como se verá más adelante—. Sin embargo, no hay una literal correspondencia disciplinar, pues en este punto la teoría del cine ha terminado por reconocer su intrínseco carácter inter y transdisciplinar.

El nuevo análisis textual gira entorno a la enunciación, entendida como un conjunto de operaciones o elecciones que, dentro de ciertas posibilidades, permiten la construcción del texto, muy en la línea de la escritura.

Esto significa que analiza la conversión de un lenguaje en texto, o si se quiere la conversión del cine en un filme. Además, la enunciación señala la entrada en el juego de elementos que no existen en la mera virtualidad; un texto que ya se ha manifestado es un

texto “de alguien”, “hacia alguien”, “de un momento dado”, “en un lugar dado”, etc. (Casetti, 2005, p.272).

Dentro de la dimensión textual existe una latente tensión entre aislar el texto para su análisis y relacionarlo con el contexto de interpretación en tanto elemento comunicativo; tensión que, como indica Casetti (2005), está presente desde finales de los años 60 con autores como Worth y Wollen que se inscribieron dentro de la semiótica durante el auge de Metz, pero a diferencia de él se interesaron por ampliar el límite disciplinar que se les imponía. El primero, insiste en la dimensión comunicativa que implica el signo, asociándolo con la conceptualización que hace Charles Sanders Peirce; y el segundo, enfatiza la relación entre director y espectador y la cabida que tienen en este proceso disciplinas como la psicología, la antropología y la estética (p. 63-66). Ante el riesgo de convertir al texto en una unidad autosuficiente, se da lo que Stam (2001) denomina el nacimiento del espectador, el énfasis en un actor imprescindible de la dinámica comunicativa que implica el texto y, no obstante, olvidado en muchos años de construcción teórica; a este respecto tanto el cognitivismo como la pragmática atienden.

El cognitivismo se interesa, como la primera semiótica, en comprender “*cómo se comprenden las películas*». *El cognitivismo elude el modelo lingüístico y se centra, a su vez, en los elementos formales del cine que “coinciden” con las normas de la percepción humana*” (Stam, 2001, p.276). Los cognitivistas, como Carroll y especialmente Bordwell, rechazan la idea de que el cine sea un lenguaje, y más bien refieren a esquemas mentales que, en tanto modelos racionales, permiten otorgar sentido a un film. Stam señala enseguida la tendencia cognitivista a omitir todo aspecto no racional e irracional que influya sobre la comprensión del film, dejando de lado asuntos políticos y subconscientes que pueden ser de vital importancia para analizar un film. Por su lado, Casetti señala que en esta corriente teórica existe una paradoja no resuelta sobre la existencia del film que resulta de la propensión conflictiva de abandonar el texto:

El filme sería entonces un conjunto de rasgos luminosos y de masas sonoras a las que nosotros damos un sentido aplicando procedimientos mentales, que, en parte, hemos poseído desde siempre y, en parte, hemos adquirido con el curso de los años. Por tanto, no habría que hablar de este o aquel filme como si fueran obras identificables, sino sólo exponer qué es capaz de hacer el espectador de este o de aquel filme. Ciudadano Kane no

existe, hay sólo una elaboración mental que se llama Ciudadano Kane, ante la cual debemos preguntarnos a través de qué procesos perceptivos e intelectivos se ha formado (Casetti, 2001, p.292).

Sin pretender trazar una inexistente línea tajante que divida las tres corrientes, ni ir en contra de la afirmación de Casetti, de que *“ninguno de los planteamientos posee la exclusiva de los fundamentos de la representación, cada uno de ellos construye la hipótesis de un modelo de funcionamiento”* (Casetti, 2001, p.294); abordaré ahora la corriente teórica que considero más propicia para los fines de la presente investigación, el pragmatismo, y en específico la semiopragmática.

El objetivo de la “semiopragmática”, movimiento asociado sobre todo a los nombres de Francesco Casetti y Roger Odín, era estudiar la producción y lectura de películas en tanto prácticas sociales programadas. La pragmática es la rama de la lingüística interesada por lo que sucede entre una realización verbal o escrita y su recepción, esto es, los modos en que el lenguaje produce significado e influye en sus interlocutores (Stam, 2001, p.292).

Casetti y Di Chio (1991) nos brindan también la siguiente definición de pragmática: *“aquella rama de la lingüística (o aquella ciencia intersticial entre la lingüística y la sociología) que se ocupa del texto en cuanto unidad de comunicación, o del texto en cuanto operador en el interior de un contexto comunicativo”* (p. 222).

En palabras de Casetti (2005), la categoría de texto es central y junto a ella la de contexto, pero en el análisis esta relación tiene que apuntar en una dirección, y en el caso de la semiopragmática es del texto al contexto. El texto nos alienta a estudiar el contexto que le da sentido, mas en el texto mismo está implícito el contexto de enunciación, la situación comunicativa (p. 286-291). Así, el aspecto programático del texto corresponde a una propuesta o modelo de recepción o interpretación que el texto trae implícita para con el espectador: el texto incluye una presencia, una posición y un recorrido de lectura.

Esta propuesta de Casetti y Di Chio (1991) es, finalmente, la “teoría” seleccionada para este trabajo por tres razones: 1) la semiopragmática es la perspectiva más completa para relacionar el concepto de ideología de John B. Thompson con la representación cinematográfica —esto será abordado en el siguiente capítulo—; como parte de las tres grandes corrientes contemporáneas, que a su vez hacen parte del tercer paradigma,

permite ir con el cine más allá de él; 2) Estos autores escriben a manera de manual la forma de analizar un film, lo que significa una propuesta sistemática y metodológicamente concebida; 3) El manual incorpora cuatro aspectos clave del texto fílmico: los componentes cinematográficos, la representación, la narración y la comunicación; cada uno de ellos basados en un bagaje teórico bien fundado, por lo que no se hace necesario aquí un trabajo de recuperación bibliográfica al respecto.

El verbo analizar, que está explícito en el título del libro (*Cómo analizar un film*) tiene según los autores tres clases de valores:

Valores didácticos, sobre todo, en cuanto el análisis enseña a desmontar y a remontar un objeto con el fin de comprender su estructura y su funcionamiento, con lo cual permite entrar en la mecánica del film, captar las leyes de su composición (...) También un valor teórico, por cuanto los grandes problemas se plantean y afrontan siempre más a partir de los films concretos, por lo que el análisis textual se convierte en un instrumento verdaderamente indispensable para una teoría que descubre progresivamente la utilidad de los ejemplos o, mejor aún, que amplía la mirada solamente después de haberla concentrado. Un valor documental, en fin, porque el análisis se ha utilizado siempre para dar cuerpo a investigaciones históricas y sociológicas, porque asume recoger con sencillez los datos que ofrece un film, quizá sin quererlo, y a partir de ahí se dedica a identificar constantes y variables, a confrontar lo dicho y lo no dicho, a reagrupar y dividir, etc. (Casetti y Di Chio, 1991, p.11-12).

El manual es propuesto por Casetti y Di Chio (1991) como algo incompleto y, a la vez, necesario ante la ausencia de un cuadro metodológico explícito y sistemático; sin embargo, ante la natural inexistencia de una teoría general del cine no se puede esperar un modelo universal de análisis del film, por lo que el manual es lo suficientemente general y a la vez insuficientemente particular como para ser una guía completa en vez de un punto de partida y, adicionalmente, dar espacio para que el analista tome las decisiones de análisis que siempre son personales respecto a su objeto; lo que hacen es reunir en un libro su perspectiva, en clave metodológica, de lo que puede aportar la teoría del cine desde el punto de vista de la semiopragmática (p. 12-14).

Allí retoman, además de la representación y la comunicación, la narración, que —acorde a Bowie (2008) y a Casetti (2005)— ha estado presente en el cine como una

transferencia de los postulados de la narratología de Genette de parte de autores de la segunda semiótica como Chatman, Browne, Jost y Gaudreault;

El mérito de los (estos) autores reside en haber analizado las relaciones entre la historia narrada y el acto de narrar, así como en haber descubierto en el encuentro de estos componentes las raíces de las diversas formas del relato. La representación cinematográfica se relaciona así con las dinámicas que mueven el filme, y el panorama de los estudios de la enunciación se agranda (Casetti, 2005, p.277).

Enfatizada la utilidad de este enfoque teórico para analizar el texto como mensaje de una interacción comunicativa, se debe indicar que para el estudio de la ideología no basta con esta mirada sobre el texto, tal como ellos advierten:

En el cuadro que hemos trazado, han quedado en la sombra dos aspectos fundamentales de todo texto: su valor estético y su carga ideológica (...) el caso de la ideología: está indudablemente relacionada con la estructura y la dinámica de un texto, tal como hemos intentado explicar; sin duda, nace de una cierta disposición de los elementos, de ciertas formas de representación, de la elección de ciertas líneas narrativas, del uso de ciertos estilos de comunicación. Sin embargo, el análisis de los aspectos ideológicos de un texto no puede hacerse en el exterior de la historia (la ideología no es algo que no tenga tiempo ni lugar): deberíamos haber operado una remisión al contexto que, como hemos dicho, ha quedado implícito (Casetti y Di Chio, 1991, p.266).

Luego de este reconocimiento de los límites, los autores abren explícitamente una invitación a los lectores para explorar esta extensión de la teoría que parte del texto, pues el análisis textual no pretende ser una teoría general, pero si encajable y transversal con otros corpus conceptuales.

Dicho esto, daré un breve repaso por lo que ha sido la sociología del cine y la teoría del cine frente al concepto de ideología, con el fin de ubicar el presente trabajo en un contexto más cercano a la dimensión social y al asunto de la ideología en el cine.

Una sociología del cine que no es una ni es sociología... pero sí es del cine

Casetti (2005), divide el abordaje sociológico del cine en cuatro grandes áreas, las primeras tres las expondré de forma somera y la cuarta, por su relación con el concepto de ideología, la mencionaré con más atención.

En primer lugar, encontramos al cine como industria, una aproximación socioeconómica. En esta corriente que predominó antes de los años 60, se indaga por la relación arte-mercancía, que se ancla, por lo general, en la tradición marxista del valor de uso y el valor de cambio; así, intentaba criticar la subordinación de la primera a la segunda en un contexto de consumo de masas. El cine como producto industrial en el capitalismo se respalda en una red de producción, distribución y consumo como las demás mercancías, el autor más representativo de esta área es Peter Bächlin. Posteriormente, en los años 60 la idea de industria, en su vinculación con la idea de nación, lleva a estudios comparativos entre las industrias de diferentes países, por ejemplo, el de Thomas Guback, que se interesa por la recepción del cine estadounidense en Estados Unidos, y los de Patrice Flichy y Bernard Miége, que comienzan a explorar la relación de este enfoque con aspectos ideológicos y lingüísticos (p. 130-132). Identificamos, no sin sorpresa, que en esta primera fase las barreras disciplinares significan algo más bien ficticio, partiendo de que el arte es un elemento de carácter cultural y estético, y la mercancía un asunto económico.

En segundo lugar, está el cine como institución, donde “*se estudian los perfiles profesionales y las mecánicas productivas, los mecanismos del gusto y los criterios de valoración, las formas de la oferta y los procesos de la demanda, etc.*” (Casetti, 2005, p.129). Se trata del cine en su versión de espacio normativo o de organización social que, como las demás, constituye un sistema de reglas para su funcionamiento característico. El concepto de institución es acuñado al cine por Georges Friedman y Edgar Morin a principios de los años 50 logrando legitimidad; sin embargo, a finales de los 60 es potenciado por la concepción de la institución cinematográfica de Christian Metz como una maquinaria triple, “*que incluye acontecimientos anteriores al filme (infraestructura económica, sistema de estudios, tecnología), posteriores al filme (distribución. exhibición e impacto social o político del filme), así como hechos ajenos al filme (el espacio de la sala de proyección, el ritual social de asistir a ésta*” (Stam, 2001, p.134). Esta es quizá el área de estudio más estrictamente sociológica, aunque no se halle totalmente dissociada de la anterior.

En tercer lugar, nos topamos con que el cine como parte o sector de la industria cultural. Ya en el capítulo de ideología abordé la idea de industria cultural desarrollada por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración* (1944), con relación al cine Robert Stam bien la resume de la siguiente forma:

La escuela de Fráncfort estudió el cine como sinécdoque, como emblema de la cultura de masas capitalista, desplegando un enfoque polifacético y dialéctico que prestaba atención simultáneamente a cuestiones de economía política, estética y recepción. Con el apoyo de conceptos marxistas tales como la mercantilización, cosificación y alienación acuña «industria de la cultura» para evocar el aparato industrial que generaba la cultura popular y ejercía el papel de mediador de ésta, así como los imperativos de mercado subyacentes a dicha cultura (Stam, 2001, p.89).

Por lo demás, podemos decir que esta área está fuertemente vinculada a la primera y excede la sociología al desarrollarse a partir de la idea de crítica heredada directamente de la filosofía, pues los autores apuntan a develar la dominación que impone la racionalidad instrumental que es base de la modernidad y así de la teoría y la práctica en este contexto; el cine es a lo sumo un ejemplo.

Finalmente, llegamos al cine como representación de lo social. El rastreo, acorde a Casetti (2005), nos ubica en la investigación de Krakauer en 1947, que explora cómo en el cine precedente al Tercer Reich se encontraban presente tendencias psicológicas a nivel social que explican el ascenso del nazismo en Alemania. Este autor estudia el cine como un testigo de la historia que refleja, en tanto producto masivo y construido colectivamente, el subconsciente de una sociedad; a través de las reiteraciones narrativas y los aspectos subliminales de un grupo cronológicamente seleccionados de filmes (p. 145-147). Fueron múltiples las posteriores críticas metodológicas que cayeron sobre los análisis de Krakauer, tachados de artificioso y forzados; sin embargo, autores como Marc Ferro y Pierre Sorlin, a finales de los años 70, se interesarán por desarrollar ideas similares e influidas explícitamente por él:

El cine (para Ferro) constituye un testimonio no tanto por reflejar plenamente una sociedad, cuanto porque funciona como indicador de sus puntos negros, de sus procesos mentales, de sus dinámicas posibles y de sus respuestas mayoritarias. En esta misma línea

encontramos a Pierre Sorlin, cuyo trabajo constituye una profundización posterior y preciosa. Si es cierto que el cine nos ofrece un retrato de la sociedad, habrá que preguntarse qué tipo de retrato es éste. En efecto, un filme no es nunca un duplicado de la realidad, por el contrario, sólo representa algunos fragmentos seleccionados (...). En definitiva, el cine transcribe la realidad, y lo hace con instrumentos propios; el corte y la ejemplificación, el énfasis y la recomposición (...). (Casetti, 2005, p.149).

Pierre Sorlin (1985), historiador francés, realiza un importante movimiento al interesarse por lo que denomina construcción fílmica, referente a los materiales que hacen posible la realización de un film y así la construcción de significado a partir de la representación de un mundo que es visible; aquí la semiótica tiene una de sus primeras vinculaciones con la sociología en cuanto al cine. Hay en el cine una fuerte base sobre lo visible y lo no visible, aquello que se muestra y lo que no se muestra de una sociedad, partes del film que son mutuamente significantes. Esto lo aborda en su texto *Sociología del cine* de 1977, allí elabora un vínculo entre la historia de las mentalidades y el cine; acuñar el término sociología tiene que ver más con el uso de diversas categorías de análisis, como ideología y representación, que le dan un carácter más sincrónico a parte importante de la vinculación del cine con la sociedad.

A partir de personas y de lugares reales, a partir de una historia a veces "auténtica", el filme crea un mundo proyectado (...). Salvo en casos excepcionales, el universo fílmico se organiza ante el espectador cuya complicidad busca, así fuese negativamente, y la manera en que los materiales fílmicos se agencian, para asegurar su llegada a las salas, denota una práctica social, una relación con el público y, mediante él, con la sociedad. Estudiar la puesta en escena o, más generalmente, lo que llamamos la construcción, equivale a tratar de discernir qué estrategia social, qué modelos de clasificación y de reclasificación actúan en los filmes (Pierre Sorlin, 1985, p.170)

Este autor nos presenta un llamativo trabajo que, al igual que el presente, busca relacionar la representación cinematográfica con la ideología, y es aún más llamativo que lo haga partiendo de una conceptualización clara; para captar esto haré primero una precisión.

Casetti (2005) dedica un capítulo de su libro de *Teorías* a abordar el uso del concepto de ideología para relacionar el cine con la política y allí rescata las posiciones de varias revistas europeas (Cinematique, Cahiers du cinema, La nouvelle critique, Screen) que a

finales de los 60 y principios de los 70 plantearon un debate acerca de lo ideológico del cine (p. 213-226). Estas posiciones proponen, en su mayoría y cuando hay más precisión al respecto, dos conceptos de ideología: como opuesta a la ciencia, ese decir, como conocimiento falso, engañoso u opaco, que oculta relaciones sociales de dominación; y, por otro lado, como sistema de representaciones base para el funcionamiento social. La primera es una versión marxista clásica, la segunda es la tan influyente en la época versión de Althusser, que es retomada con las ambigüedades propias de su obra; ambas conceptualizaciones se confunden en momentos, y llevan a acusar de ideológico desde el contenido de un film hasta los mecanismos propios del cine como tecnología, como industria y como institución. Lo que es claro es el conflicto que subyace allí y se nos muestra: la falta de rigurosidad por establecer explícitamente un concepto de ideología que además esté en comunicación con los debates propios del concepto más allá del cine. Este comentario no se trata de señalar anacrónicamente las falencias de un concepto que hoy no es vigente, sino de centrar el reiterado asunto de la predominancia del objeto (el cine) sobre los conceptos con los que se lee.

Retomando, después de esta salvedad, el trabajo de Sorlin y su relación con el concepto de ideología, es de señalar que esta es mucho más explícita, pero hay dos razones por las que sería importante plantear una posición paralela a la de este autor. La primera, que es más simple, tiene que ver con que su desarrollo de lo que llama materiales fílmicos es mucho menos complejo y completo que el de la semiopragmática; por un lado, su interés es más la vinculación epistemológica entre cine e historia que la búsqueda de precisión metodológica; por otro, el contexto intelectual que lo rodea es precedente al ascenso del nuevo concepto de texto que ya se ha mencionado en este capítulo, lo que podría dar cuenta de este desequilibrio.

La segunda razón tiene que ver con su concepto de ideología. Parafraseando varias partes del libro donde se ocupa del concepto —Sorlin (1985)— y resaltando los aspectos que nos interesan, su definición es más o menos la siguiente:

La ideología es un discurso abstracto de explicaciones, creencias y valores que es aceptado y empleado en una formación social y permite que esta se mantenga. En una formación social caracterizada por la oposición de clases, la ideología es el discurso de la clase

dominante, pues ella posee los medios que permiten difundirla masivamente y es a ella a quien favorece el orden establecido. En la ideología esta clase se define a sí misma, a las clases opuestas y al enfrentamiento mismo; así, traduce y reorienta el conflicto de clases. La ideología oculta y a la vez revela contradicciones, por lo que no se puede reducir a una especie de mentira. En una sociedad compleja como la nuestra no se puede llegar a constituir la totalidad que implica la ideología, puesto que la dominación es también compleja y las clases dominantes varias y diversas, incluso con sus propios conflictos; su reconstrucción es entonces contradictoria y fragmentaria. Finalmente, la ideología no se puede captar más que por sus diversas y contradictorias expresiones, que están moduladas por las mentalidades propias de grupos en específico.

A tono con la conceptualización de J. B. Thompson y con el recorrido del capítulo anterior señalaré los siguientes puntos como elementos que pueden hacer prescindible la definición de Sorlin y, por ende, justifican el uso de otros elementos conceptuales —sin despreciar por esto su importante trabajo y, ni siquiera, insinuar que lo que presento aquí es una superación, más bien es una exploración alterna—:

- Por un lado, se atribuye la ideología a las clases dominantes, y por otro, se señala la complejidad de esta en concordancia con la complejidad de las formas de comunicación. Dicho esto, se puede señalar que partir de la asociación del discurso ideológico a la categoría de clase es, de entrada, reducir parte de esta supuesta complejidad de la dominación a la versión de la sociedad de clases, donde los demás conflictos se subsumen a esta forma de clasificación social; si la ideología privilegia a otro grupo dominante que no sea una clase lo hará, según esta definición, solo en procura de una relación de producción implícita. La noción de formación social de Sorlin tiene, no sin tensiones, rasgos de reduccionismo económico.
- La ideología como discurso base de todos los demás discursos se confunde con el concepto de cultura, y su carácter abstracto dificulta lo que se ha llamado una concepción estructural de la cultura aplicable a este sustituto con el nombre de ideología. No se hace claro, finalmente, como se puede comprobar que la ideología pertenece a una clase o un conjunto de clases dominantes si es algo tan etéreo, ni como es tan fundamental si es contradictoria. ¿Es todo y nada a la vez?

- Relacionado con lo anterior, la pregunta de cómo identificar la ideología, encontramos el concepto de representación, que Sorlin define como *“la totalidad de los datos actuales o virtuales que subtienden una noción”* (Sorlin, 1985; p. 24). Las representaciones permitirían acceder a las nociones que finalmente llevarían a la ideología, si es que propician acciones que reproducen el orden establecido. Y así llegamos al problema de que un discurso no es necesariamente ideológico por su origen y ni aun por su contenido, sino por la interpretación de los receptores y las acciones derivadas de allí. Entonces, si el discurso ideológico fuera tan fundamental para que las interpretaciones sobre, digamos un film (si es que sigue siendo válido el término de interpretación), fatalmente tuvieran que corresponder todas entre sí, se estaría reiterando idea de que este no es tan etéreo y fragmentario como se había dicho, sino que de hecho es concreto y total. Se diría que todos los individuos de una sociedad ejecutan sin falta una acción x —aunque sea de tal o cual forma— porque han aceptado que así debe ser, puesto que se les ha dicho —quizá de diversas y no tan explícitas formas— que así debe ser y ellos han entendido que así debe ser porque siempre se les ha dicho que así debe ser: lo hacen porque es lógico, creen en él y lo quieren (explicación, creencia y valor). Esto es casi una versión de verdad omnipotente y omnipresente, esta versión endiosada de la ideología roza o con el funcionalismo de Althusser o con el exceso de confianza en la racionalidad y en el consciente del positivismo, aun cuando pretenda tomar distancia de ellos acotando que la ideología es inconstituible como totalidad.

Esta última área de estudio nos ha llevado al punto de interés que es la representación del mundo en el cine, y nos muestra también el collage disciplinar que tiende a implicar, pues la psicología social, la historia y la semiótica se hacen presentes —esto, sin mencionar autores que hacen un uso prolífico del psicoanálisis—. En el siguiente capítulo serán menos las menciones de disciplinas y, finalmente, abordaré el corpus teórico que, como tendencial unidad, se postula para la propuesta de método interpretativo que es uno de los objetivos de este trabajo.

TERCER CAPITULO:

PARRICIDIO FALLIDO: DISCURSO E IDEOLOGÍA. PROPUESTA DE UNA GUÍA DE MODELIZACIÓN

Los dos puntos de vista teóricos que fueron escogidos no constituyen en sentido estricto teorías, sino que se valen de teorías y métodos de diferentes disciplinas para proponer una serie de conceptos recuperados, formulados y reformulados que nos posibilitan la lectura del cine desde el punto de vista de su carácter ideológico. En este capítulo se buscará el entrelazamiento de estas dos perspectivas —la de J. B. Thompson y la de Francesco Casetti y Federico Di Chio— desde dos niveles, el epistemológico o cognoscitivo y el metodológico; esto, con el fin de proponer una guía de modelización que, a manera de síntesis, servirá para el estudio del carácter ideológico de las representaciones cinematográficas sobre la estructura socioeconómica. Hay que tener presente que para este capítulo recuperaré constantemente conceptos y categorías ya mencionadas, sin detenerme —por razones de extensión— a definirlos y explicar cosas ya explicadas en los anteriores dos capítulos, por esto me excuso de antemano con la lectora o el lector que tendrá que volver atrás cuando algo de lo que enuncie resulte incomprensible.

Nivel epistemológico: Reinterpretar lo social a través del texto proyectado

La base de esta investigación es el reconocimiento de un vínculo entre teoría y método —mencionada en el planteamiento del problema—, esta relación está mediada por la construcción, en el nivel conceptual, de un objeto/sujeto y los medios que permiten estudiarlo: habrá que definir qué se investiga para saber qué método de investigación usar, y esto es —si se quiere evitar un traslado a ciegas— qué método se debe construir. El objeto/sujeto —o como Thompson lo denomina: campo objeto/sujeto— es el que nos propone el camino para observarlo acorde a sus características y, posteriormente, describirlo, explicarlo, interpretarlo, etc. Nuestro objeto es el cine como representación, lo que implica limitar el cine a una de sus dimensiones y darle cierta forma conceptual que en este caso es la de texto; no obstante, he dicho en el planteamiento que pretendo rehuir al condicionamiento disciplinar, por lo que se debe tener en cuenta que el cine nos

dará cuenta de un campo de estudio transdisciplinar que tiene la bendición —o la maldición— de ir siempre más allá de sí mismo.

Comenzaré por mencionar, citando a Thompson —que sigue la tradición interpretativa de Geertz y la hermenéutica de autores como Gadamer y Ricoeur—, que en las ciencias sociales

el objeto de nuestras investigaciones es en sí mismo un campo reinterpretado. El mundo sociohistórico no es sólo un campo-objeto que esté allí para ser observado; también es un campo-sujeto constituido, en parte, de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de sí mismos y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos (Thompson, 1998, p.339)

En el estudio de las acciones sociales (y la estructura social vinculada a ellas e identificada a partir de ellas: según nuestro punto de vista las instituciones y formas simbólicas —dentro de las cuales encontramos las formas de saber y conocimiento— son objetivaciones de la acción social), reside el asunto del sentido o el significado que ellas poseen, cosa ya identificada —no sin rezagos positivistas— desde los inicios de la sociología como disciplina por Max Weber (1973); atribuir sentido a una acción siempre ha sido un asunto difícil y cuya pretensión de validez dista mucho de la de las ciencias naturales y se torna hacia el carácter interpretativo propio de las ciencias sociales o “ciencias de la cultura”. En el caso del cine, como forma simbólica, el significado también es cuestión de interpretación, asumimos que un film no significa algo esencialmente —en sí mismo— sino a la luz de un intérprete-receptor del mensaje-representación que este contiene; *“el significado de una forma simbólica no está dado ni es fijo o determinado; ofrecer una interpretación implica proyectar un posible significado, uno de varios posibles significados que pueden diferir o estar en conflicto entre sí”* (Thompson, 1998, p.426).

El procedimiento de las ciencias naturales, y de ciencias sociales que pretenden serlo —como algunas corrientes en la economía—, es la descripción, que no es otra cosa que recorrer un objeto totalmente ajeno al observador, un algo externo del que se pueden

identificar sus elementos sin aparente mediación subjetiva. En el caso de una forma simbólica, concebible como un texto —que no es un objeto natural—

Interpretar, en cambio, no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no sólo pasar revista, sino también reactivar, escuchar, dialogar. Es, por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel. En esta labor subjetiva, el observador se pone en primer plano, exhibiendo con prepotencia su relación con el objeto (Casetti y Di Chio, p.23).

A este respecto, Thompson también reconoce que *“la interpretación implica un nuevo movimiento del pensamiento: procede por síntesis, por la construcción creativa de un significado posible. Este movimiento de pensamiento es un atributo necesario para el análisis formal o discursivo”* (Thompson, 1998, p.420).

El análisis formal o discursivo —de las formas simbólicas— es una fase de la hermenéutica profunda, el marco metodológico que propone Thompson para vincular las formas simbólicas con su contexto sociohistórico; las otras fases son el análisis sociohistórico y la interpretación/reinterpretación —que se tratarán en el apartado siguiente—. Este enfoque de investigación reconoce que el proceso de interpretación

exige ser mediado por una gama de métodos explicativos u «objetivantes». Cuando tratamos con un campo que está constituido en la misma medida por la fuerza y el significado, o cuando analizamos un artefacto que presenta un patrón distintivo a través del cual se dice algo, es posible y deseable mediar el proceso de interpretación empleando técnicas explicativas u objetivantes (Thompson, 1998, p.404).

De esta manera, el análisis textual propuesto por Casetti y Di Chio (1991) se nos muestra como un valioso insumo para aplicar en la fase de análisis discursivo de las formas simbólicas en el caso del cine, pues permite objetivarlo, es decir, aislarlo de manera provisoria (construirlo como objeto) para extraer del contacto entre investigador-objeto un primer significado de este último.

El análisis para esto autores consiste en un movimiento entre el reconocimiento, de elementos dentro del film como texto, y la comprensión, como la constitución de un todo

transitorio —si no se quiere caer en la falacia internalista con una reducción estructuralista del texto— en el relacionamiento de estos elementos en conjunto. Este movimiento de ir y venir va en busca de dos objetivos claves de análisis: descomponer y recomponer; el primero consiste en desagregar y clasificar los elementos luego de reconocer su identidad, y el segundo implica la puesta en juego de lineamiento de interpretación del analista para dotar de sentido al texto según unos criterios que connotan una meta-compresión —compresión de la compresión— (p. 21-23). El análisis textual es, entonces, un procedimiento de descomposición y recomposición del texto para escudriñar en él sus principios de construcción y construir su significado.

El cine o la representación cinematográfica, en tanto forma simbólica —fenómeno significativo— posee diversas características por las cuales lo podemos leer como un texto; *“es decir, un conjunto ordenado de signos dedicado a construir «otro» mundo, y a la vez establecer una interacción entre destinador y destinatario”* (Casetti y Di Chio, 1991, p.28). Según esta definición el texto posee una estructura propia —en tanto ordenado— y un sistema simbólico o lenguaje de la que esta se nutre —en tanto compuesto por signos—; así construye una realidad a partir de la realidad que es su referente de representación —construye “otro” mundo—; posee una convencionalidad derivada del lenguaje que vincula la intención (del emisor) y la situación o contexto de transmisión de un mensaje —interacción entre destinador y destinatario (contexto doble de producción y recepción)—. Los anteriores son, respectivamente, los aspectos o características estructural, referencial, convencional, intencional y contextual de las formas simbólicas en general.

Vinculando conceptos usados por Thompson para el análisis cultural encontramos un énfasis en el contexto, donde la producción y recepción están mediadas por contextos sociohistóricos que son a su vez estructurados e influyen de terminada forma en estos procesos. Así, cuando una representación cinematográfica hace referencia a un “mundo

real” —que al menos ella observa como real (objetivo)⁵— construye, como Casetti y Di Chio lo llaman, un “mundo posible”:

Un mundo que quizá use elementos tomados de la vida real, pero que acaba apropiándose de ellos, o que quizá se refiera a cosas que suceden efectivamente, pero que lo hace a partir de sus propios parámetros: en resumen, un mundo en equilibrio entre la recuperación de los datos efectivos y la construcción de una ficción, entre el reenvío a la dimensión empírica y la definición de una realidad propia: en suma, un mundo que es del texto, un mundo posible (Casetti y Di Chio, 1991, p.137).

Siguiendo esto, el contexto de producción y el de recepción de un film tienen especial importancia para determinar la construcción de la representación y la reconstrucción posterior de esta y su significado. El cine no solo es una forma simbólica, sino que se inserta en la comunicación de masas, lo que implica que estos dos contextos pueden guardar entre sí una gran distancia espacio-temporal y, de cualquier forma, deben ser reconstruidos por un análisis sociohistórico que considere las características típicas de los contextos sociohistóricos.

De esta manera, llegamos a la fase final de la hermenéutica profunda, la interpretación/reinterpretación que

Trasciende la contextualización de las formas simbólicas tratadas como productos situados socialmente, y el cierre de las formas simbólicas tratadas como construcciones que presentan una estructura articulada. Las formas simbólicas representan algo, dicen algo acerca de algo, y es este carácter trascendente el que se debe captar por medio del proceso de interpretación.

El proceso de interpretación, mediado por los métodos del enfoque hermenéutico profundo, es simultáneamente un proceso de reinterpretación. (...) Al desarrollar una interpretación mediada por los métodos del enfoque hermenéutico profundo, estamos

⁵ El mundo social real u objetivo, como vimos con Bourdieu, es una construcción teórica que, sin embargo, busca entender las relaciones que son externas a los agentes (sujeto) y por tanto los construye; en todo caso, el asunto es como mínimo paradójico: la realidad objetiva es subjetivamente entendida como tal y, por tanto, es una representación también.

reinterpretando un campo preinterpretado; estamos proyectando un posible significado que puede diferir del significado interpretado por los sujetos que constituyen el mundo sociohistórico (Thompson, 1998, p.421).

Por último, queda revisar los criterios de validez de análisis y de la interpretación. El análisis, según Casetti y Ci Chio (1991), debe poseer por lo menos tres características que funcionan como criterios de validez: la coherencia interna; la fidelidad empírica, no trabajar con datos externos ni eliminar datos en procura de un enlace efectivo con el objeto; y la relevancia cognoscitiva, es decir, que no se trate de exponer algo evidente o familiar, sino algo que va mucho más allá de lo aparente y aporta algo nuevo (p. 59). Del lado de la interpretación, como una derivación del análisis de múltiples elementos que en primer lugar se da en torno a la forma simbólica como objeto aislado y posteriormente en relación a su contexto, Thompson indica que los criterios de validez o plausibilidad dependen del contexto de investigación, donde evidencias y argumentos corresponden o no con ciertas circunstancias;

el juicio acerca de si las evidencias y los argumentos son suficientes y convincentes, y en consecuencia de si la interpretación es o no plausible (o más plausible que otra), es un juicio hecho por individuos que participan en una discusión acerca de razones y bases, es decir, una deliberación, en condiciones de no imposición, en cuanto a que si se justifica o no una interpretación (Thompson, 1998, p.466).

Esto vale para decir que una película, por cuanto su significado no es esencial, puede decir algo en un contexto e interpretarse en este sentido, pero con las variaciones del contexto también la interpretación perderá vigencia, lo mismo ante la interpretación de cualquier fenómeno significativo. En seguida, veremos cuales son estos elementos del análisis y la interpretación que deben ser justificados y cuales son estos materiales que hacen coherente, empírico y relevante un análisis.

Nivel metodológico: La instancia discursiva del film y su potencialidad ideológica

Thompson (1998), nos propone vincular la interpretación de la ideología a las fases de la hermenéutica profunda, así los pasos serían: **1) Un análisis sociohistórico** de las

relaciones de dominación que estructuran los contextos de producción y recepción de las formas simbólicas. **2) Un análisis formal o discursivo** de las formas simbólicas, que consiste en identificar los rasgos estructurales que fungen como estrategias de construcción simbólica en tanto pueden ayudar a movilizar el significado. Algunos ejemplos de estas estrategias son eufemización, racionalización y naturalización; pero estas deben inferirse en la forma simbólica específica. **3) Un proceso de interpretación** que trate de vincular las estrategias de construcción simbólica con modos de operación de la ideología; un proceso creativo de construcción del significado y de la relación significado-poder que, finalmente, permite afirmar que tal forma simbólica *puede*, en circunstancias sociohistóricas específicas, ayudar a establecer y sostener relaciones de dominación. (p. 424-426)

Aquí se abre el asunto del relativismo: no es lo mismo decir que una forma simbólica puede⁶ movilizar este significado vinculado a la dominación que afirmar que *efectivamente* lo hace; una forma simbólica nunca sería realmente ideología, siempre lo sería en potencia, o lo sería y a la vez no. Ante este primer problema, y sin un reconocimiento del todo explícito, Thompson deriva otro desarrollo metodológico cuando vincula la interpretación de la ideología con lo que denomina el enfoque tripartito del estudio de los medios de comunicación. El siguiente grafico lo ilustra:



⁶ “...el analista se preocupa por extraer el carácter ideológico de las formas simbólicas, por poner de relieve las maneras en que **pueden** servir, en circunstancias particulares, para establecer y mantener las relaciones de dominación...” (Thompson, 1998, p.468) No siempre este potencial —“pueden”— es mencionado como tal, en otros momentos dirá que la forma simbólica se interpreta como ideológica —no como potencialmente...—.

El análisis de la producción y difusión es esencial para la interpretación del carácter ideológico de los mensajes de los medios porque ayuda a entender las instituciones y las relaciones sociales en las cuales se producen y difunden dichos mensajes, así como los objetivos y suposiciones de los productores. El estudio de la construcción de los mensajes de los medios es esencial porque examina los rasgos estructurales en virtud de los cuales son fenómenos simbólicos complejos, capaces de movilizar el significado. Por último, el estudio de la recepción y apropiación de los mensajes de los medios es esencial porque considera las condiciones sociohistóricas en las cuales los individuos reciben los mensajes y las maneras en que tales individuos entienden los mensajes y los incorporan a sus vidas (Thompson, 1998, p.444-445).

Aquí, incluye el proceso de apropiación de la forma simbólica dentro del análisis sociohistórico del contexto de recepción, que ahora también va acompañado de una interpretación de las doxas — *“las opiniones, creencias y juicios que sostienen y comparten los individuos que conforman el mundo social”* (Thompson, 1998, p.406) —, concepto que es también recuperado de la obra de Bourdieu. El nuevo asunto que surge tiene que ver con que en la teorización de Bourdieu la doxa tiene un efecto de mediación para la práctica, es un nivel de la representación que por lo general no se cuestiona y sostiene las prácticas más cotidianas, es posible vincular entonces ciertas *prácticas* concordantes con la estructuración del habitus en relación a un campo y que estas reproduzcan relaciones de dominación; mas no es igualmente directo vincular una forma simbólica específica a la doxa, imputar que hay algún tipo de causalidad.

Por ahora, exploraré el análisis formal —que es una parte gruesa de esta investigación—; para después volver sobre el asunto de la apropiación de los mensajes de la comunicación masiva y su relación con lo que llamaré *efectividad ideológica*. Empiezo por el análisis formal porque considero que el rastreo de relaciones de dominación, que se incluye en el análisis sociohistórico como primer paso, requiere una guía de búsqueda que ofrece la forma simbólica estudiada; ella nos arrojará una conjunto de estrategias simbólicas vinculadas a su estructura que podrán conectarse con ciertos modos de operación de la ideología, pero esta conexión es cuestión de las circunstancias contextuales, debe buscarse fuera del texto luego de darle una primera lectura.

El procedimiento que se propondrá para el análisis formal de la ideología en las representaciones cinematográficas sobre la estructura socioeconómica (**RECES**) buscará hacer uso de la guía que proponen Casetti y Di Chio (1991), enfatizando —dentro de las muchas herramientas que nos ofrecen— algunos instrumentos de análisis que resultan más adecuados a la luz de la búsqueda de estas representaciones en específico. Se trata de una *guía* de modelización de las RECES dirigida en rastrear su carácter ideológico, no de un camino cerrado y completamente certero para hacerlo.

En primer lugar, es necesario recordar que el texto cinematográfico tiene su propio lenguaje, entendiendo que este “*consiste en un dispositivo que permite otorgar significado a objetos o textos, que permite expresar sentimientos o ideas, que permite comunicar informaciones*” (Casetti y Di Chio, 1991, p.65). Para leer un film, y posteriormente su carácter ideológico, hay que familiarizarse con los **códigos** que permitan descomponer el texto, acceder a su carácter convencional como forma simbólica —este lenguaje que es mayoritariamente la unión del de otras artes y áreas de lo humano—. Teniendo esto en cuenta, haré el mayor esfuerzo para equilibrar la poca extensión en la que debo presentar esta propuesta y la amplia comprensión del lenguaje específico que implica el cine; no pretendo en ningún modo resumir la obra de estos autores (*Cómo analizar un film, 1991*) y tampoco que sea un requisito leerla para entender este trabajo, pero he de advertir que revisarla sería lo idóneo para lograr una mayor más fácil comprensión y el deber de futuros analistas para identificar qué elementos extra son valiosos según su criterio y en relación al film o conjunto de filmes en específico que son su objeto de estudio.

Leer los componentes cinematográficos haciendo uso de códigos que refieren a las áreas expresivas del cine o **tipos de significantes** (imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música) es solo uno de los territorios de análisis; aun así, en tanto refiere al lenguaje es transversal a los otros territorios, que son: la representación, la narración y la comunicación. Estas otras dimensiones del texto fílmico también se relacionan entre sí, y pueden tener diferentes pesos en el análisis o directamente puede privilegiarse alguna, esto se podrá identificar en la guía.

La estructura de la guía de modelización es una serie de fases de análisis producto de una combinación de las etapas de análisis propuestas por Casetti y Di Chio (1991), que se agrupan en descomposición (selección, segmentación y estratificación) y recomposición (ordenamiento y modelización), el análisis específico de cada territorio del texto (representación, narración y comunicación), el cuerpo conceptual retomado de la obra Bourdieu para la conceptualización de los contextos sociohistóricos —que aquí recibirá el enfoque de la estructura socioeconómica— y las estrategias de construcción simbólica vinculables a las formas de operación de la ideología según Thompson (1998).

Fase 1: La selección

La selección de los objetos de análisis no es algo que escape del análisis mismo, el analista es también interprete y como interprete tiene una predisposición hacia el mundo social que va dirigida por categorías y conceptos. Identificar que una película implica una RECES de carácter ideológico es un supuesto para analizar esta película. El análisis de un texto busca construir de manera creativa —y nunca libre de subjetividad— sobre él y a la vez serle fiel, de alguna manera se analiza *“decidiendo de antemano los resultados: se empieza a analizar cuando ya se tiene en mente una especie de meta, aunque siempre se esté dispuesto a cambiar de ruta sobre la base de nuevas adquisiciones”* (Casetti y Di Chio, 1991, p.26). Se podría argüir que cualquier film que presente personajes ubicados en una sociedad incluye necesariamente una RECES, más está en la mirada del analista determinar cuándo esta representación adquiere la relevancia suficiente para ser estudiada, conforme al criterio de validez de relevancia cognoscitiva (ir más allá de lo aparente y aportar algo nuevo).

Fase 2: La segmentación

Es necesario ver la película varias veces para recortar los segmentos que contengan —acorde a un primer juicio del analista— elementos que vinculen a la estructura social como referente de la representación (elementos referenciales). Los segmentos se clasifican según los elementos narrativos y estéticos que los componen, así encontramos

los siguientes tipos (cada uno es conformado por un conjunto del que le sigue): **episodios**, grandes secciones que incluyen historias o diferentes partes de marcadas que conforman la historia, pueden estar indicados por elementos como colores o texturas y lugares o personajes; **secuencias**, dotadas de un espacio, tiempo, personajes y/o acciones propios, cuyas cambios relevantes indican, a su vez, un cambio de secuencia y pueden estar marcados por fundidos a negro u otros elementos estilísticos; encuadre o **plano**, esta unidad está dada por la (una) toma que hace la cámara y busca centralizar elementos más específicos al interior del cuadro, una acción puede estar indicada por diferentes planos, pero no necesariamente implicar un corte de lo encuadrado y aun así resulta útil considerarla como un plano —por ejemplo, una conversación construida en un plano-contraplano, donde se intercalan los rostros de los personajes entre sí—; la **imágenes** es la unidad mínima de análisis —pero no la unidad mínima técnica, que es el fotograma (cada foto que aporta al movimiento)—, su carácter distintivo al interior de un plano no es que sea estática sino que indica un punto de vista en específico, por lo que un plano que implica movimiento de la cámara o que cuyos componentes estén cambiando de forma relevante contiene diversas imágenes —un cortometraje que se desarrolle con cámara fija en un baño, por ejemplo, tiene varias imágenes en la medida en que mínimo en este baño sucedan acciones diferenciables en la historia, o un plano en donde la cámara gire 180° también contiene por lo menos dos imágenes).

Nuestro referente de representación es la **estructura socioeconómica** entendida como: el sistema de asimetrías y diferencias relativamente estables que caracterizan a los campos de interacción y a las instituciones sociales cuando situamos el capital económico como centro de gravedad de los demás capitales; es decir, el sistema de relaciones en tanto definidas entorno al capital económico —por ejemplo, el capitalismo sería entendido de esta manera en la medida en que estructura campos e instituciones en virtud de ciertos principios de ordenamiento económico y social⁷—. Siguiendo esto, los componentes de

⁷ El debate sobre si el capitalismo es solo una estructura socioeconómica, si es un modo de producción... es ciertamente relevante; sin embargo, no es cuestión de este trabajo discutir sobre ello, ni sobre si es realmente la estructura global del mundo en el que habitamos. Por esto, he optado por hablar, en sentido más abstracto, de estructura socioeconómica, aunque pueda estar refiriendo al capitalismo.

la estructura socioeconómica que se deben rastrear en los segmentos como **elementos referenciales** son:

- **Clases sociales** o grupos/individuos que las representen (grupos de individuos que comparten su **posición** — volumen y composición del capital que poseen— en el espacio social) y sus características (**habitus**: estrategias-intereses). Por ejemplo, una familia de clase alta que vive en una lujosa casa, el padre es médico, mantienen una imagen de capacidad adquisitiva frente a sus vecinos, etc.
- **Trayectorias sociales** (cambios de posición en el tiempo, cambios en la composición y volumen del capital detentado) y **estrategias de ascenso** (estrategias para conseguir acumular más capital económico.) o causas de **descenso** vinculadas. Por ejemplo, un hombre desempleado y pobre desarrolla métodos para hacer más eficiente el funcionamiento de una empresa de corredores de bolsa y se convierte en multimillonario, o, por el contrario, un millonario que pierden su fortuna víctima de la ludopatía.
- **Relaciones entre capitales** con el capital económico como el centro. Por ejemplo, tener amigos artistas que hacen grafiti -capital social y cultural— como medio para obtener empleo —capital económico—.
- **Reglas de los campos y/o instituciones.** Por ejemplo, en el campo religioso, y en este la institución de la iglesia católica, un padre carismático ocupa una posición privilegiada, mientras que uno que ostenta que ostenta lujos ocupa una posición media; en este campo el carisma es simbólicamente valorado mientras la ostentación no tanto. Aquí las reglas que pueden ser formales o informales.

De esta manera, se escogerá —dado el caso— una imagen en vez de todo el plano, o un episodio entero en vez de una secuencia, según si en esta primera revisión el analista identifica que el elemento referencial genera su presencia en unidades más o menos grandes —por ejemplo, supongamos que los integrantes de nuestra familia de clase alta van apareciendo en los diferentes planos de una secuencia, por lo que la secuencia es la que nos interesa si nuestro elemento referencial es la familia—. En este sentido, un segmento puede ser vinculado a un elemento referencial, pero esto no implica que

segmentos a su interior no se vinculen con otros elementos, razón por la que hay elementos que se analizan de forma general o de forma detallada según su vínculo —en nuestro caso, los planos de los integrantes de la familia pueden dar cuenta de las relaciones de capitales y trayectorias sociales mientras que la visión en conjunto de la secuencia indica la pertenencia de clase—.

Fase 3: La estratificación

Esta fase consiste en generar **series** que sean transversales a varios segmentos del film, una serie es un eje de elementos homogéneos que se repiten y son enfocados por el analista; estratos o capas internas a los segmentos e identificables a lo largo del film. Las series deben estar dirigidas a la identificación de los elementos referenciales, según el film escogido, la segmentación podrá derivar en que no se excluyan segmentos de la película, pues todos se consideran portadores de elementos referenciales, por lo que es en la estratificación donde realmente se comienzan a detectar con cierta rigurosidad estos elementos. Esta identificación implica un análisis de cómo los diferentes significantes se relacionan con códigos específicos que permiten comenzar a decodificar un significado asociado a los elementos referenciales al interior de los segmentos y transversalmente a ellos.

La estratificación tiene, de manera general, un vínculo con los territorios de la representación y la narración, pues de estos territorios se extraen elementos que organizan el mundo representado y la historia que en él ocurren. Del primer territorio, se retoma que el film se construye en tres niveles de representación: la **puesta en escena**, la **puesta en cuadro** y la **puesta en serie**. En correspondencia, el mundo posible, que incluye su propia estructura socioeconómica, está construido en la imagen y el sonido que la acompañan⁸ desde los **1) contenidos** (personajes, objetos, acciones, lugares y en general todo lo visible o audible) que son representados en ella, la **2) modalidad** en que son representados y que les asigna un valor, y los **3) nexos** que unen una imagen con otra (Específicamente, el

⁸ Aunque la representación sea eminentemente visual y Casetti y Di Chio (1991) dirijan este territorio hacia la imagen, considero que el sonido es parte integral de esta, por lo que lo incluyo sin que se rijan estrictamente a la lógica de los niveles de representación.

nivel de la puesta en serie implica una operación de relacionamiento que se ubicará en una posterior fase asociada a la recomposición analítica del texto). Además, a los niveles de la representación pueden corresponder códigos que hacen más sistemático su análisis:

1) En la puesta en escena los **códigos de la figuración** sirven para organizar los elementos que son distribuidos en la imagen, los **códigos iconográficos** permiten construir un elemento acorde a una convención cultural (como el aspecto de un personaje que corresponde con un estereotipo o imagen de una profesión), los **códigos gráficos** para usar diferentes tipos de textos (subtítulos, títulos, didascálicos —estos últimos son lo que narran directamente, como una indicación de la hora o el lugar o los textos de las películas mudas—); y, por último, algunos códigos relacionados con la naturaleza de los sonidos que acompañan la imagen (las fuentes y el carácter de las voces, los ruidos y la música)

2) En la puesta en cuadro tenemos los códigos de la **plasticidad**, que posibilitan el juego entre figura y fondo que da predominancia a ciertos contenidos en la imagen; los **códigos de la composición fotográfica**, que se relacionan con cuatro clase de hechos: **la perspectiva** (que refiere a la capacidad de la visión humana para representar la perspectiva en tres dimensiones, y permite captar el uso de la profundidad de campo y los tipos de objetivos —o lentes, que determinan el tamaño de ángulo de visión y delimitan una distancia focal o zoom— útiles para dar sensaciones de enfoque/desenfoque y distancia a la mirada), **el encuadre** (que indica el modo y punto de vista desde el que son captados los contenidos, siendo determinado por los *márgenes del cuadro* —qué incluye y qué no incluye la imagen, donde lo ausente también habla de lo presente—, la *escala de los planos* —primer plano, plano general, etc.— y los *ángulos de la cámara* —contrapicado, cenital, frontal, etc.—), **la iluminación** (que puede tener uso muy técnicos en pro de que la imagen sea distinguible y realista, pero también usos narrativos en tanto elemento visible, en cuyo caso se convierte en un contenido y en vez de una modalidad), y **el color y el blanco y negro** (que pueden tener uso simbólicos y narrativos — el azul que representa tristeza y frío y la mujer verde que es alienígena—); los **códigos de la movilidad**, que indican los movimientos efectivos y aparentes de cámara —por ejemplo, el zoom es aparente— que tiene la función de encuadrar nuevos contenidos en la imagen dentro de un mismo plano; y, finalmente, lo **códigos sonoros** referentes a la

colocación del sonido que indican si el sonido es **diegético** —la fuente está presente en el espacio de la historia— o no **diegético** —no entra en el espacio de la historia—; en caso de ser diegético, si es *on-screen* u *off-screen* —según la fuente esté dentro o fuera de los márgenes del encuadre— y si es **interior** o **exterior** —según la fuente esté en la mente de los personajes o en el plano objetivo de la realidad—, al sonido interior se le denomina, al igual que al no diegético, **over**.

Por otro lado, en el segundo territorio, el de la narración, los elementos se organizan según las categorías de **existentes** —que incluye ambientes y personajes— y de **acontecimientos**, —que incluye sucesos, acciones y transformaciones—; a la vez, los personajes, acciones y transformaciones son centralizados como elementos que se mueven en tres **niveles de la narración**: fenoménico, formal y abstracto. Respecto a los ambientes y los sucesos, los primeros son excluidos porque a diferencia de los personajes no son suficientemente relevantes para la narración (como portador de acontecimientos), ni son por lo general enfocados (no son casi nunca el objeto central de un encuadre, sino el fondo), aun así el ambiente indica un espacio-lugar y un tiempo-situación en la que ocurren los acontecimientos, es importante tener en cuenta que un lugar no es necesariamente un ambiente —por ejemplo, una ciudad específica puede funcionar como personaje en una narración, si cumple con estos los criterios con los que no cumple el ambiente—; los segundos, porque no son llevados por un personaje sino por el ambiente, aun así son importantes porque a veces son símbolos—por ejemplo, una lluvia puede ser un suceso que simboliza la tristeza de un personaje—. En esta tercera fase de la interpretación, es el **nivel fenomenológico** el que se tendrá en cuenta, pues indica lo más inmediato y concreto de la historia⁹, los otros niveles refieren a aspectos más estructurales que tiene que ver con la recomposición el texto como todo (fase 4 y 5).

Como se dijo, la estratificación es la fase en que se construyen series y en el caso de identificar RECES a estas series o ejes corresponden los elementos referenciales; a su vez, estas series están compuestas por diferentes **conjuntos de elementos homogéneos** que puede clasificarse según el tipo de significante o el tipo de elemento narrativo —tendremos así, por ejemplo, la serie de trayectorias sociales y en ella grupos de diálogos,

⁹ Ver página 102, donde hay una tabla de los niveles de narración y sus elementos.

transformaciones, etc.—. Esta es la **identificación de las series homogéneas**, sub-fase de la estratificación a la que le sigue **la articulación de las series**, que consiste en rastrear en estos conjuntos de elementos homogéneos las diferencias que guardan. Estas diferencias se clasifican en **oposición** y **variantes** de una misma realización; la primera refiere a la oposición de elementos que, sin embargo, guardan una relación de identidad en alguno de los sentidos que indiqué —ostentación y austeridad como elementos narrativos de la persona asociados a la clase—; y la segunda, a las diferentes formas en que un elemento se puede presentar —mañana y tarde como elementos de transformación del ambiente que pueden tener un carácter simbólico o una función narrativa—.

Finalmente, es útil generar un catálogo de las series identificadas y sus subconjuntos de elementos homogéneos, el texto se haya así descompuesto a la luz de la categorización de relaciones entre elementos visuales/auditivos y narrativo-fenomenológicos en torno a la presentación de elementos referenciales. Esto nos da cuenta de las características de los componentes de la estructura socioeconómica, indicadas a veces de manera literal y a veces de simbólica; no obstante, será en fases posteriores —de recomposición, a la luz del texto como un todo — donde el carácter simbólico y las relaciones entre componentes se harán más claros.

Fase 4: El ordenamiento

Ordenar los elementos ya enumerados implica estructurar su sistema de relaciones, esto es, identificar el lugar que tiene cada uno en la linealidad del film como **narración** (historia) y la profundidad del film como **discurso** (tras la historia). Considero que aquí tienen cabida los tres territorios del análisis textual del film, cada uno en sentidos específicos; por lo que esta fase de análisis se subdivide en la continuación de los niveles de la representación, la de los niveles de narración y la detección del aspecto comunicativo inscrito en el film.

1) Los niveles de la representación al mostrarnos la construcción del mundo posible nos dan cuenta de una parte del texto como totalidad, este mundo —como el “real” — es un conjunto de relaciones entre significantes que dan cuenta de un significado. Las relaciones que entretejen el texto se ubican en un primer momento en el guion del film

que funciona como guía, pero la efectividad de esta guía desemboca en el montaje, razón por la que aquí se centraliza la puesta en serie, como la manifestación o efecto representacional de esta operación técnica.

En la **puesta en escena**, se ubican las categorías de **informantes** (contenidos que dicen algo en su literalidad, dan información directa) **indicios** (contenidos que indican cosas de algo que está aún implícito), **temas** (contenidos que dan cuenta de la unidad de contenido —gran(des) tema(s)— de la película) y **motivos** (contenidos que se repiten y subrayan partes importantes de la trama). Vale aclarar que —recordando el carácter móvil entre reconocimiento y comprensión del análisis— estos tipos de contenidos son visibles no al analizar la puesta en escena en la estratificación, sino al volver a ella luego de llegar a la puesta en serie.

Como los otros niveles de representación, la **puesta en serie** también se lee con códigos relacionados a los tipos de nexos que se establecen entre los contenidos y entre las imágenes en conjunto; son los **códigos sintácticos**, que funcionan en dos niveles: “dentro” de la imagen y “entre” imágenes. Estos códigos permiten constituir una trama marcada por la continuidad y la discontinuidad, por el relacionamiento de signos en medio de interrupciones. Así, los elementos referenciales serán, como se ha dicho, los conectores de segmentos en una configuración no lineal de la representación —encontraremos que, por ejemplo, la familia de clase alta se representa en diferentes momentos (segmentos) del film que no están directamente conectados en una linealidad temporal—. Hay, en este sentido, ciertos **tipos de asociación** dominante —que tienen que ver técnicamente con el montaje como proceso de construcción del film, más este aspecto técnico no será abordado acá— que son: por **identidad**, un contenido o una imagen que se repite; por **analogía**, un contenido o una imagen referencia a otra que no le es igual pero si equivalente; por **contraste**, imagen y contenidos se relacionan por su contrariedad que es tan polar que indica correlación; y por **transitividad**, cuando dos imágenes se relacionan en tanto se corresponden en continuidad, una es continuación de la otra (se introducen la llaves-el auto va por una carretera).

2) La puesta en serie es necesaria para la construcción de una trama narrativa, donde se tejen los elementos de la narración y se configura una estructura que va más allá de la

percepción inmediata que se tiene de la historia, por ello recomponer el texto implica reconstruir los restantes niveles de la representación, el formal y el abstracto.

El **nivel formal** refiere al desarrollo general y estructurado de la historia en específico, de cómo los elementos concretos tiene relaciones con todo el relato, el **nivel abstracto** consiste también en un desarrollo y su estructura, pero en tanto relato o narración en general, de cómo las relaciones de un sujeto con su objeto de deseo giran en torno a un conflicto derivado de la dificultades de esta búsqueda de satisfacción que moviliza la trama —a este respecto de identifica que las narraciones siguen ciertas estructuras recurrentes, tema de estudios literarios y mitológicos—. Siguiendo esto, se detecta que los elementos narrativos toman determinadas formas según el nivel, lo que intento resumir en la siguiente tabla con un ejemplo de referencia al interés por analizar las RECES¹⁰ (*Ver siguiente página*).

3) Enseguida, con los insumos de la representación y la narración, emprendemos un análisis del territorio más propiamente pragmático del texto, el de la comunicación.

El film, pues; como cualquier texto, se dedica a inscribir en sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y a dónde quiere ir. Lo repetiremos: no sólo es el *objeto* en sentido estricto de la comunicación, sino también su *terreno*; no sólo el medio y la puesta en juego, sino también el horizonte en el que emisor y receptor se encuentran para sus operaciones. Esto no quiere decir que la comunicación concreta actúe en el sentido previsto y auspiciado por el texto: son frecuentísimas las lecturas perversas, las descodificaciones aberrantes, las contralecturas e incluso las malas interpretaciones. Pero en cualquier caso el texto, el film, simula la situación comunicativa en la que pretende colocarse, y también quién lo sitúa en esta imagen preventiva (Casetti y Di Chio, 1991, p.222).

¹⁰ En cuanto a la narración, al ser un tema demasiado amplio y proveniente de la literatura, no pretendo ser exhaustivo y me quedaré muy corto, además este territorio presenta un especial interés para el análisis de las RECES; por estas razones, insto a consultar el quinto capítulo del libro de *Cómo analizar un film* (1991), donde el asunto es abordado de forma satisfactoria y donde se indican otras valiosas fuentes de consulta.

Elementos \ Niveles narrativos	Nivel fenomenológico	Ejemplo	Nivel formal	Ejemplo	Nivel abstracto	Ejemplo
Personaje	Persona	Carlos es un médico con tres hijos, adinerado, sagaz y arrogante...	Rol	Es el protagonista, es activo frente a las situaciones, influenciador de otros personajes y conservador del orden de la situación en el relato.	Actante	Es sujeto con respecto al objeto de deseo, y también es el orientador (su óptica de la historia es la privilegiada)
Acción	Comportamiento	Carlos y su familia tuvieron que hipotecar su casa (colectivo, consciente, involuntario, etc.)	Función	Privación (de algo querido), alejamiento (de algo que se poseía), etc.	Acto	Implica un enunciado de estado disyuntivo (una pérdida el objeto). Es producto de un mandato-sanción (hacer-hacer negativo)
Transformación	Cambio	Por la hipoteca Carlos (individual) se volvió sobrio (carácter) y trabajaba en exceso (actitud), su familia (colectivo) se fragmentó...	Proceso	Empeoramiento de los proyectos del protagonista	Variación	La variación estructural es una inversión, la situación inicial (riqueza) se convierte en la meta.

Esta dimensión comunicativa, que se interesa por la representación interna al texto de emisor y receptor, se hace patente en la construcción de un **cuadro comunicativo** constituido por figuras, formas de la mirada y recorridos de la mirada; a partir de esta construcción resaltaré algunos elementos, de los dos primeros componentes del cuadro, que considero útiles para el análisis de las RECES.

En cuanto a la **figuras**, se trata de cómo se sustituyen las figuras reales de la comunicación (emisor y receptor) y externas el texto, por figuras vicarias (autor y espectador modelo o implícito) internas al él. Al interior de lo representado existen figuraciones —encarnaciones textuales— que corresponden a las figuras vicarias; al **autor implícito**, que implica aquello que se quiere mostrar o el proyecto comunicativo, le corresponde el narrador; y a el **espectador implícito**, que implica unas condiciones de lectura respecto a aquello que se le muestra, le corresponde el narratorio. El **narrador** se manifiesta en: emblemas de emisión (ventanas, espejos, noticieros, etc.), informantes (personajes u objetos cuyo papel es revelar información) y presencias o indicaciones extradieгéticas (que relevan que hay alguien atrás, como un letrero, una voz over); mientras el **narratorio** se manifiesta en: emblemas de recepción (gafas, binoculares, etc.), observadores (personajes cuyo papel es recibir información), e igualmente presencias extradieгéticas (en este caso predominan las rupturas de la cuarta pared donde se dirige directamente al espectador). Las figuras implican puntos de vista que demarcan los límites o particularidades desde tres situaciones y tipos de puntos de vista: una situación literal, vinculada al ver, por lo que es un **punto de vista óptico** y se descubre en encuadres; otra situación figurada, vinculada al saber, indicando un **punto de vista cognitivo** rastreado en recuerdos, diálogos y pensamientos; y, por último, una situación metafórica, vinculada al creer, donde el **punto de vista es axiológico-epistémico** o “ideológico”¹¹ y se identifica también en manifestaciones de lo que piensan los personajes.

En esta fase de ordenamiento habremos trazado relaciones de identidad y diferencia en los nexos que tienen entre sí contenidos e imágenes como elementos de la representación, habremos también identificado los elementos narrativos y sus relaciones en una trama y,

¹¹ No en el sentido de lo ideológico aquí definido, según Thompson (1998), sino según una definición político-neutra, de lo ideológico como sistema de representaciones y creencias.

por último, habremos reconocido las figuras vicarias de la comunicación y las figuraciones textuales con sus respectivos puntos de vista que indican al espectador como leer el texto. De allí se derivará una red que nos da cuenta de cada territorio de análisis —una trama de la representación, una trama narrativa y una trama comunicativa; todas interrelacionadas— y que nos permite comprender el film en un primer nivel: la construcción de un mundo posible donde acontece una historia con una estructura narrativa y comunicativa específica. A este primer **nivel de la historia** —por supuesto, predomina el territorio narrativo— subyace un **nivel del discurso**, relativo a las ideas que subyacen a la narración, lo que se quiere decir con la historia.

Del nivel discursivo nos interesa identificar las RECES que refieren a la estructura socioeconómica del mundo posible representado, y este proceso de identificación tiene dos momentos. Por un lado, retomar las series de elementos referenciales y organizarlas según los diferentes grupos de enunciados-ideas que subyacen a ellas —por ejemplo, se tienen elementos según los cuales el capital cultural institucionalizado es más susceptible de ser usado para conseguir capital económico que el capital cultural internalizado (*elemento 1*: en un diálogo Carlos insta a su hijo mayor a terminar su carrera profesional con el argumento de que es por el bien de la familia, *elemento 2*: en un plano de noticiero se informa sobre las alarmantes cifras de profesionales desempleados) estos serán agrupados por separados al interior de la serie de relación de capitales—, con el resultado de dividir en las series en **opciones discursivas**¹² que presenta el texto sobre un mismo elemento referencial. Por otro lado, hay que volver sobre el territorio de la comunicación para rastrear en él cuáles de las opciones discursivas son más privilegiadas que otras de acuerdo a la jerarquización de puntos de vista.

Los puntos de vista se relacionan con la **focalización**, un elemento narrativo que indica cómo se cuenta una historia; así hay un **focalizador** interno (personaje orientador) o externo que nos cuenta la historia, y **objetos focalizados** por este para indicar puntos de vista que le son útiles al desarrollar el relato. A este respecto nos interesa identificar qué puntos de vista son privilegiados en tanto corresponden más o menos con la figura del

¹²Aquí la categoría de discurso se entiende como interpretación del mundo social. Ver página 196 de Thompson 1998.

autor implícito; así un punto de vista (de narradores o narratorios) tenderá a ser más fiel/distorsionado, más total/limitado y más correcto/incorrecto respecto al mundo posible construido —por ejemplo, los narratorios (residentes de un vecindario de clase alta) pueden ser personajes o demás elementos desde los que el espectador implícito presencia el descenso socioeconómico de una familia adinerada, pero que finalmente no ven todas las razones de este acontecimiento, supongamos que porque esto se mantiene oculto durante toda la película; así el autor implícito es el que a través de narradores (miembros de la familia) revela información, aunque puede que tampoco estos narradores sepan lo suficiente—.

Reconocer la cercanía/lejanía respecto al punto de vista del autor implícito pasa por reconocer que este es un punto de vista último. Los puntos de vista del autor y espectador implícitos son puntos de vista **últimos**, en cambio los del narrador y narratorios son **específicos**; lo que implica que los personajes tendrán sus propios puntos de vista que podrán ir cambiando a lo largo del film, el punto de vista del espectador implícito se irá volviendo último a medida que se desarrollan y aparecen narratorios, y el punto de vista del autor implícito es último ya desde un inicio aunque se va manifestando en los narratorios o los procedimientos que le son propios (como un encuadre o un movimiento de cámara, que develan una intención de mostrar sin mediación de elementos internos) —a lo largo del film, se irá evidenciado, en nuestro caso hipotético, la relación “real” entre capital cultural interiorizado y capital cultural institucionalizado, dándole razón al punto de vista de Carlos—. De esta manera, se indaga por cuáles son las caracterizaciones dominantes respecto a los elementos referenciales —aquí se reconoce que un texto no es tan unitario, y que su discurso no es total—, pero el proceso de reconstrucción del discurso general del texto inscrito en su RECES se completará en una última fase de análisis formal.

Fase 5: La modelización

Al final, llegamos a la construcción del modelo; un modelo es un esquema que indica las leyes constitutivas del texto, sus recurrencias, en nuestro caso este consistirá en un modelo discursivo sobre la estructura socioeconómica que denota una RECES y tiene

cierta disposición ideológica; se trata de construir un modelo a manera de clave de lectura del carácter ideológico del film.

En primer lugar, se debe identificar si la RECES del film tiene como elemento referencial central a las **clases sociales** o a las **trayectorias sociales**. La primera opción, corresponde con un **modelo estático**, en el sentido de articulaciones generales y estáticas —se dirá que, en una película, por ejemplo, la clase baja es invisibilizada mediante el enfoque en un problema de la clase media, que a la vez se representa como la posición común en una sociedad; todos los personajes son clase media o clase alta, estas dos clases tiene tales características, etc. —. La segunda, corresponde con un **modelo dinámico** en el sentido de un proceso de ascenso o descenso social—en este caso, por ejemplo, la historia gira al rededor a una familia de clase alta que desciende socialmente, pero al final sale adelante fruto del trabajo y la perseverancia; este ascenso social depende de la voluntad, etc.—.

Ambos tipos de modelos contienen elementos que refieren a un sistema de posiciones, interacciones y reglas, por lo que en cada caso hay una articulación de los demás elementos referenciales en torno a este centro; elementos que dan cuenta de las características de una clase social y de una trayectoria social respecto a un sistema de asimetría y diferencias más abstracto, es decir, que denotan un **modelo figurativo** (imagen total) de la estructura socioeconómica. Sin embargo, lo hacen desde puntos de vista diferentes; uno tiende a retratar el sentido sincrónico, mostrando la manera en que las relaciones sociales en un momento dado producen posiciones y sistemas de disposiciones (habitus) característicos de ciertos grupos; el otro, tiende a enfatizar el sentido diacrónico del espacio social como un proceso donde existen ciertas condiciones o límites y se siguen ciertas estrategias de ascenso o mantenimiento de la posición.

En segundo lugar, como Casetti y Di Chio afirman, la disposición ideológica del film está relacionada con la estructura del texto, “*sin duda, nace de una cierta disposición de los elementos, de ciertas formas de representación, de la elección de ciertas líneas narrativas, del uso de ciertos estilos de comunicación*” (Casetti y Di Chio, 1991, p.266). Por lo que queda rastrear en estas estructuras —modelo figurativo-estático o modelo figurativo-dinámico— las estrategias de construcción simbólica que pueden dar un

carácter ideológico al discurso tal como es presentado por el film, esto es, construir un **modelo discursivo**. Este es un proceso mucho más preciso y concreto que los pasos anteriores, implica referirse a filmes específicos —aquí me he limitado a dar algunos ejemplos hipotéticos sueltos cuando lo he visto más necesario, pues la extensión y el trabajo que requiere citar ejemplos reales desborda las condiciones del presente trabajo, —; por esto, presento una tabla¹³ que relaciona algunas estrategias típicas de construcción simbólica con modos generales en los que opera la ideología y hago uso de algunos casos simples y totalmente hipotéticos como ejemplos:

Modos generales de operación de la ideología		Algunas estrategias típicas de la construcción simbólica	
Legitimación	Las relaciones de dominación se presentan como justas y dignas de apoyo	Racionalización	Argüir argumentos instrumentales.
		Un personaje, de un país que busca eliminar las desigualdades con reformas que sumen a la población en una pobreza generalizada, llega un país donde existen desigualdades, pero hay personas con mejor calidad de vida.	
		Universalización	Mostrar interés de un grupo como interés general.
		La protagonista y personaje orientador es una mujer pobre y madre soltera que sale adelante como ejecutiva: El mercado funciona por competencia, la meritocracia es ley y todos tenemos posibilidad de ascender socialmente, depende de nuestra voluntad.	

¹³ Extensión y adaptación de la tabla presentada por Thompson (1998), en la página 91 de *Ideología y cultura moderna*, al caso de los films como formas simbólicas. En dicha tabla se muestran más estrategias típicas, por lo que recomiendo consultarla; yo solo mencionaré una o dos por modo de operación, pues más que una lista exhaustiva las presento como ejemplos, no hay que olvidar que las estrategias pueden ser muy diversas y reside en la creatividad y capacidad de análisis del investigador detectarlas en el texto o forma simbólica.

Modos típicos de operación de la ideología		Algunas estrategias típicas de la construcción simbólica	
Simulación	Las relaciones de dominación se niegan o disimulan.	Eufemización	Valoración positiva o disminución del carácter negativo.
		La historia transcurre en un próspero pueblo donde una multinacional extrae petróleo: En gran parte de lugares que son territorio de extracción petrolera las poblaciones se han visto empobrecidas.	
		Tropo (figuras retóricas)	La sinécdoque es la sustitución de la cosa por la parte para referirse a ella.
		La metáfora como la aplicación no literal de un término o frase	
		Una despreciable familia de clase baja en representación de toda la clase baja	
Niños juegan en un jardín escolar y la jerarquía es una forma óptima y espontánea de organización que resuelve el conflicto de la historia.			
Unificación	Los individuos de una colectividad (en este caso una clase) se presentan como unidos, se invisibilizan sus diferencias.	Estandarización	Una característica o un estereotipo se muestra como lo común.
		En una familia de clase alta todos son intelectuales.	

Modos típicos de operación de la ideología	Algunas estrategias típicas de la construcción simbólica	
Fragmentación	Los individuos de una colectividad (en este caso una clase) se presentan como fragmentados, con conflictos entre sí que imposibilitan su unión política.	<p>Expurgación del otro Construcción de un enemigo interno que es amenaza.</p> <hr/> <p>En un barrio popular de inmigrantes de una gran ciudad de Estados Unidos se enfatizan las diferencias de nacionalidad y cómo estas son originadoras de conflictos.</p>
Cosificación (reificación)	Se muestra un estado de cosas histórico y social como natural y atemporal	<p>Naturalización Un fenómeno sociohistórico (inserto en relaciones de poder) se muestra como natural o derivado del carácter natural de algo.</p> <hr/> <p>Un monologo de un personaje sobre la relación entre evolución humana y estratificación social.</p> <hr/> <p>Eternización Un fenómeno sociohistórico se retrata ahistórico, invariable y recurrente.</p> <hr/> <p>Una sociedad premoderna o una futurista donde existe el capitalismo.</p>

Como se observa, el relacionamiento del texto con su carácter ideológico trata de vincular las estrategias de construcción simbólica que genera el texto con modos de operación de la ideología que están más allá del texto. Debido a que los modos de operación de la ideología culminan en la reproducción simbólica a través la práctica social —mucho más allá del texto o forma simbólica—, esta última fase del análisis formal, que nos permite construir un modelo discursivo relacionado al carácter ideológico, no insta a dar un paso hacia el **análisis sociohistórico**; no es posible el vínculo entre texto e ideología sin referencia al contexto sociohistórico, aunque en algunos casos requiera aproximaciones más generales, como que la sociedad capitalista tiene como una de sus base la propiedad privada, y en otros más específicas, como el impacto de las empresas petroleras en territorios de extracción. La fase de modelización consiste, en resumen, en relacionar la representación de elementos relacionales para construir una imagen total o RECES, y conectar esta imagen total, de acuerdo a la forma en la que el texto la construye, con estrategias de construcción simbólica; como resultado tendremos un modelo del discurso del film respecto a la estructura socioeconómica.

El análisis formal o discursivo se conectará con el análisis sociohistórico que se estudia a la luz del modelo construido aparte del film, pero allí no termina el procedimiento, es necesario entrar en el paso de la **interpretación/reinterpretación** para relacionar el modelo con modos de operación de la ideología y así imputar un carácter ideológico al film. Esta primera interpretación del film como ideológico es un aporte de la visión profunda del investigador, que con herramientas de análisis va más allá de la interpretación del receptor común; no obstante, sin un estudio de la recepción y apropiación del texto y su significado es endeble la afirmación de que un film sea ideológico.

En el contexto de recepción ubicamos la apropiación del texto, la reconstrucción por parte del público de un significado, en cuyo estudio podemos emplear diversos instrumentos metodológicos, como entrevistas, grupos focales y encuestas. La reconstrucción del significado que hace el receptor de un mensaje masivo, que implica una distancia importante entre la producción y la recepción, es un proceso que puede hacer referencia a un contexto de producción donde se rastree el aspecto de intencionalidad de

la forma simbólica, la intención con la que se produjo; no obstante, este **contexto de producción** tiene su manifestación en el **contexto de recepción** y sus condiciones, razón por la que referenciarlo es cuestión del segundo contexto, donde circulan otras formas simbólicas que influyen la interpretación del significado —por ejemplo, pensemos en que un individuo ve Titanic y posteriormente escucha una entrevista de James Cameron sobre las intenciones y el proceso de producción detrás de esta película—. Además, *“los mensajes recibidos por televisión y otros medios se someten comúnmente a una elaboración discursiva: son discutidos por los individuos en el curso de sus vidas, tanto en la región principal de recepción como en otros contextos interactivos de los campos público y privado”* (Thompson, 1998, p.353).

De esta manera, vemos como el autor se diluye y el punto de partida del texto se funde con su punto de llegada: el lector se vuelve el centro¹⁴. La lectura del texto se da en la intertextualidad que caracteriza el contexto de recepción, donde diferentes formas simbólicas —que van más allá de la referencia al contexto de producción o incluso pueden no tener que ver de forma directa con el texto en cuestión— influyen la reconstrucción del significado. Sin embargo, nuestro interés reside en cómo este significado es movilizado en la práctica social para establecer o sostener relaciones de dominación, y allí encontramos una nueva cuestión que hay que tener en cuenta.

En primera instancia, está la cuestión de aislar el contexto de recepción del film y estudiar a la vez su **efectividad ideológica**, esto es, aislar las condiciones de lectura del film y a la vez indagar cómo el texto logra generar una práctica que reproduce relaciones de dominación. Ante esto considero que es imposible decir que tal película, y en general cualquier forma simbólica singular, es la generadora de tal práctica, nunca habría evidencia suficiente para decir que esta relación de causalidad tan lineal y simple existe —incluso en el caso de que un individuo afirmara que realizó alguna acción por causa de su interpretación de un film, tendríamos que partir de la diferencia entre lo que alguien dice y lo que cree sobre lo que hace y lo que hay detrás de esta acción—.

¹⁴ Este asunto es abordado por Ronald Barthes en *La muerte del autor* (1968).

Al respecto, podríamos decir en cambio que: 1) el film ofrece un modelo discursivo 2) las ideas del discurso tras el modelo pueden ser aceptadas o rechazadas “mentalmente” o en un nivel de creencia o representación y 3) este discurso puede convertirse en ideológico cuando finalmente logre movilizar la práctica cotidiana. Este es el análisis del proceso de apropiación del significado de los mensajes según lo interpretan los receptores y requiere una interpretación de las doxas y un consecuente estudio de las prácticas sociales —exploraciones a las que corresponden métodos más fenomenológicos como la etnografía que podrían apoyar las hipótesis derivadas de datos estadísticos que impliquen la correlación entre el consumo de ciertas películas y la persistencia de determinadas prácticas.

Siguiendo esto, lo que se debería buscar para identificar la efectividad ideológica es la correspondencia entre práctica social, doxa, discurso —externo a las formas simbólicas específicas que lo pueden contener— y film —o mejor, un conjunto de filmes—; entonces encontramos que el film no se vincula con la práctica social sino con el discurso. La referencia a la doxa en vez del salto directo entre el discurso y la práctica se justifica en la medida en que nos interesa la reproducción de la estructura socioeconómica, un fenómeno que no se atribuye a personas en específico sino a prácticas socialmente reiterativas, que se dan en la cotidianidad. La ideología no es la única forma de sostener y establecer relaciones de dominación ancladas a la estructura social, pero sí la que se relaciona directamente con el nivel de la representación y lo simbólico; es decir que, la acción cotidiana no se explica solo ideológicamente pero sí cuando es la doxa la que la genera.

De ahí que la guía de modelización sea planteada como el grueso del estudio de las RECES y su carácter ideológico —entendido como potencialmente efectivo—, pues cuando exploramos la efectividad ideológica nos referimos al discurso y, en este sentido, excedemos la representación cinematográfica; en la medida en que no solo las formas simbólicas cinematográficas son las portadoras del discurso, sino que hay toda una gama

de diferentes productos culturales, entre los cuales incluso están las producciones académicas de la ciencia social¹⁵, que también lo hacen.

Por otro lado, existe, acorde al corpus conceptual que he presentado, otra forma de entender el carácter ideológico del film, una forma que no hemos explorado directamente y que da un giro a la metodología propuesta; se trata de entender el film como un acto de representación que puede ser ideológico, es decir, que es producto de la movilización del significado y reproduce relaciones de dominación en la representación misma. La representación del *otro* es en sí un momento de las relaciones de poder, la posibilidad de mostrarlo a través de “los ojos” y de tener los medios para hacer de esta representación un producto masivo puede implicar un territorio importante de reproducción simbólica; pensemos, por ejemplo, en una película donde la clase baja o popular se representa como el enemigo y se le inferioriza: la representación es también un escenario de lucha de clases.

Habiendo recorrido la teoría de la ideología y la teoría del cine con el fin de identificar dos puntos de vista teóricos vigentes y que a la vez fueran compatibles entre sí y, de esta forma, llegar a una síntesis con a la propuesta de una guía de modelización del discurso que emana de la RECES; es hora de concluir este trabajo respondiendo a la pregunta por los límites y potencialidades del concepto de ideología de J. B. Thompson para interpretar la relación cultura-dominación implícita en las representaciones cinematográficas de la estructura socioeconómica

CONCLUSIONES

De la predisposición ideológica y los filmes contraideológicos

Los límites y potencialidades de un concepto tienen que ver ante todo con su utilidad investigativa, y esta utilidad debe su carácter tanto a la aplicación a un fenómeno concreto como a la respuesta que da a debates teóricos. El asunto de remplazar el concepto de ideología por otro más útil y desterrarlo del lenguaje técnico de las ciencias sociales

¹⁵ Frente a al papel social de la producción académica podemos encontrar una vasta obra, un abordaje interesante es el que hace Anthony Giddens con el concepto de doble hermenéutica.

refiere a qué tan válido sigue siendo su uso en contraste con otras posibilidades. A la luz de este trabajo he logrado reconocer algunos límites y potencialidades del concepto de ideología de Thompson que, sin embargo, no incluyen del todo el asunto de la aplicación a un fenómeno concreto; para ello será necesario utilizarlo en una investigación empírica, en otras palabras, hacer uso de la guía de modelización y el posterior vínculo práctica-doxa-discurso.

Antes, recordemos que el cine como representación fue abordado desde una teoría de campo —tercer paradigma de la teoría del cine—, y que en este sentido se trata de un diálogo con el cine en busca de un saber transversal, es decir, que va más allá del cine mismo. De esta manera, con el concepto de ideología se halla una relación con las formas simbólicas en general y, en última instancia, con la relación cultura-poder. Teniendo en cuenta esto se presenta la siguiente lista sintética de límites y potencialidades:

Límites

- Dentro de la conceptualización *se sigue dando una importancia propia al contexto de producción*, como si se pudiera acceder a él directamente y sobrevalorando la relevancia que tiene sobre el condicionamiento de la interpretación del significado textual. Se sigue pensando que, en parte, las intenciones ideológicas de quien produce influyen en la efectividad ideológica de los productos por sí mismas. Aun así, la conceptualización nos permite leer el contexto de producción a la luz de formas simbólicas que circulan en el contexto de recepción y por ende hacen parte de este último.
- *La efectividad ideológica como instancia en la que hay una mediación entre representación y práctica social es aún muy poco explorada*, a este respecto el concepto de ideología sigue ubicándose más del lado de la representación a pesar de que definirlo como “las formas en que el significado es movilizado para sostener o establecer relaciones de dominación” pone a la vista que la reproducción se da en la práctica subsecuente. De allí el relativismo de denominar una forma simbólica como ideológica, aunque, paradójicamente, pueda no serlo. No obstante, la reproducción simbólica —el tipo de reproducción de las relaciones sociales donde media la

apropiación cotidiana de forma simbólicas— es una categoría que complementaría un concepto de ideología definida no como efectiva en la práctica sino como potencialmente efectiva: formas en las que el significado *puede* ser movilizado para... y que, según se observe en el estudio de la apropiación, tienen un efecto de reproducción simbólica o no.

- A este respecto es importante proponer la discusión con las obras de autores como Van Dijk y Žižek, el primero explora la dimensión cognitiva útil para explorar la causalidad entre formas simbólicas e interiorización de representaciones, y el segundo enfatiza en la decadencia de las explicaciones de lo social desde la representación poniendo en primer plano la cuestión de la práctica cotidiana y del condicionamiento de la creencia por parte de un orden simbólico que construye subjetividades (es anterior a la consciencia); dos puntos de vista en cierto sentido contrarios y por ello ricos para el debate¹⁶.

Potencialidades

- La hermenéutica profunda como marco metodológico tiene como uno de sus principales postulados que el significado no es estático y que no se limita al texto ni a su contexto, lo que evita reduccionismos en los que la cultura y sus productos (formas simbólicas) están determinados por otro niveles o dimensiones de lo social y en los que el texto y su estructura determinan el significado. Por un lado, la cultura no es un simple reflejo de relaciones de producción o de cualquier tipo, ni una construcción funcional a satisfacer necesidades sociales predeterminadas, sino un fenómeno simbólico históricamente situado y relacionado con una estructura social que influye en él de maneras variables y siempre concretas. Por otro, el texto ofrece una manera de ser leído, pero no reduce las capacidades de un lector que reconstruye el significado de forma activa. En consecuencia, *la ideología no está determinada porque ningún significado está totalmente determinado.*

¹⁶ En general, uno de los límites de este trabajo es que al escoger un punto de vista y profundizarlo se pueden perder de vista muchos otros y sus relaciones. Igualmente, las limitaciones para acceder a bibliografía en otros idiomas han influido en algunas decisiones, no siempre justificadas, de no incluir o profundizar en algunos elementos. Por ello aliento a quien se pueda interesar por revisar obras con las que este trabajo pueda discutir; asunto que tal vez yo mismo explore en mi carrera académica, haciendo uso de la metodología propuesta y reformulándola.

- Aun cuando no es posible, en sentido estricto, imputar una forma simbólica como ideológica y esto parezca una limitación, allí reside un movimiento importante en la relación cultura-poder, reconociendo que esta no es estática ni simple. *Más que productos culturales ideológicos tenemos una gama de formas simbólicas que respaldan un discurso* que llega a los receptores de muchas formas y direcciones diferentes. La crítica del carácter ideológico va más allá de decir, por ejemplo, que una película es racista, y pasa a señalar que esta película que propone una interpretación racista es parte de un grupo más amplio de formas simbólicas que respalda un orden del significado —discurso— racista.

- El concepto no se ve limitado a explicar ciertos significados movilizados en pro de sostener y establecer determinado tipo de relaciones de dominación, y busca, en cambio, explicar la pretensión de reproducir cualquier tipo de relación de dominación, descentrando que hay categorías de clasificación social más relevantes que otras. Aquí he dirigido la atención a explicar las representaciones de la estructura socioeconómica, pero, además de la relativa a la clase, la estructura social incluye otras dimensiones como la étnica, la etaria, la sexual, la de género... cuyas representaciones son también rastreables en un film o cualquier forma simbólica; en cada caso habrá que buscar teorías complementarias —en este caso fueron la teoría de campos de Bourdieu para el referente socioeconómico y la semiopragmática de Casetti y Di Chio para el análisis formal del cine— que sean compatibles con los conceptos propuestos por Thompson.
 - Dos usos específicos de la guía de modelización son muestra de esto, se trata de explorar el carácter ideológico de los procesos de construcción de la identidad. Por un lado, se puede identificar un modelo figurativo-estático de las clases sociales y explorar cómo este sirve de insumo para, por ejemplo, un político con un discurso elitista —recordemos el aspecto subjetivo de la categoría de clase social como construcción política y académica—. Por otro lado, cuando entendemos algunos casos de la representación cinematográfica del *otro* como prácticas ideológicas también reconocemos un proceso en el que la identidad se construye de forma negativa en tanto “somos lo que no es

el otro”, del mismo modo un film que represente, por ejemplo, a la clase popular haciendo una burla de ella tiene una potencia como insumo para la identidad.

- Por último, queda resaltar el aporte político de este trabajo, que no se desliga de la utilidad teórica y académica del concepto. En este sentido, encontramos que al ser un concepto crítico permite develar las relaciones de dominación y la pretensión de reproducirlas a través de la cultura. En el primer caso, se pueden generar formas simbólicas contraideológicas o contestatarias. En el segundo caso se trata de la crítica a la dominación a partir del análisis de las formas simbólicas y su recepción (la interpretación de la ideología, aunque más precisamente de la predisposición ideológica), para generar posteriormente una transformación interpretativa de las doxas. Así lo reconoce Thompson:

Por supuesto, las formas ideológicas se pueden desafiar, combatir y alterar, y con frecuencia se impugnan tanto explícitamente, en ataques articulados y concertados, como implícitamente, en los intercambios simbólicos mundanos de la vida diaria. Tales intervenciones desafiantes y de ruptura se pueden describir como formas simbólicas contestatarias o, más específicamente, como formas incipientes de la crítica de la ideología.

La existencia misma de la ideología puede producir su anverso: antes que aceptar pasivamente las formas ideológicas y las relaciones de dominación que ellos ayudan a sostener, los individuos pueden atacar o denunciar dichas formas y relaciones, las pueden parodiar o satirizar y pueden buscar desarticular cualquier fuerza que puedan tener las expresiones ideológicas en circunstancias particulares. Al hacerlo así, estos individuos intervienen, no en la promulgación de una nueva ideología (aunque, en otros sentidos, pueden estar haciéndolo también), sino más bien en una versión incipiente de una forma crítica que se puede llevar a cabo de una manera más sistemática en el marco de referencia de una metodología interpretativa y exhaustiva (Thompson, 1998, p.1998).

- La guía de modelización propuesta en este trabajo tiene una específica utilidad al respecto. Interpretar la predisposición ideológica de una película o un grupo

de películas con herramientas más precisas puede justificar más la validez de una interpretación, ir más allá de la simple opinión sobre el contenido político de un film y pasar a un análisis riguroso sin perder la pretensión de denuncia. Además, esta mayor comprensión de lo político del film da la posibilidad para entender mejor las maneras en las que se pueden producir filmes contraideológicos; conocer al adversario y sus intereses no es suficiente en la mucha política, también hay que conocer muy bien sus instrumentos. El proceso de construcción de identidades alternativas y contrahegemónicas también requiere de formas simbólicas que no solo denuncien la reproducción simbólica sino representen mundos posibles que hagan parte del horizonte político de las luchas por la igualdad y la justicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T (1966). La función de las ideologías. Taurus Ediciones. España.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1998). Dialéctica de la Ilustración. Editorial Trotta. España
- Alvarez, N. (2016) El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política. Revista de Estudios Sociales Contemporáneos n° 15, IMESC-IDEHESI/Conicet, Universidad Nacional De Cuyo. 150-160
- Althusser, L (1974). Ideología y aparatos ideológicos de Estado. La Oveja Negra. Colombia.
- Ariño, A. (1997). Ideologías, discursos y dominación. Reis. 197-219.
- Barrera, D. (2015) Las representaciones sociales sobre la identidad nacional colombiana en las películas de Dago García (1996 y 2014): los casos de las películas: Mi gente linda mi gente bella y uno al año no hace daño. Tesis. Universidad Santo Tomás. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11634/486>
- Barrett, M. (2003). Ideología, política, hegemonía: de Gramsci a Laclau y Mouffe. En Ideología: un mapa de la cuestión (pp. 263-294). Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z., & Boyé, V. M. (2007). La hermenéutica y las ciencias sociales. Nueva Visión.
- Berns, F. G. P., & Juvé, J. I. (2015) La familia tradicional como fuente de ansiedades neoliberales en el cine de terror británico (1983-1991). Revista Lindes (9). Buenos Aires, Argentina.
- Bourdieu, P. (2001). Poder, derecho y clases sociales (Vol. 2). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2002). Campo de poder, campo intelectual. Editorial Montessor.

- Bourdieu y Eagleton (2003) *Doxa y vida cotidiana. Una entrevista en Žižek, S (comp) Ideología: un mapa de la cuestión.* Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P y Passeron, J. C. (1981). *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza.* Barcelona: Laia.
- Bowie, J. A. P. (2008). *Leer el cine la teoría literaria en la teoría cinematográfica.* Universidad de Salamanca.
- Bravi, C. (2015). *Cine, política y clases populares en Los inundados de Fernando Birri.* *Imagofagia*, (2).
- Castro-Gómez, S. (2000). *Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología.* *Revista iberoamericana*, 66(193), 737-751.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine, 1945-1990.* Ediciones Cátedra.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film.* Paidós.
- Carreño, A. A. (2015). *Los postulados fundamentales de la teoría de la modernidad reflexiva de Anthony Giddens.* *Acta Sociológica*, 67, 87-110.
- Cartoccio, E. (2007). *Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la " generación del 60" . El caso de Los Inundados.* *Papeles del CEIC, International Journal on Collective Identity Research*, (2), 3.
- Contreras, T. M. (2012). *Cine, historia y representaciones de la marginalidad: Ciudad, cuerpo y narración en "Madame Satá".* AsAECA 2012.
- De Austria, A. M. R. (2015) *El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía.* *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, 20(39).
- De Marinis, P. (2005). *16 comentarios sobre la(s) sociología(s) y la(s) comunidad(es).* *Papeles del CEIC.* N° 15, pp. 1-39.
- García Gil, M. E., Ceballos Hurtado, G. I., & Uscátegui Maldonado, A. (2011) *Realidad, representación y dimensión axiológica en el cine. Una mirada a la cinematografía colombiana de la primera década del siglo XXI.* *Razón y palabra*, 16(78).

- Geertz, C. (1987). La ideología como sistema cultura. En *La interpretación de las culturas*. Gedisa. España.
- Gramsci, A. (1999). Cuadernos de la cárcel. Edición crítica del Instituto Gramsci (Tomo V). Ediciones Era. México.
- Gruppi, L. (1978). El concepto de hegemonía en Gramsci. Ediciones de cultura popular.
- Guadarrama González, P. (2009). Crítica a los reduccionismos epistemológicos en las ciencias sociales. *Revista de filosofía*, 27(62), 49-85.
- Hall, S. (2010). Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Envió Editores, Instituto Pensar, Instituto de Estudios Peruano y Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador, Perú y Colombia.
- Kantaris, G. (2008). El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista iberoamericana*, 74(223), 455-470.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI. España.
- Larraín, J. (2007). *Concepto de ideología. Vol I. Carlos Marx*. Lom Ediciones. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Larraín, J. (2008). *El concepto de ideología. Vol II. El marxismo posterior a Marx: Gramsci y Althusser*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Larraín, J. (2009). *El concepto de ideología. Vol III, Irracionalismo, Historicismo y Positivismo*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Larraín, J. (2010). *El concepto de ideología: Vol IV Posestructuralismo, Posmodernismo y Posmarxismo*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Lukács, G. (1970). *Historia y conciencia de clase*. Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, La Habana.
- Mannheim, K. (1987). *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento (Vol. 5)*. Fondo de Cultura Económica.

- Marx, K (2014). *El Capital. Crítica de la economía política*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Marx, K. (1845) *La Tesis sobre Feuerbach* en Echeverría, B. (2011). *El materialismo de Marx*. Editorial. Ítaca. México.
- Marx, K., & Engels, F. (1976). *Obras escogidas en tres tomos (Vol. 1)*. Progreso, Moscú.
- (1976a) *La ideología alemana*
- (1976b) *Prólogo de la Contribución a la crítica de la Economía Política*
- Mayorga, R. A. (1983). *Ideología y crítica de la ideología: reflexiones en torno a una alternativa teórica*. Coordinación Académica, FLACSO. México.
- Miguélez, K. A. (2014). *El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo*. *Palabra clave*, 17(3), 645-671.
- Moebius, S. (2012). *Postestructuralismo y ciencias sociales. Tratado de Metodología de las Ciencias Sociales: Perspectivas actuales*, 488-533.
- Muñoz Rodríguez, L. F. (2016) *Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano*. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(1), 103-122.
- Obscura Gutiérrez, S. (2010) *La representación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio de siglo*. (Tesis inédita)
- Obscura Gutiérrez, S. (2011) *La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano*. *Cultura y representaciones sociales*, 6(11), 159-184
- Prado, I. M. S. (2012). *El sublime neoliberal: Amor y temporalidad en el cine mexicano del capitalismo tardío*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 293-310.
- Prado, I. M. S. (2014) *Regimes of Affect: Love and Class in Mexican Neoliberal Cinema*. *Journal of Popular Romance Studies*, 4(1).

- Prado, I. M. S. (2016). Cine latinoamericano y neoliberalismo: ideología, deseo, clase. *Hispanófila*, 177(1), 115-125.
- Revert, J. (2016). Tres escenarios para el capital: crisis económica y capitalismo en el cine de JC Chandor. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, (14), 48-61.
- Rivera Betancur, J., & Ruiz Moreno, S. (2010) Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista latina de comunicación social*, (65).
- Rodríguez Velásquez, F. (2016). Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. *Campos en Ciencias Sociales*, 4(1), 11-31.
- Rojas Soriano, R (1988). *Investigación social: teoría y praxis*. Plaza y Valdés.
- Ruiz, S (2007). Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos en *Revista Palabra Clave* Vol. 10# 2, 47-59. Bogotá: Universidad de La Sabana
- Sanabria, D. (2016) *Hollywood: centro de producción y exhibición de sentidos legitimadores de la guerra contra el terrorismo*. Tesis. Universidad Santo Tomás. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11634/2498>
- Sánchez, J. J. (1998). Sentido y alcance de la Dialéctica de la Ilustración. *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta. España. 9-46
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Stiglitz, J. E. (2010). *El malestar en la globalización*. Taurus.
- Szpilbarg, D., & Saferstein, E. A. (2014). El concepto de industria cultural como problema: una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamín. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 9 (14), 44-57.

- Thompson, J. B. (1998). La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. México, D.F.
- Van Dijk, T. A. (1999a). El análisis crítico del discurso. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, (186), 23-36.
- Van Dijk, T. A. (1999b). *Ideología: Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2005). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y praxis latinoamericana*, 10(29), 9-36.
- Varón, V. (2016) Cambio en las narrativas cinematográficas sobre el conflicto social en Colombia. Tesis. Universidad Santo Tomás. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11634/2435>
- Žižek, S. (2003a). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, Argentina.
- Žižek, S (2003b) *El espectro de la ideología en Ideología: un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica.
- Weber, M. (1973). *Ensayos sobre metodología sociológica*, Amorrortu.