

**CINE Y SUJETOS:**  
**Relaciones en la construcción subjetiva del espectador**

Trabajo de grado para optar al título de Psicólogo

**Alvaro Esteban Hoyos Ordoñez**

Director de trabajo de grado:

José Gregorio Rodríguez

**Universidad Nacional de Colombia**  
**Facultad de Ciencias Humanas**  
**Departamento de Psicología**  
**Programa RED**



Bogotá  
Diciembre de 2009

## **Agradecimientos**

Agradezco a mi madre y padre por su constante apoyo y colaboración a todo nivel, en mi camino por la universidad.

Agradezco especialmente a José Gregorio por su compromiso con los estudiantes, su incondicional ayuda y por inspirar en mí, el entusiasmo con el cual se investiga y aprende lo cotidiano.

Agradezco a mis compañeros del programa RED que estuvieron siempre presentes, que con sus comentarios y críticas también lograron mejorar este trabajo.

Agradezco a Fredy Castro por su desinteresada ayuda en la recolección de los datos.

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
HORIZONTE TEÓRICO.....	5
Construcción del Sujeto.....	5
Sujeto contemporáneo.....	5
Subjetividad.....	9
Cine.....	11
Breve mirada histórica.....	11
Dispositivos Cinematográficos.....	12
Imagen fílmica.....	17
Sujeto Histórico Cultural.....	21
Actividad: arquitectura funcional de los sujetos.....	24
Espectador.....	25
HORIZONTE CONCEPTUAL.....	27
Antecedentes.....	27
Relaciones de Consumo.....	28
Relaciones Educativas.....	31
Relaciones de identificación.....	33
Justificación.....	40
Problema.....	43
Objetivos.....	46
General.....	46
Específicos.....	46
HORIZONTE METODOLÓGICO.....	47
Método.....	48
Relatos de vida.....	48
Descripción de participantes.....	51

Instrumento y técnica de recolección.....	52
Procesamiento y análisis de la información.....	54
HALLAZGOS E INTERPRETACIONES.....	56
Trayectos: inicios en la construcción subjetiva:	
“uno nace, uno crece viéndolo, yo soy de esa generación” .....	56
Prácticas: relaciones con el dispositivo cinematográfico:	
¿Si no es pirata, entonces cómo?.....	65
Incidencias: relaciones con el espectador:	
“el cine está lanzado hacia adelante y es en el espectador donde encuentra sentido” .....	72
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	88
Referencias.....	97

## LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Matriz de registro, aspectos relevantes de la entrevista. Ejemplo.....	48
Tabla 2. Matriz de análisis. Ejemplo.....	49

## RESUMEN

El estudio indagó por la construcción subjetiva de espectadores de cine, desde una perspectiva psicológica histórico-cultural analizando las múltiples relaciones que establecían con el dispositivo cinematográfico y la incidencia de dicha relación en la construcción subjetiva. Para ello se procedió a utilizar los relatos de vida como método para recolectar la información de cada participante. Los hallazgos muestran sujetos que se construyen de forma crítica y emancipada hacia los fenómenos de la sociedad de acuerdo a las experiencias particulares que cada participante ha vivido, siempre en relación con el cine.

**Palabras claves:** subjetividad, psicología histórico-cultural, dispositivo cinematográfico, trayectos, relato de vida.

## ABSTRACT

The study inquired for the subjective construction of film spectators from a psychological historic-cultural perspective analyzing multiples relations established with the cinematic device and the incidence of the relation in the subjective construction. Which proceed to use life stories as a method to collecting information from each participant. Findings show subjects that are constructed critically and independently of the phenomena of society and according to particular experiences that each participant has lived, always in relation to cinema.

**Key words:** subjectivity, cultural-historical psychology, cinematic device, trajectory, life stories.

## INTRODUCCIÓN

*La naturaleza [...] favorece más fácilmente un cambio de especie que un cambio de conciencia. Yo soy más racional que ustedes. Respondo racionalmente a los estímulos. Si alguien sufre, lo consuelo. Alguien me pide ayuda, se la doy. ¿Por qué entonces usted cree que estoy loco? Si alguien me mira, lo miro. Alguien me habla, lo escucho. Ustedes se han ido volviendo locos de a poco por no reconocer estos estímulos. Simplemente por haber ido ignorándolos. Alguien se muere, y ustedes lo dejan morir. Alguien pide ayuda, y ustedes miran para otro lado. Alguien tiene hambre y ustedes dilapidan lo que tienen. Alguien se muere de tristeza, y ustedes lo encierran para no verlo. Alguien que sistemáticamente adopta estas conductas, que camina entre las víctimas como si no estuvieran, podrá vestirse bien, podrá pagar sus impuestos, ir a misa, pero no me va a negar que esté enfermo. Su realidad es espantosa, doctor. ¿Por qué no dejan de una buena vez la hipocresía y buscan la locura de este lado, y se dejan de perseguir a los tristes, a los pobres de espíritu, a los que no compran porque no quieren, o porque no pueden, toda esta mierda que usted me vendería de muy buena gana? Si pudiera, claro.<sup>1</sup>*

Rantés se dirige al psiquiatra de esta forma al no recibir una repuesta por las intenciones de curarlo. Se pregunta por la naturaleza humana como una especie insensible e hipócrita que no se compadece del otro, ubicando la locura del lado del planeta tierra y no de donde supuestamente proviene Rantés. En esa medida él se pregunta por la estupidez humana como característica culpable del deterioro de la humanidad.

Diálogos de este tipo que interpelan el ser humano me llevaron a preguntar por las representaciones cinematográficas, en el sentido que reelaboran y reinterpretan los sucesos cotidianos, de tal forma que es capaz de crear realidades y construir imaginarios colectivos que conducen a descifrar el mundo de variadas maneras, creando lo diverso, extraordinario, modesto, aceptado, rechazado, y demás categorías que conforman el universo. Asimismo, me hacía indagar por esa relación entre lo fílmico y lo subjetivo que me podría llevar a encontrar algunos sujetos que se están construyendo en lo cotidiano a través de los recorridos por el cine.

La idea de este trabajo comienza haciéndome la pregunta por la relación de los medios de comunicación con los sujetos ¿Cómo estos intervienen o marcan caminos en la construcción de sujetos y subjetividades? A lo largo de este primer paso me di cuenta que era un tema ya trabajado y explorado, factor que no me satisfacía, ya que pretendía hacer algo más auténtico y poco estudiado, pero que estuviera siempre en relación con la pregunta por el sujeto, es decir, ¿De qué sujeto hablamos? ¿Qué sujeto se está construyendo?

---

<sup>1</sup> Fragmento del guión de la película *Hombre mirando al sudeste* (1986)

Cuestionamientos que me llevaron a replantear el objeto de estudio y centrarme en las relaciones que hay entre la construcción de sujetos, subjetividades y el cine.

Previo a este avance me vi confundido con el concepto de sujeto y más aun con el de subjetividad, por lo cual fue necesario centrarme desde una perspectiva histórico-cultural para tratar de comprender de forma más compleja a los seres humanos que actúan en relaciones intersubjetivas de significados dentro de un entramado cultural, resultado de las múltiples relaciones con su entorno. Por ello, el enfoque desde el cual se dirige este trabajo apunta a entender el sujeto en sus dinámicas históricas y culturales, siempre en relación con los otros.

No encuentro mejor ejemplo para hacer referencia a esas relaciones con lo histórico-cultural que la película *Atrapado sin salida*, film que representó el movimiento anti-psiquiátrico de los años 70, mostrando esa relación que rompe y excluye al enfermo, al anormal, al diferente, al otro y se le ubica en lugar vulnerable donde no se le comprende desde su realidad histórica y cultural, que lleva a generar inestabilidad en la interacción humana repercutiendo en el desarrollo de cada sujeto.

Las posibles relaciones entre el cine y los sujetos me suscitaban diferentes cuestionamientos, desde preguntarme ¿En qué mundo vivimos? ¿Con quiénes coexistimos? ¿Cuál es la realidad, el cine o lo que representa el cine? Para al final hacerme la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que somos finalmente y qué factores intervienen? Sujetos libres que crecemos y nos educamos en libre albedrío, o sujetos que estamos *realmente sujetos* a los grandes sistemas y dispositivos que nos gobiernan, siempre bajo un ojo expectante y vigilante al estilo de la clásica novela de George Orwell cuya representación cinematográfica *1984* mostraba un control doctrinario sobre los sujetos gobernados por el *Gran Hermano*, conviviendo en un régimen totalitario sin ninguna fuente de emancipación, por el contrario totalmente alienados a un sistema social rígido. O del mismo modo que *The Truman Show*, toda la vida del protagonista es un gran montaje del cual ni sospechaba, representando cómo los medios de comunicación han llegado a consumir nuestra vida a veces sin darnos cuenta retomando aspectos cotidianos y convirtiéndolos en shows mediáticos, de los cuales recogen jugosos frutos económicos.

Mi participación en un cineclub y mi gusto personal por el cine, me llevaron a indagar por las relaciones del cine con los sujetos espectadores que consideran tener un vínculo estrecho con todo el dispositivo cinematográfico, como aquellos que por un interés personal en

particular, se ubican desde una postura crítica y poseen un conocimiento previo del mecanismo fílmico, literalmente, un espectador cinéfilo, el cual puede crear nexos más cercanos con el cine. De este modo, el cine es entendido como un dispositivo que ha evolucionado desde el registro y documentación de lo cotidiano para el entretenimiento de la gente, hasta ser catalogado como arte y, en nuestros días, como una gran industria cultural que permea todas las sociedades. Estos avances han ido de la mano con avances tecnológicos, audiovisuales, narrativos, socioeconómicos, espectatoriales y estético-artísticos que han configurado una multiplicidad cinematográfica que le permiten al sujeto espectador crear y recrear su realidad de acuerdo a sus múltiples relaciones semánticas con lo fílmico.

El trabajo está dividido en cinco grandes capítulos: un horizonte teórico, un horizonte conceptual, un horizonte metodológico, hallazgos e interpretaciones y un último capítulo que contiene la discusión y las conclusiones. El horizonte teórico está dividido en tres partes que constituyen el sustento teórico basado en la disciplina psicológica y teoría sobre el cine. En el primer apartado se muestra una reflexión sobre el sujeto contemporáneo, evidenciando el sujeto de la actualidad en diferentes dinámicas, basado en una perspectiva histórico-cultural. La segunda parte está basada en la teoría del cine desde una breve reseña histórica y una concepción de cine como dispositivo e imagen fílmica. Posteriormente se desarrolla un posicionamiento del sujeto histórico cultural en relación con el sujeto espectador.

El horizonte conceptual desarrolla las propuestas empíricas de otros estudios que tienen relación con esta propuesta de investigación. Asimismo, se formula el problema de investigación y se presenta su justificación para finalmente puntualizar los objetivos del trabajo.

El horizonte metodológico explica la metodología utilizada para la investigación, de forma que se expone cómo fueron realizados los relatos de vida con los participantes, teniendo en cuenta el instrumento, la técnica de recolección y el proceso que se llevó a cabo para el análisis de la información. De igual manera se hace una breve descripción de los participantes.

Los dos últimos capítulos reúnen los hallazgos, discusiones y conclusiones a las que se llegaron después del proceso de análisis de los relatos de vida, hallando siempre las relaciones con el dispositivo cinematográfico y sus múltiples incidencias en la construcción subjetiva.

## HORIZONTE TEÓRICO

## *Construcción del Sujeto*

### *Sujeto contemporáneo*

La categoría sujeto es una construcción teórica que se ha modificado constantemente a lo largo de su desarrollo conceptual en las diferentes disciplinas que ha sido tratada, por esta razón es necesario entenderla desde varias perspectivas, como el contexto, la raza, el género y demás construcciones sociales que de acuerdo a unas tradiciones y normas heredadas de su cultura, permea la configuración subjetiva del sujeto. Enmarcado en la cultura en tanto participante y hacedor de la cultura, el ser humano cumple un papel vital en el establecimiento de relaciones con los otros sujetos “El hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido, considero que la cultura es una urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2000: 20). Las significaciones constituidas en las relaciones intersubjetivas son la materia prima a partir de la cual se ha construido el mundo social y sus categorías generando la posibilidad de ser analizado desde múltiples perspectivas y enfoques.

La perspectiva histórico-cultural desarrollada principalmente por Vigotsky adoptada como fundamento teórico para este trabajo da cuenta del sujeto, que inmerso en las dinámicas sociales genera significados a los referentes de la realidad en la interacción cotidiana con los otros sujetos. Concibe al sujeto como un ser humano social que interactúa mutuamente con sus pares en relaciones de significación, a partir de estas relaciones el sujeto es resultado de una historia y cultura particular.

Los sujetos del renacimiento no eran los mismos sujetos constituidos en la revolución francesa, al igual que los sujetos de hace 20 años no son los mismos de ahora. La época determina ciertas características y la configuración de nuevas significaciones que permiten que los integrantes de esa cultura interactúen de algún modo con la nueva simbología significativa, ya sea el lenguaje, el arte o la ciencia.

Es indudable concebir al sujeto en la actualidad, inmerso en un sistema socioeconómico constituido por las dinámicas del mercado y la individualización, mediado principalmente por las industrias mediáticas, desestructurado, desubjetivado, lleno de incertidumbre, competitivo, individualizado e influenciado permanentemente por los mensajes audiovisuales, anudado al tercer espíritu del capitalismo, denominado así por Boltanski & Chiapello (2002) como el

tercer momento (y el actual) del sistema socioeconómico dominante, cuyas principales características son la inserción del modelo neoliberal, el desarrollo del modelo económico desmejorando la calidad laboral bajo prestación de servicios y formulación de proyectos; y la utilización desmedida de la tecnología y medios de comunicación en pro de los intereses del mercado y el consumo. Sin embargo, no se pueden obviar otras manifestaciones que van en contra o simplemente no adoptan ese modelo. Por consiguiente, si asumimos un sujeto como partícipe de estas dinámicas, es necesario comprender que estas dinámicas son transversales a su construcción subjetiva, es decir, ocupan un lugar importante en su desarrollo. Los sujetos de la actualidad piensan en cosas que los de antes ni se las imaginaban, obviamente a partir del “boom” tecnológico que invadió la humanidad, múltiples niveles de estas tecnologías permean las subjetividades humanas conllevando a la homogenización como común denominador de la globalización. Sin embargo no se pueden obviar las diferentes manifestaciones subjetivas representadas en diferentes matices que no se limitan a una forma sino a diversas formas de subjetivación. Dufour quien habla del nuevo sujeto como un ser inmerso en las lógicas de mercado al que no se le permite ningún tipo de emancipación, afirma lo siguiente:

En la desimbolización que vivimos actualmente lo que conviene ya no es el sujeto crítico que alega una deliberación conducida en nombre del imperativo moral de la libertad (...) lo que ahora se requiere es un sujeto precario, a-crítico y psicotizante un sujeto abierto a todas las conexiones mercantiles y todas las fluctuaciones identitarias. (Dufour: 2003)

Este ha de ser un sujeto que no piense mucho por fuera de lo que le es impuesto, es un ser que dejará de ser, por ser otro que no quiere, encaminado a un ideal que no ha elegido de manera autónoma. El sujeto se pierde, ya que, según Dufour, la economía capitalista, ahora neoliberal no se basa en las ganancias del empleador sobre la mano de obra del trabajador: la plusvalía. Por el contrario, el capital se enfoca cada vez más hacia actividades de mayor nivel (investigación, ingeniería genética, internet, información y *mass media*). Esta idea de crear un hombre nuevo, bajo nuevos regímenes de subjetivación que lo fundan individualmente, implica no tener que pensar en el otro, creando malestar en las relaciones entre pares y su entorno, permitiendo reproducir las mismas ideas sin la mínima opción de crear, criticar o simplemente elegir. Asimismo, crea subjetividades unificadas a sistemas de masificación siempre en contra de otros sistemas más débiles o menos apreciados, capitalizando en la

construcción de un único modelo. Sin embargo, los posicionamientos subjetivos de resistencia de algunos sujetos aguantan y responden a estos ideales homogenizadores.

Guattari afirma que no es por parte del sujeto que el proceso de subjetivación se lleva a cabo, sino que es por medio de instancias más grandes que los sujetos son influenciados, modelados y moldeados a ciertos tipos de subjetivación. De la misma forma, indica que:

La tendencia actual consiste en que todo se iguala a través de grandes categorías unificadoras y reductoras —tales como el capital, el trabajo, cierto tipo de salario, la cultura, la información— que impiden que se dé cuenta de los procesos de singularización. Toda creatividad en el campo social y tecnológico tiende a ser aplastada, todo microvector de subjetivación singular es cooptado. (Guattari, 2006: 55)

Estas grandes categorías que tratan de unificar los procesos de subjetivación trabajan en pro de un ideal homogenizador que limita toda *poiesis*, la mayoría de estas categorías son parte de un dispositivo más grande que las enmarca limitando, agobiando y simplificando un modo de vida, una sociedad y por lo tanto las subjetividades, que rigen modos de vivir, pensar e interactuar en la actualidad.

Ya no es la construcción de la subjetividad que subyace al sujeto, sino que se está en un contexto de mercado donde la subjetividad es un producto con un comprador específico, está disponible para ser adquirida por los sujetos. Estas subjetividades son productos de los diferentes dispositivos del sistema dominante. Un ejemplo de ello es la relación de los niños con lo mediático, Guattari sostiene que “De hecho, ellos perciben el mundo a través de los personajes del territorio doméstico, sin embargo, esto es sólo en parte verdadero. Gran parte de su tiempo discurre delante de la televisión, absorbiendo relaciones de imagen, de palabras, de significaciones. Tales niños tendrán toda su subjetividad modelizada por ese tipo de aparato” (2006: 47) No es posible pensar en un sujeto único con una subjetividad única, el contexto actual ubica al sujeto actual en una diatriba oculta contra sí mismo que no es capaz de percibir, donde está literalmente sujeto a una forma de vida impuesta, principalmente por la invasión mediática en que se encuentra, ya sea la televisión, el cine, Internet, etc.

Así, el sujeto se encuentra en constantes rupturas con él mismo y con su entorno tratando de ejercer poder sobre sí mismo y no dejando alienarse de las ideas totalizantes, en este sentido intenta abstraerse de todos los métodos de comparación, estandarización y cuantificación. Sin embargo cada vez los sujetos crecen en ambientes más individualistas y de

poca interacción entre pares creando malestar en las relaciones intersubjetivas, Aunque los sujetos pueden trabajar en grupo en busca de los ideales de las grandes empresas<sup>2</sup>, está presente la competencia y la necesidad de brillar más que el otro, representan un grupo y son fuertes en grupo, pero su individualidad es cooptada y difuminada. Ante esta situación hay posiciones (Touraine, 1997) que buscan el rescate del sujeto como aquel que puede desprenderse y encontrar por sí mismo un espacio emancipador que lo libere de toda atadura:

La idea de sujeto estuvo durante mucho tiempo estrechamente ligada a la de un principio superior de inteligibilidad y de orden, y fue al referirse a esas concepciones religiosas, filosóficas y políticas del sujeto que tantos pensadores desde hace un siglo, reclamaron la muerte de éste. Mi punto de partida es el mismo, pero de la desaparición de las filosofías del sujeto veo nacer la idea del sujeto personal. (...) Es la modernidad realizada, es decir, la ruina de todos los sistemas de orden, la que permite al sujeto encontrar en sí mismo su legitimidad, y le impide ponerse al servicio de una ley que sea superior a él. (Touraine, 1997: 82-83).

Asumiendo esta postura más emancipadora y librepensadora, procuro construir la idea de un sujeto *subjetivado* dueño de sí mismo ubicado en una posición que le permite construir su propia subjetividad en su relación íntima y con el entorno, librepensador de los sistemas dominantes que lo manipulan y niegan. Asimismo, abogo por concebir un sujeto fuera de la categoría, es decir, como constructo teórico, que lo vea y sienta libre, autónomo y siempre en relación con su entorno social y contexto histórico-cultural. Rechazo la concepción de un sujeto alienado al capitalismo, que funde su ser en lo económico y obvie su naturaleza humana imperfecta y en constante construcción.

Ahora bien, el sujeto solo surge en su relación con los demás a través de la actividad simbólica, a la cual se le concede “una específica función organizadora que se introduce en el proceso del uso de instrumentos y produce nuevas formas de comportamiento” (Vigotsky, 1996: 47) dicho proceso, está implícito, por ejemplo, en la acción mediada por el cine como elemento productor de símbolos y generador de nuevas posibles formas de ser o asumir en el mundo. Sin embargo, no es posible descargar toda la responsabilidad en su entorno, es por medio del lenguaje que en un principio domina el entorno, luego lo interioriza y domina su propia conducta de acuerdo a su historia y desarrollo en la cultura constituyéndose subjetivamente.

---

<sup>2</sup> Un ejemplo de ello son los *Think Tanks*

### *Subjetividad*

No es posible concebir un sujeto fuera de la esfera social y cultural, ya que ésta es una de las diferencias determinantes que nos separan de los otros primates y demás animales. Adicionalmente el sujeto tiene la capacidad de manejar signos y herramientas que permiten cambiar el estado de las cosas en el mundo y resignificar su relación en el entorno sociocultural. No obstante, existe una diferencia radical entre el signo y la herramienta, ya que el primero opera a nivel interno y no genera cambios de los objetos de una operación psicológica; la herramienta, por el contrario, funciona a nivel externo y genera cambios en el entorno. Las operaciones que los sujetos realizan en la combinación con los signos y las herramientas constituyen las funciones psicológicas superiores de la actividad psicológica, que configuran al sujeto de una manera única y particular siempre en relación con sus características individuales y sociales. Así, al internalizarse, los signos se convierten en herramientas subjetivas de la relación con uno mismo, y con los otros, autodirigen y regulan el comportamiento y el pensamiento, lo que Vigotsky llamaba la ley de doble formación, es decir, “toda función aparece dos veces: primero, a nivel social, y más tarde a nivel individual; es primero entre personas (interpsicológica) y después se da en el interior (intrapsicológica)” (Rivière, 1987: 96.)

Precisamente, las relaciones entre las características individuales del sujeto y las de su entorno social son las que configuran la subjetividad humana, basada en una relación dialéctica que hace parte de un mismo sistema, ubicado en un contexto cultural formado por sujetos. Así, la subjetividad es definida como “un sistema complejo de significaciones y sentidos subjetivos producidos en la vida cultural humana, y ella se define ontológicamente como diferente de aquellos elementos sociales, biológicos, ecológicos y de cualquier otro tipo, relacionados entre sí, en el complejo proceso de su desarrollo” (González Rey, 2000: 24). Al referirse como un sistema de sentidos, se hace énfasis al sentido como un complejo dinámico y fluido, producido por un signo, y anudado a diversas relaciones semánticas. Así, “Bajtín relaciona el sentido con el enunciado debido a que éste es la unidad del intercambio comunicativo, y el sentido sólo puede surgir en una situación comunicativa” (Silvestri, 1993: 48). De acuerdo con esta idea, el sentido es lo que complejiza el proceso de significación y no permite entenderlo de un manera abstracta sino que por el contrario, el sentido se comprende en una acción comunicativa concreta incluyendo un contexto común para los hablantes y a la

vez un saber común implicando un intercambio social donde se crean nuevas relaciones semánticas que constituyen nuevas formas de interactuar con el entorno. Es diferente del significado ya que éste solo define la palabra, en cambio el sentido enmarca las relaciones del sujeto con su entorno cultural y el signo que lo produce, a lo largo de los cambios que se produzcan en su contexto lingüístico.

La subjetividad se constituye en un individuo que actúa como sujeto gracias a su condición subjetiva. El sujeto es histórico, en tanto su constitución subjetiva actual representa la síntesis subjetivada de su historia personal; y es social porque su vida se desarrolla dentro de la sociedad, y dentro de ella produce nuevos sentidos y significaciones que, al constituirse subjetivamente, se convierten en constituyentes de nuevos momentos de su desarrollo subjetivo. (González Rey, 2000a: 25)

La construcción subjetiva opera en una relación bidireccional de afuera hacia adentro y de adentro hacia fuera. De este modo la subjetividad no es algo que venga desde afuera y se instaure en el sujeto sino que es en los intercambios con lo externo, es decir, la cultura y la sociedad. Asimismo, como plantea Martucelli (2007), la construcción de la subjetividad se funda en una paradoja donde se circunscribe en una dimensión personal que a su vez es sustracción de lo social, siendo a su vez una construcción social e histórica.

En este marco, la subjetividad cumple simultáneamente varias funciones: “1.) Cognitiva, pues, como esquema referencial, posibilita la construcción de realidad; 2.) Práctica, pues desde ella los sujetos orientan y elaboran su experiencia; y 3.) Identitaria, pues aporta los materiales desde los cuales individuos y colectivos definen su identidad y sus pertenencias sociales”. (Torres, 2006: 91) Dicho de esta forma la subjetividad se enmarca en un conjunto de relaciones que construyen al sujeto de manera íntegra y autónoma dentro del contexto socio-cultural. El cine y los dispositivos que lo componen como elementos de la cultura inciden en la construcción de realidad, ya que son un medio por el cual pueden imaginarse múltiples realidades y construir la suya propia. De igual manera permite a los sujetos pensar y dirigir su actuar en el contexto donde se desenvuelvan y construir identificaciones alrededor de sus pertenencias históricas, sociales y culturales.

*Cine*

*Breve mirada histórica*

El cine como producto de la cultura generador de significados y sentidos puede ser visto desde varias perspectivas que permiten concebirlo como arte, industria, o simplemente como entretenimiento, de esta manera el cine surge, primero como industria, que como arte, acompañado de los avances tecnológicos de la época que permitieron el desarrollo del cinematógrafo. Surge como una manera de documentar los aspectos cotidianos de la vida por medio de imágenes en movimiento y generando en los espectadores de aquella época reacciones de asombro y sorpresa ante el nuevo descubrimiento de los hermanos Lumière. El apelativo de arte es dado por Ricciotto Canudo en 1911, calificado como el primer teórico del cine, quien publica un artículo en París titulado *La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématograph*, documento que propició la escritura del *Manifiesto de las Siete Artes*. Concibiendo el cine como el arte más completo y supremo por encima de los demás. “Para Canudo, con el cine nacía el ‘arte total’, ‘la plástica en movimiento’, ‘el alma de la modernidad’, ya que reunía y conciliaba en su lenguaje y expresión la dimensión plástica de la pintura, la arquitectura y la escultura y la dimensión rítmica de la danza, la música y la poesía” (Biografía Ricciotto Canudo, s.f.). En otras palabras, era la música de las imágenes, una perfecta armonía y consonancia audiovisual.

Los orígenes del cine se remontan a la fotografía como la posibilidad, en primera instancia de captar hechos reales e impregnarlos en un papel, generando la curiosidad, en aquella época de poner en movimiento estas imágenes dándoles cierto valor subjetivo (de aquel que documentaba esas imágenes) a la captación de la realidad. Varios instrumentos precedieron el cinematógrafo como el zoopraxiscopio y el kinetoscopio que generaban imágenes en movimiento pero con ciertas limitaciones como secuencias muy cortas, la posibilidad de que solo lo observara una persona o que el movimiento debía ser generado por el mismo espectador. Solo el cinematógrafo logró que fuera un fenómeno masivo y de gran impacto para la audiencia cuando en su estreno convirtió el magno evento en un momento de impacto y susto al ver que de la pantalla donde se proyectaban las imágenes se venía acercar un tren a gran velocidad como si en realidad quisiera salirse de ella. Este hecho anecdótico permite imaginarse las múltiples relaciones que el dispositivo cinematográfico puede llegar a generar en los espectadores, al mismo tiempo que no podría producirse ninguna reacción o relación. Si se asume todos los avances a nivel fílmico que han surgido desde hace más de un siglo es posible pensar en otro tipo de relaciones y reacciones de los espectadores con el cine,

constituyéndose este precepto como justificatorio en la medida que permitiría observar el lugar que ocupa el cine en la construcción subjetiva de los sujetos.

### *Dispositivos Cinematográficos*

Al hablar de cine es necesario entenderlo como dispositivo semiótico que se constituye de la relativa autonomía de otros dispositivos que conforman su todo. Así, el dispositivo se concibe como de naturaleza estratégica, lo que implica relaciones de fuerzas que se manipulan en una dirección específica hallándose ligado en juegos de poder (Foucault, 1991). Del mismo modo “(...) el dispositivo es así un sistema complejo donde se traban numerosas instancias en funcionamiento: instancias de la figuración, de la enunciación, de la recepción, determinando una infinidad de relaciones posibles entre el espectador, el autor, la máquina, la imagen, según modalidades espacio-temporales particulares” (Duguet, 2009). Según, su origen y desarrollo el dispositivo se puede entender de seis formas diferentes que forma un todo: dispositivo tecnológico, visual y audiovisual, narrativo, socio-económico, espectadorial y estético-artístico (Monterde, J.E. & Otros, 2001).

El primer dispositivo hace referencia al *tecnológico* que se muestra como lo hace ver Morin (1972) en la forma de expresar una técnica (el cinematógrafo) para poder vivenciarlo en un acontecimiento aparentemente real para el público espectador (el cine). Tuvo la capacidad de metamorfosearse, desdoblarse de la fotografía, animarse y ser proyectado en una pantalla. Este hecho es intrínseco a la naturaleza del cine ya que son los avances tecnológicos los que han permitido la relación del sujeto con el cine, en un principio fue el avance del cine mudo y los trucos de G. Méliès, al cine sonoro, luego al de color, ahora el cine digital, 3D y IMAX<sup>3</sup>, que implican diferentes relaciones con el mundo fílmico. Sin embargo, al hablar de desarrollos tecnológicos no se puede dejar de lado la relación que hay entre la técnica y la ideología en la propuesta de Althusser (1970), como elementos que no operan en dinámicas autónomas, sino que una guía a la otra, en la medida que la técnica es menos dependiente de sus inventores y científicos, ya que primordialmente busca unos objetivos y somete a los sujetos a la ideología dominante además de los intereses económicos puestos en juego por los aparatos ideológicos del estado, dentro de ellos el cine. De esta forma es explícita que la relación entre el desarrollo

---

<sup>3</sup> (del inglés Image Maximum) es un sistema de proyección de teatro creado por IMAX Corporation que tiene la capacidad de proyectar las representaciones de mayor tamaño y definición que los sistemas aleatorios de proyección.

tecnológico no depende de una lógica independiente de operación sino que está sometido a decisiones socioeconómicas que rigen los sistemas ordenadores de los sujetos tales como la subjetividad. Comprender el cine como dispositivo tecnológico implica además de los soportes fílmicos, la iluminación, las cámaras, aparatos de sonido, procesos de revelado, otros tantos que obligan a seguir ciertos patrones al fenómeno cinematográfico tales como los intereses y políticas que rijan el mercado de consumo que en una aproximación analítica al cine son vitales de estudiar en relación con los demás dispositivos.

El cine como dispositivo *visual y audiovisual* se muestra de naturaleza semiótica en el campo de la representación visual y sonora, así dentro de lo visual el cine surge en la fotografía, característica que le dio su condición inicial que opera en una doble dialéctica: interna y externa. La dialéctica interna solo es posible por su extensión en el tiempo y la duración, además de un registro diferencial de las imágenes proyectadas, ya que, si no existiera la diferencia entre las imágenes la síntesis de esta dialéctica no permitiría la disposición serial del las imágenes fílmicas. La dialéctica externa se expresa en una realidad profílmica definida como todo lo que se ha encontrado ante la cámara y ha impresionado la película y un punto de vista, relación que establece el lugar constitutivo de las imágenes fílmicas.

En definitiva, se trata de organizar la relación entre una mirada —primero de la cámara, luego por delegación del espectador del film— y el conjunto no vacío que constituye el espacio profílmico, definido tanto por los elementos contenidos (figuras, objetos, decorados, etc.) como por su iluminación y color. (Monterde, 2001:17)

El resultado de la dialéctica externa constituye una imagen cargada del efecto de la *inmediatez* y del carácter *especular* que conllevan una duplicación de la realidad independiente de la realidad de los objetos adquiriendo un carácter *sígnico* relacionados con el objetivo del film. Como dispositivo audiovisual, el cine goza en la actualidad de un poder impresionante que le permite a través de las imágenes producir múltiples niveles de aceptación de un mensaje gracias a que los jóvenes en la actualidad son seducidos por la imagen, nacieron y se han desarrollado con ella, mediáticamente el mensaje visual es mejor recibido por el espectador que el escrito, la imagen es llamativa, el escrito no es tan seductor que facilita el consumo de la imagen en criterios de realidad o falsedad de su representación.

El cine como dispositivo *narrativo* se ha mostrado como ese medio por el cual se cuentan diferentes historias donde se ve pasar el tiempo, el movimiento y la acción, representa una historia en imágenes que intenta captar los aspectos de la realidad que representa. Así, como indica Todorov, el relato exige “el desarrollo de una acción, es decir, el cambio, la diferencia” (1996, 68) que constituyen concretamente dos principios relacionales: una *relación de sucesión* entre unidades del relato y una relación de transformación, que va de la intención a la realización generando nuevas situaciones en el relato. En este sentido, vemos que lo narrativo ha sido bien acuñado por el fenómeno fílmico representando a veces de mejor manera su origen narratorio. Sin embargo, el continuo fílmico se estructura de manera fragmentada por varias partes desestructuradas e incoherentes, es en el *montaje y raccord* que el film tiene sentido y se estructura de manera comprensiva. El montaje hace referencia a la ordenación narrativa de los elementos objetivos del relato, ordenados y unidos en una selección de los planos a registrar, según una idea y una dinámica determinada, a partir del guión y el director. El *raccord* es la relación que existe entre los diferentes planos de una filmación a fin de que no se rompa la ilusión de secuencia. Cada plano ha de tener relación con el anterior y servir de base para el siguiente.

El cine a partir de su capacidad audiovisual tiene las posibilidades de desarrollar extradiegéticamente valores discursivos que la narración no abarca satisfactoriamente, ejemplo de ello es la música y los diálogos extradiegéticos. Un ejemplo de ello, es cuando suena música de fondo que no es escuchada o no va en la misma línea de acciones de los personajes de la escena. Por el contrario, si un personaje está tocando algún instrumento musical, o reproduce un disco compacto, el sonido resultante es diegético. En pocas palabras, la diégesis son aquellos elementos (visuales y auditivos) que van en consonancia con las acciones de los actores y lo extradiegético aquello que está fuera de esta consonancia. La diégesis es muy importante en la estructura narrativa del cine puesto que permite establecer diferentes relaciones con los personajes y situaciones representadas configurando diferentes interpretaciones del film.

El cine como dispositivo *socioeconómico* surge en una sociedad urbana e industrial la cual estaba avanzando tecnológicamente a grandes pasos, aunque ese origen industrial se le considera su pecado original, es gracias a él que se ha convertido en un dispositivo económico muy fuerte montado en un sólido modelo organizativo trifásico de producción, distribución y

exhibición encontrando las bases comerciales del invento de los Lumière que lo han llevado a considerarlo como una industria cultural que comercia con cualquier producción cultural como mercancía de cambio entrando en la dinámica capitalista. Este modelo organizativo genera todo un proceso de compra y venta de diferentes productos que no solo se limita a las copias de una misma película, sino que implica la venta de la imagen de los actores, productos patrocinadores y publicitarios y demás artículos que hagan referencia directa o indirecta con el film comercializado. El mejor ejemplo de ello es el cine hollywoodense que se ha expandido a nivel mundial y que se ha sostenido sobre tres fuertes pilares: un sistema estudios y productoras que controlan de manera oligopolística el mercado cinematográfico; un sistema de géneros que permite una oferta a la demanda del público en una múltiple variedad, pero con la idea de homogenización de la audiencia; y un sistema de *estrellas* que complementa el sistema de géneros, además de expandir la explotación comercial más allá de las salas de cine, generando pautas de comportamiento, modas, pensamientos y la percepción de un sujeto en falta, sin olvidar que este sistema se realiza y adquiere su completo sentido cuando el modelo operativo en lo económico se alía a los aspectos sociales, ideológicos y estéticos que terminan por configurar un fenómeno socioeconómico<sup>4</sup>. Es evidente que esta gran industria cultural permea nuestros pensamientos y formas de interactuar, de forma que lleva a las personas a reproducir el discurso en las demás esferas donde participa, Horkheimer comparte esta idea señalando:

El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural. La vieja esperanza del espectador cinematográfico, para quien la calle parece la continuación del espectáculo que acaba de dejar, debido a que éste quiere precisamente reproducir con exactitud el mundo perceptivo de todos los días, se ha convertido en el criterio de la producción. Cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el film.[...] El film superando en gran medida al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, con lo que adiestra a sus propias víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el film sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. (Horkheimer, 1987: 33)

---

<sup>4</sup> Un efecto de ello, fue la exitosa saga de Star Wars que creó toda una nueva cultura y casi una religión en torno a la historia y los personajes, donde la película recaudó más de 4.211.593.952 de dólares en todo el mundo en la exhibición de la saga, de igual manera la parafernalia de juguetes, posters, máscaras, videojuegos, libros, webs, etc., siguen sumándole ingresos a este icono del cine de ficción.

Esta atrofia mental no es solo culpa de la industria cultural del cine que penetra las mentes y hace creer que la realidad es igual a lo que vieron en la pantalla sino que está implícito todo un entramado político, económico y social que define ciertas realidades que el cine como uno de los múltiples dispositivos representa.

El cine como dispositivo *estético-artístico* ha generado discusión desde el manifiesto fundacional de las siete artes de Canudo que lo muestra como el arte sublime que reúne a todas las demás. En este sentido, hallar la artísticidad en el cine implica ubicarnos en un lugar de encuentro entre el carácter físico y metafísico del fenómeno estético. Así, ese carácter físico y metafísico es dado subjetivamente por lo que la apreciación como arte es igualmente subjetiva, centrando su belleza en el caso particular que cada espectador establece con la imagen fílmica.

Por último, No se puede obviar la actitud activa del sujeto espectador el cual tiene también una historia y una construcción subjetiva de la realidad que puede o no ser permeada por la representación cinematográfica o demás esferas de la vida social.

El cine como dispositivo *espectatorial* muestra su centro, su razón de ser, desde su función narrativa y audiovisual al sujeto espectador, Cualquier producto fílmico está dirigido a que alguien lo vea (un espectador), quien a su vez pertenece a una instancia social más grande (el público). El cine ofrece al sujeto un producto audiovisual en función del público espectador el cual constituye un rumbo donde se van formando expectativas estructuradas por el dispositivo cinematográfico. Sin embargo, el sujeto espectador no es pasivo aunque este físicamente inmóvil, existe una función psíquica que lo pone en relación con el film integrando parámetros sociales, culturales, antropológicos, históricos, afectivos y subjetivos contextualizados en un marco de *recepción/compreensión/interpretación*. El sujeto espectador no es un simple decodificador de un mensaje cerrado cifrado en imágenes y sonidos, sino un interlocutor, desde la perspectiva de un mensaje abierto, “«leer es volver a escribir»” (Casetti, 1989: 24; Monterde, 2001:26) esta lectura de la imagen en movimiento indica una reescritura por parte de cada espectador haciendo de ella una historia particular y personal del film, así el espectador es el auténtico «hacedor» de la imagen que en un real «acto de sutura» articula el film:

En la enunciación narrativa de primer nivel (el plano) la «sutura» será perceptual, casi pre-consciente; en la del segundo nivel (el montaje) consiste en un intercambio semántico entre el campo presente y un campo imaginario, de naturaleza diegética. De esa forma, el espectador opera como gozne, sutura lo visto y lo pensado, lo que tiene realidad sobre la pantalla (es percibido como real aunque sea solo apariencia) y lo que corresponde a una realidad mental, bien sugerida por el propio film, bien integrada en un universo diegético, bien perteneciente a su propia constitución mental (memoria, juicio, sentimiento, etc.) e incluso a su constitución subconsciente (su universo pulsional). Si es el espectador el que «hace» la imagen, quien no solo la interpreta sino que la «construye» o completa, la contemplación fílmica se convierte en una forma de institución del sujeto; la pantalla ejerce un efecto de reflejo que según Baudry coloca al espectador como al niño en el «estadio del espejo» lacaniano, aunque Metz es menos tajante al respecto. En definitiva, ese carácter de reflejo instauro en el cine un mecanismo de doble identificación: primaria, es decir de sí mismo — «en tanto mirada» — con la cámara (ese objeto que ya ha mirado); y secundaria, es decir, con un personaje (eventualmente variable a lo largo del film) [...] (Monterde, 2001: 26)

El espectador se convierte en el centro del acto fílmico ya que sin él no habría imagen, no se podría ver, ni interpretar, tampoco relacionar con otra realidad, es el verdadero intérprete de la imagen que le puede otorgar el carácter estético y artístico de lo que allí se representa. El sujeto espectador es el verdadero protagonista del film, recibe y reconstruye un mensaje que le permite reelaborar su construcción subjetiva en tanto sea relevante para él mismo o su universo socio-cultural. La imagen se convierte en el puente entre el espectador y la narración fílmica constituyendo una relación de interpretación.

### *Imagen fílmica*

La imagen en abstracto, como representación del mundo ha tenido como función principal establecer relaciones con el mundo. Es la materia prima del cine y es la que permite representar las realidades y ficciones que el sujeto espectador interpreta. En este sentido, Aumont plantea tres modos que explican estas relaciones: *Modo Simbólico*: las imágenes en un principio fueron utilizadas como símbolos religiosos o de divinidad que supuestamente daban acceso a lo divino, esta simbología no solo se refería a lo religioso y divino sino que también jugaba un papel en otras esferas de la sociedad (símbolos como la cruz de Cristo, la esvástica nazi o el símbolo de la paz). *Modo Epistémico*: las imágenes están dotadas de conocimiento y por lo tanto aportan de la realidad del mundo múltiples informaciones (visuales y auditivas) cuyo conocimiento permite abordar hasta aspectos no visuales. Un ejemplo, son los mapas o las postales que aportan un conocimiento; *Modo Estético*: este modo está destinado a complacer a su espectador, a proporcionarle sensaciones específicas

confundiéndose con lo artístico y configurando distintas impresiones de acuerdo al observador. Asimismo, asume que la imagen construye al sujeto y el sujeto construye la imagen. “este enfoque del espectador consiste ante todo en tratarlo como un participante emocional y cognitivamente activo de la imagen (y también, como un organismo psíquico sobre el cual actúa a su vez la imagen)” (Aumont, 1992: 86). Es inherente la participación del sujeto espectador en la imagen, ya que es el que le da vida y permite que surja de un mundo de oscuridad a un mundo iluminado, observable e interpretable.

Desiato plantea la misma idea, ya que la mediación de la imagen sirve como intermediario entre el sujeto y la realidad en tres momentos distintos que conciben la imagen; “En primer lugar como representación de las cosas concretas. En segundo lugar, como símbolo para referirse a algo abstracto y cuya validez radica en su aceptación social. En tercer lugar, como signo, cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente (por ejemplo, las señales de tránsito)”. (Desiato, 1998: 233). Las imágenes funcionan en una relación directa entre el sujeto y la realidad que lo llevan a interpretarla de múltiples formas. De este modo, no podemos concebir solo una realidad que sea dada por una teoría o corriente de pensamiento, por el contrario es necesario ir más lejos y profundizar en esa realidad de incesante dinamismo interpretada por los sujetos de acuerdo a sus conocimientos y saberes.

Los acuerdos entre estos dos autores se centran básicamente en dos aspectos: en el valor simbólico de la imagen y el valor mediador con la realidad, que permiten concebir una relación más cercana entre el sujeto y los mundos de la imagen, generando múltiples percepciones acerca de la realidad que representan.

La imagen fílmica goza de la particularidad de ser temporalizada en su existencia misma, es decir, transcurre en el tiempo, no es estática y se constituye en el movimiento serial de varias imágenes, creando ilusión real de movimiento, sonido, color y profundidad de campo. Sin embargo, la imagen fílmica es confusa, solo es posible dotarla con significado en el film en relación con un contexto fílmico y otro espectadorial. El contexto fílmico se constituye en la relación de una imagen con las demás imágenes del film, es decir, en el montaje: En este sentido, Mitry asegura “La imagen no es como la palabra, un “signo en sí” [...] Tal como ya se ha dicho, muestra pero no significa nada, no está cargada de un cierto sentido, de un “poder de significar”, sino en relación con un conjunto de hechos en los cuales se halla implicada. [...]” (Mitry, 1986: 135). De esta manera es que la imagen se dota de

significado cuando entra en relación con la diégesis de las imágenes, es decir, en el desarrollo narrativo de las mismas y en el contexto espectral que se define en los conocimientos subjetivos y socioculturales que un espectador tiene, de manera que lo lleva construir diferentes interpretaciones de un film. El cine crea una imagen artísticamente atrayente de la realidad. Siendo ésta una construcción, la selección y disposición de los elementos fílmicos dotan de un carácter subjetivo la realidad que se percibe.

Siempre parte de la representación específica de una realidad concreta, a partir de esta realidad y acompañada de otras imágenes, el sujeto espectador puede entenderlas como símbolos de otras realidades más universales. Así, la ilusión parcial de realidad, está definida por dos factores que según Metz (1965) permiten esa impresión de realidad: en primer lugar, indicadores perceptivos y psicológicos: todos los de la fotografía, a los cuales se añade el factor esencial de movimiento aparente. Y en segundo lugar, fenómenos de participación afectiva, favorecido, paradójicamente, por la relativa irrealidad (o más bien por la inmaterialidad) de la imagen fílmica. En este sentido Oudart (1971) plantea que surge un efecto de realidad y otro de lo real, que en principio son distintos y permiten asignar referentes en el mundo. Así, el efecto de realidad emana por analogía a objetos del mundo de acuerdo a unas convenciones naturales que lleva la imagen que mira, sin embargo es un efecto y por lo tanto, es una reacción psicológica ante lo que ve. El efecto de lo real surge por un “juicio de existencia” y asigna un referente en lo real. “dicho de otro modo, el espectador cree, no que lo que ve sea lo real mismo (...), sino lo que ve, ha existido, o ha podido existir en lo real” (Aumont, 1992: 117).

La imagen fílmica está invariablemente en presente, mostrándose como segmento de una realidad exterior, como una ventana desde la que podemos observar la realidad. El tiempo en la imagen es percibido por los diferentes elementos que se utilizan en la realización cinematográfica que van desde la dirección de arte, la música, la fotografía y el mismo guión.

Desde las primera experiencias en un sala de cine, es inolvidable lo fantástico de la imagen, por su tamaño y movimiento dejándose llevar y cautivar. Este fenómeno de movimiento seduce, atrae, encanta, mediado por *mecanismos de seducción* Ferrés (2000). Existen dos posiciones que seducen al sujeto hacia un mensaje (sea audiovisual o escrito): La primer posición plantea que es desde la vía consciente, racional, argumentada y confrontada hacia otras opciones que el sujeto se deja llevar. La otra posición plantea que es por vía

inconsciente, automática, emotiva y sin argumentación. De esta manera plantea de manera metafórica que es desde lo emotivo que se construye una realidad en blanco y negro, pero es desde lo racional que se asume el matiz.

Los mecanismos de seducción se dividen en dos: el primero se ubica en una doble posición: seductor/seducido denominado percepción fragmentaria, que plantea, que es desde cualquiera de las dos posiciones que se seduce; “puede que el seductor imponga de alguna manera al receptor la percepción de unos rasgos, de unas dimensiones, focalizando hacia ellos su atención, que sea el receptor el que centre su atención sobre estos rasgos o dimensiones, o que se produzca una coincidencia entre ambos comportamientos” (Ferrés, 2000: 113). El otro mecanismo de seducción plantea que es desde la experiencia narcisista que el sujeto se deja seducir, “la persona seducida ve una manifestación de ella misma, de sus deseos, de sus anhelos, de su yo real o ideal”. (Ferrés, 2000: 114). De esta forma lo que quiere decir el mito de Narciso es que el hombre queda inmediatamente encantado por cualquier prolongación de sí mismo en cualquier lugar distinto a su propio ser.

El mito de Ulises es planteado por el mismo autor como paradigma doble de la seducción. El llamado de las sirenas sería el aspecto negativo, desfragmentador que desea perderlo (por vía inconsciente, automática y emotiva). Ulises no cede al llamado de las sirenas, sino que hay una mayor seducción, algo que le convence más y va más de acuerdo con lo que quiere, es el llamado de Ítaca y todo lo que representa para él (éste es el camino argumentado, racional y consciente) Es la decisión segura y sensata que realmente apetece y quiere en su vida.

La imagen fílmica es una ilusión parcial de realidad muy intensa ya que se aprovecha de las características de la imagen: tiempo y movimiento, que de acuerdo con Arnheim en un ensayo dedicado al cine, se encuentra “entre la ilusión teatral, según él extremadamente intensa, y la ilusión fotográfica, mucho más débil”. (Aumont, 1992: 104). Se trata de construir un efecto cada vez más real y más separado de la ficción, efecto que día tras día ha sido más desarrollado y perfeccionado.

Estas características de la imagen fílmica configuran en el sujeto criterios, de realidad o de fantasía, de verdad o ficción, que permiten crear en el sujeto espectador posiciones hacia cierto horizonte: “Hemos descubierto la manera de forzar al espectador a pensar en cierta dirección. Al montar nuestras películas en un sentido científicamente calculado para crear una

impresión dada en el público, hemos desarrollado una arma poderosa para la propagación de las ideas, sobre las cuales se basa nuestro orden social” afirma Eisenstein, (en Liandrat-Guigues. & Leutrat, 2003: 29). De este modo se puede observar que en varias películas después de los años 50, las potencias mundiales (USA, URSS, Alemania) veían en el cine un arma para alfabetizar, unificar la nación y conquistar el mundo, caricaturizando y sometiendo al enemigo en lo fílmico convirtiéndolo en el enemigo público y por tanto sujeto de desprecio (el bolchevique, el japonés, el judío, el alemán, el terrorista, el otro). El cine norteamericano, específicamente el hollywoodense ha sido uno de los mejores propagadores de la idea imperialista de que Estados Unidos es el único y mejor país del mundo tras el ideal del *american way of life*, es la solución perfecta para el mundo entero, frase que Benedetti (2004) ridiculiza como el *american way of death*, que ha llevado a la juventud a un mundo de drogadicción donde los jóvenes se lanzan a vidas desordenadas y llenas de excesos, comparable al estilo de vida americano de corte consumista. El cine a lo largo de su historia ha ido adquiriendo un carácter más mediático donde “indudablemente ha sido y será un reflejo de la sociedad que lo origina, pero también es, a su vez, un poderoso instrumento de cimentación de principios, cosmovisiones y paradigmas de comportamiento de supuesta e impuesta validez universal” (Orellana, 2008) que puede orientar la construcción subjetiva de cada sujeto hacia los ideales que este ponga a disposición.

### *Sujeto Histórico-Cultural*

El sujeto como partícipe de la cultura es productor y producto al mismo tiempo de los intercambios que se negocian en ella, conforma seres únicos y particulares que por medio de la característica humana de los procesos psicológicos superiores, constituyen un elemento ordenador en la vida social de los seres humanos, son reguladores de la acción y capaces de utilizar mediatizadores principalmente semióticos, de manera que contribuyen a la construcción de los sujetos en tres líneas de desarrollo, que desde la propuesta de Vigotsky y Luria definen así:

Nuestra labor [en esta obra] consistió en trazar tres líneas básicas del desarrollo del comportamiento —la evolutiva, la histórica y la ontogenética— y mostrar como la conducta de los seres humanos inmersos en una cultura es el producto de las tres líneas de desarrollo, para mostrar que el comportamiento solamente puede ser entendido y explicado científicamente con la ayuda de las tres vías diferentes desde

la que toma forma la historia del comportamiento humano. (1930: 3. En Werscht, 1988: 44)

Vigotsky y su colega desarrollan este supuesto desde la filogénesis, la historia socio-cultural y la ontogénesis. En primer lugar, refiriéndose a la filogénesis se dirige hacia las investigaciones de W. Köhler sobre el uso práctico de los instrumentos en primates. Vigotsky concibe el uso de herramientas como una de las bases para el surgimiento de las funciones psicológicas superiores. Asimismo, no podía hacer caso omiso a la relación tan cercana al igual que lejana que había entre los primates y los humanos sobre todo desde las similitudes cerebrales de ambos; pero criticaba fuertemente que estas diferencias (animal - humano) no podían sólo tratarse desde la teoría de la evolución, esta es solamente un prerrequisito para la construcción científica de la psicología humana. “(...) El comportamiento humano deber ser examinado, al mismo tiempo, desde otra perspectiva” (1960, pág. 439 - 440. En Werscht, 1988: 44).

Para que la transformación de primate a humano fuera posible, intervenían factores nuevos para adaptarse a la naturaleza, factores ajenos al propio primate, es decir, el trabajo, como lo hacía ver Engels en su popular escrito *El papel del trabajo en la transformación del mono al hombre* (1998). Es así, como el trabajo creó y desarrolló a los seres humanos y no sólo como seres humanos individualizados sino como seres sociales en comunidades que se ayudaban en pro de subsistir y construir grupos organizados mediados por las herramientas que les permitían cambiar el mundo e interactuar de forma distinta con el entorno. Sin embargo, este proceso era debido principalmente a la aparición del *lenguaje* y las herramientas como mediadores entre los otros y el mundo. Así, se encuentra un mayor énfasis en los fenómenos semióticos de la teoría vigotskyana, asegurando que en cuanto nace el lenguaje entre las formas primitivas de vida humana y la más avanzadas, surgen a la vez sistemas de comunicación y de convenciones entre los integrantes de esos grupos, por lo tanto existe comunalidad y ciertas costumbres que se realizan creando sistemas culturales que caracterizan y diferencian un grupo social de otro.

En segundo lugar, refiriéndose a la historia socio-cultural, Vigotsky busca un primer acercamiento en la teoría de Leontiev quien afirmaba:

La evolución de la especie homo sapiens... se ha llevado a cabo en una esfera diferente de la esfera biológica, acumulándose las características de la especie no en

forma de cambios morfológicos, sino de alguna otra forma. Se trata de la esfera de la vida social humana en la experiencia histórica y social de la humanidad... el hombre aprende de los errores —y más aun de los éxitos— de los demás, mientras que cada generación de animales puede tan solo aprender por sí misma. Es la humanidad como conjunto, y no un solo ser humano por separado, la que interactúa con el entorno biológico (...). (Leontiev, 1970: 123 - 124. En Werscht, 1988: 48)

Vigotsky hace referencia al papel fundamental de la experiencia con los otros en la sociedad y en la mediación con los mismos y el mundo a través de las herramientas psicológicas, fundamentando que el desarrollo de los seres humanos está regido por las leyes del desarrollo histórico de la sociedad. Más concretamente, un sujeto que es moldeado por la cultura que él mismo crea. En la misma línea de pensamiento, Rubinshtein afirmaba que “la dimensión social no se mantiene como hecho externo con respecto al hombre: ella penetra y desde dentro determina su conciencia” (1967: 19). Estas afirmaciones muestran más la relación tan cercana entre lo social y lo individual haciendo evidente, la relación inherente e histórica que el ser humano ha tenido en relación con su entorno cultural.

González Rey, explica que “la dialéctica de lo individual y lo social permitió superar el concepto de individuo como inherente a la especie y favoreció la comprensión de la condición singular del sujeto, posible sólo a partir de la comprensión del carácter subjetivo de su constitución psicológica” (2002: 69) que de igual manera está en relación dialéctica con el sujeto y la cultura, siendo el resultado de una historia que lo precede.

En tercer lugar, la ontogénesis es entendida desde el desarrollo humano como aquella que implica la operación simultánea e interrelacionada de dos fuerzas de desarrollo, una *natural* (individual) y otra *cultural* (social). “El camino que va del niño al objeto y del objeto al niño pasa a través de otra persona. Esta compleja estructura humana es el producto de un proceso evolutivo profundamente enraizado en los vínculos existentes entre la historia individual y la historia social”. (Vigotsky, 1996: 56).

En consecuencia, la dinámica de la ontogénesis vigotskyana, se apoya en la hipótesis de que el rumbo natural del desarrollo funciona en un aislamiento relativo en la primera infancia, para pronto integrarse con el rasgo cultural de desarrollo, en un proceso de *interaccionismo emergente* (Werscht, 1988). De esta forma, el estudio de la ontogénesis se ha basado en el estudio de las dos fuerzas de desarrollo en interacción. Para entender mejor las fuerzas de desarrollo (natural y cultural) encuentra una relación estrecha entre las fuerzas y las funciones

psicológicas elementales y superiores respectivamente. Así, el desarrollo natural se explica principalmente desde los conceptos biológicos y funciones primitivas, mientras que el desarrollo cultural se explica básicamente desde las herramientas de mediación incluyendo el principio de *descontextualización* que hace referencia al proceso mediante el cual el significado de los signos se convierte cada vez más independiente del contexto espacio-temporal en el que son utilizados.

*Actividad: arquitectura funcional de los sujetos*

Basado en las tres líneas de desarrollo, el sujeto se construye principalmente en relación con su entorno por medio de los procesos psicológicos superiores y todos aquellos mediatizadores (signos y herramientas) que le permiten cambiar el estado de las cosas en el mundo. La actividad como un proceso que permite el cambio, es un sistema de transformación del medio social que constituye para Vigotsky la arquitectura funcional de los sujetos, que consta de una estructura y reglas propias, además de sus transformaciones y desarrollo único, está centrada en contextos definidos socioculturalmente en los que tiene lugar el funcionamiento humano, de acuerdo a unos papeles, objetivos y medios utilizados en dichos contextos de manera institucionalizada y reglamentada. La diferencia de una actividad a otra radica en su *motivo*, es decir, tiene un ¿por qué? que es propiciado socioculturalmente.

La actividad configura un sistema de acciones y operaciones que conforman niveles de análisis. Así, el primero, el de la *acción* forma los componentes principales de las actividades que los sujetos realizan, es intencional y va orientada hacia un objetivo definido operacionalmente, en este sentido se diferencia de la actividad en cuanto una acción puede contribuir materialmente a la realización de diferentes actividades

El siguiente nivel de análisis hace referencia a las *operaciones* denominada como los medios con los que se ejecuta la acción, esta se encuentra relacionada con las condiciones concretas bajo las cuales se llevaría a cabo la acción, sería como hacerse la pregunta ¿Cómo puede hacerse? o ¿Qué medios son pertinentes para llegar al objetivo? en este sentido, la operación está definida por los acontecimientos bajo los cuales se desarrolla y los medios que se utilizan. Así, en relación a la actividad, el sujeto actúa en función de ella en los tres niveles, motivado hacia un objetivo e identificando las posibles condiciones y posibilidades de llegar a la meta propuesta. En pocas palabras, se puede decir que la *actividad* esta diferenciada por

múltiples *motivos* que guían las *acciones* hacia un *objetivo* posible a partir de las *operaciones* y condiciones presentes.

En síntesis, el sujeto como resultado mancomunado de la historia, su cultura y por ende su construcción subjetiva es capaz de interactuar de manera dialéctica con su entorno, como lo plantea Engels (1961), es decir, donde la naturaleza afecta a los seres humanos y los seres humanos afectan la naturaleza rechazando las posiciones naturalistas que asumen esta relación unidireccionalmente. Es desde el primer momento que los sujetos empiezan a participar en el entramado cultural con la apropiación de los instrumentos que les permiten construir y reconstruir su realidad por medio de los signos y herramientas a partir de su *función mediadora* (Vigotsky, 1996), que en la actividad transforma el mundo.

### *Espectador*

Los sujetos contemporáneos son seducidos y amantes de la imagen que representada en una técnica, sea el cine, la televisión o las consolas de videojuegos, es inevitable pensar en las posibles relaciones que se establecen entre los sujetos y los dispositivos mediáticos que manipulan y reelaboran la información. Siendo de particular interés las relaciones del dispositivo cinematográfico con los sujetos, se presenta como principal protagonista el sujeto espectador como sujeto histórico-cultural, inmerso en relaciones semánticas en un contexto social, el cual interactúa de múltiples formas con los otros de acuerdo a unas convenciones que manejan (significados y significantes). El sujeto se convierte en constructor del discurso fílmico en la medida que subjetivamente se vuelve como un *partner* de la imagen (Casetti, 1989: 30) donde lo simbólico cede el paso al sujeto y reconstruye un nuevo discurso.

Es necesario comprender el espectador desde una posición activa y crítica, en la cual el cine logra crear una dialéctica en continua construcción entre el cine como imagen especular y el espectador como agente. De hecho, se parte de la hipótesis que el cine tiene alguna relación de incidencia en la construcción subjetiva del espectador, configura pensamientos, comportamientos, que lleva a los seres humanos a sentirse identificados con los dispositivos cinematográficos o por el contrario rechazar lo representado en dichos dispositivos.

Así bien, el cine tiene la capacidad de acercar al espectador a algo real sin dejar de asumir su condición de ficción o realidad-otra. En este sentido Gutiérrez Alea (1982) plantea que siempre que se presenta este nexo es necesario tender un puente hacia la realidad para que

el espectador regrese lleno de nuevas experiencias. El conjunto de nuevas experiencias, informaciones, percepciones que el espectador recibe puede quedarse solo en un nivel netamente sensorial y no ejercer ninguna incidencia, sin embargo, una vez deja de ser espectador y confronta de nuevo su realidad (vida cotidiana) también puede liberar una serie de reflexiones, juicios, ideas y, consecuentemente, una comprensión de esa realidad que lo llevan a reflexionar sobre su actividad práctica.

Al considerar esta relación como posible forma de construir subjetividad, no se anulan ni omiten las demás esferas en que los sujetos actúan, por el contrario es un complejo entramado donde la condición *trayectiva* (Maffesoli, 1999, 2004), entendida como subjetiva y objetiva, elimina al mismo tiempo la percepción del mundo de manera dicotómica, es decir, no se asumen por separado sino en una constante relación entre las dos líneas ontogenéticas del sujeto (la natural y la cultural). Constituyen el trayecto que desde su individualidad atraviesa la cultura negociando sus relaciones por medio de la actividad simbólica que le concede una “específica función organizadora que se introduce en el proceso del uso de instrumentos y produce nuevas formas de comportamiento” (Vigotsky, 1996:47). Así, los símbolos como elementos centrales en la comunicación humana representan un nivel de intercambio comunicativo que a lo largo de las relaciones humanas modifican sus significados de acuerdo a los procesos históricos vividos y que el cine, como productor, manipulador y distribuidor de estos símbolos genera nuevas formas de subjetivación.

## HORIZONTE CONCEPTUAL

En este capítulo se hace una revisión de los antecedentes, los cuales muestran las opciones teóricas y metodológicas que se han trabajado en relación con el tema de investigación. Se define el problema de investigación a partir del recorrido teórico y se definen los objetivos (general y específicos) por los cuales se indaga en este estudio. Posteriormente se formula la justificación teniendo en cuenta la importancia para la sociedad, el campo de estudio, la disciplina, y la formación del propio investigador.

### *Antecedentes*

Los estudios e investigaciones realizadas alrededor del tema cine y espectador son escasos ya que no es uno de los dispositivos audiovisuales que disfruta de mayor audiencia y tampoco se buscan relaciones en la construcción subjetiva del espectador. Basta con una búsqueda en las bases de datos con los descriptores *subjetividad (subjectivity)*, *cine (film, cinema)* o *espectador (spectator)* para determinar que no hay muchas investigaciones empíricas sobre el tema. La mayoría de trabajos obedecen a trabajos teóricos que se basan en supuestos hipotéticos que no se confrontan, al parecer por la dificultad que implica dar cuenta de la subjetividad empíricamente. Sin embargo, escasos estudios tienen sus propias conclusiones a partir de una teoría, metodología y datos que se recolectaron fundamentados en las relaciones espectador y cine.

Varios estudios se enfocan desde una perspectiva psicoanalítica tomando como principales aportes el *estadio del espejo* y la *mirada*, conceptos propuestos por Lacan como elementos identificatorios con el otro y la imagen fílmica. Sin embargo, son estudios que no se referenciaron en este estudio porque la perspectiva teórica está articulada desde el enfoque histórico-cultural.

Las investigaciones consultadas se centran en relaciones de consumo, educativas e identificación, con el dispositivo cinematográfico, que permiten analizar cómo la subjetividad es construida en relación con algunos elementos que conforman el cine y la cultura.

Se propuso esta organización de antecedentes por los hallazgos encontrados en los libros y bases de datos electrónicas, los cuales permitieron acceder a estudios de diferente naturaleza, dentro de estos estudios el eje articulador era la imagen, que permitía relacionarse con los objetivos de cada investigación. De este modo, la gran mayoría de investigaciones consultadas

se centraban en relaciones de consumo, educativas e identificación por cual se decidió clasificar de este modo los antecedentes.

### *Relaciones de Consumo*

Uno de los enfoques de los trabajos son los estudios de consumo y prácticas de ir al cine. Identifica algunas características comunes y diferencias en los espectadores tales como los hábitos de consumo y su relación con el cine. A partir del hecho, que la múltiple exposición de los espectadores a las imágenes genera en ellos algunas capacidades especiales para leerlas, entenderlas, analizarlas e interpretarlas, Rivera-Betancur (2008), consideraba que el solo hecho de estar presenciando durante varias horas las imágenes permitía un entrenamiento en la comprensión de las mismas para leerlas, analizarlas e interpretarlas y dar un punto de vista crítico. Sin embargo, el estudio demostró que eso no es suficiente, hay otros factores que complementan este proceso.

Por medio de entrevistas y encuestas a estudiantes de primer semestre de la carrera de comunicación social, los jóvenes determinaron en su gran mayoría, que el cine es una alternativa para el ocio, estando muy cerca de lo que socialmente se ha establecido respecto al cine. En el mismo sentido, se afirmó que el consumo “es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (García Canclini, 1995, citado por Rivera Betancur). Así, al partir de la noción de consumo es más probable determinar de qué forma los estudiantes se apropian de las películas, y si su recepción va más allá de un simple entretenimiento.

La investigación toma al cine como objeto de estudio, aunque es obvio que este medio es sólo una de las influencias que tienen los consumidores de imágenes y seguramente la menos relevante, ante la multiplicidad de dispositivos audiovisuales. No obstante, es importante considerar su aporte en la construcción de la identidad y la memoria de los pueblos.

Una de las posibles relaciones que la investigación encontró es que los estudiantes son altamente influenciados por las imágenes que reciben del cine y la televisión en los relatos audiovisuales que ellos mismos construyen. Siendo común que en un grupo de estudiantes, más de la mitad de las historias tengan temas o tratamientos comunes, lo cual evidencia falta

de creatividad y alta influencia de los relatos predominantes (en la gran mayoría de los casos, norteamericanos).

Otro hallazgo muestra el gran poder que tiene la imagen para legitimar en sus espectadores concepciones frente a la realidad, que es a menudo aprovechado en beneficio de intereses culturales y económicos de los grandes países generadores y exportadores de productos, ya que los estudiantes se identifican más con el cine de Hollywood que con las propuestas colombianas, posiblemente porque ese mundo les resulta más cercano que aquel en el cual viven.

Respecto a los elementos técnicos presentes en la construcción de la historia cinematográfica, los jóvenes no conceptualizan desde su aporte técnico, sino desde la emotividad que generan. Reconocen que estos elementos están allí, pero no identifican ni cuestionan la intencionalidad de su presencia. Del mismo modo, se hace constante relación a otros aspectos del dispositivo cinematográfico como los efectos especiales, sonido, actores y directores. Sin embargo, las conclusiones finales se enfocan en plantearse interrogantes en cómo los jóvenes consumidores pueden pasar del consumo a la lectura de imágenes y cómo podrían hacer algo desde la educación para romper con el círculo vicioso de oferta-demanda en la práctica consumidora del cine, y poder construir espectadores cada vez más críticos frente a las imágenes que consumen.

Es evidente que las prácticas de consumo generan en los espectadores formas de asumir el mundo de acuerdo a las ideas dominantes como es el caso de la industria fílmica y televisiva estadounidense la cual permea las cosmovisiones de sus espectadores en pro del ideal norteamericano. La siguiente investigación muestra esta relación de forma más directa.

El estudio de Lozano (2008) plantea una síntesis de trabajos investigativos alrededor del consumo mediático por parte de la región latinoamericana que han girado en torno a la producción norteamericana que de algún modo se presenta como hegemónica e imperialista. En el marco de esta situación las investigaciones se han centrado en tres líneas de investigación: a) El imperialismo cultural en América Latina y sus afirmaciones sobre el impacto negativo de los productos audiovisuales norteamericanos en la región; b) Los diagnósticos que obsesivamente han documentado la cantidad de películas y programas de origen estadounidense en la oferta audiovisual mexicana, asumiendo que los desequilibrios en ésta, a favor de Estados Unidos, podrían tener un efecto en las audiencias; y c) Los análisis de

contenido que han detectado cargas ideológicas hegemónicas en los mensajes comunicacionales. Del mismo modo en su análisis histórico, presenta que las investigaciones de los autores clásicos en el imperialismo cultural de los setenta y los ochenta, concluyen que los mensajes estadounidenses reflejaban exclusiva o predominantemente significados ideológicos hegemónicos con claro potencial de impactar y manipular a las audiencias latinoamericanas.

En este sentido, asume (Straubhaar, 2003, 2005, citado por Lozano) que mientras el capital cultural se enfoca en las fuentes de conocimiento que permiten a la gente tomar decisiones entre los medios y otras fuentes de información y cultura, la proximidad cultural es una disposición o tendencia hacia el uso del capital cultural en cierta dirección, ya sea hacia productos de la misma cultura o hacia otros de diferentes lugares. Es posible a partir de los productos culturales que los sujetos pueden adoptar y construir nuevas formas de relacionarse con el mundo modificando su capital cultural propio.

Aunque este estudio es de carácter metanalítico, las conclusiones que se recogen de los trabajos previos evidencian que los espectadores se caracterizan por tener múltiples capas de identidad y múltiples cercanías, algunos aspectos de ellas son geográficos, espaciales, locales, regionales, nacionales, y globales. Otros aspectos son netamente culturales o lingüísticos, Otros aspectos pueden ser religiosos, étnicos o simplemente de género. Una característica importante es el éxito que logran ciertas producciones fílmicas en el mundo donde la proximidad cultural y lingüística no determinan su expansión, sino que es por la generalidad universal de los temas que se tratan que puede llegar a ser recibido por toda una cultura, ejemplo de ello es el tratamiento del sexo y la violencia. Otra idea apunta a una diferencia económica de la majestuosidad y ostentación de los presupuestos estadounidenses para la producción y realización de un film, que ante los mercados locales y regionales sus bajos presupuestos quedan fuera de competencia. No se puede olvidar que los espectadores son activos que pueden seleccionar y negociar los contenidos audiovisuales de acuerdo a sus construcciones socioculturales construyendo diferentes elementos subjetivos en los espectadores.

Ante estos resultado es innegable que la gran industria del cine, a partir de unos presupuestos económicos y culturales, locales o globales generan una cosmovisión del mundo fundada en los lineamientos dominantes que en la proximidad cultural que se construye desde

lo audiovisual entran en relación los aspectos subjetivos del espectador y el universo de posibilidades que ofrece el cine o la televisión frente a las dinámicas que se desarrollan en el mundo.

De este modo, el cine como los diferentes dispositivos que lo constituyen, puede en cierta medida construir y reconstruir subjetividades que están en constante relación con el audiovisual.

### *Relaciones Educativas*

Las relaciones educativas del cine han sido planteadas desde los años 60, cuando la Unesco publicó un documento (Peters, 1961) sobre la educación cinematográfica, estableciendo nexos que existen entre el cine y la educación de niños, niñas y jóvenes en la comprensión del universo, dando la posibilidad de convertirlos en ciudadanos del mundo. A partir de estos primeros escritos se han planteado diferentes cuestionamientos en cuanto a la capacidad pedagógica del cine.

Un trabajo de particular interés es el realizado por Pereira y Urpí (2005) que aunque no hacen referencia directa a las relaciones entre cine y la construcción de subjetividad es posible deducir su relación con ciertas características subjetivas como la formación de valores y ética en la escuela. Sin embargo, el eje del estudio está centrado en mejorar el conocimiento y las actitudes de la juventud hacia el cine y fomentar las posibilidades que éste tiene para una formación integral.

Frente a un sondeo inicial de la población el estudio encontró que los espectadores jóvenes por medio de la experiencia del cine ejercen un aprendizaje emocional cuando les es permitido vivir y sentir una amplia gama de emociones: la risa y la tristeza, el amor y el odio, el gozo y el dolor, el valor y el temor, el éxito y el fracaso; es decir, todo el interés que mueve a la persona por superar cualquier obstáculo y aspirar a lo humano.

En cuanto a la formación de valores el cine es un medio que ha permitido representar lo valores y contravalores existentes llevando a despertar aspiraciones e ideales que estaban dormidos, y en alguna medida llevarlos a la práctica. Asimismo, los problemas sociales proyectados en la pantalla y resueltos de algún modo son enseñanzas de la vida y para la vida, fomentan la reflexión y el análisis crítico de los valores y contravalores que los determinan y hasta logran el cambio de actitudes (Pereira y Urpí, 2005).

La carga de significado y sentido que tienen las imágenes audiovisuales conducen al espectador a valorar los hechos de alguna manera: puede valorar desde el interior, como actor de lo que acontece por medio del proceso de identificación/internalización, y a la vez, desde el exterior, que mantiene el nivel de distanciamiento propio de un juicio objetivo. De ahí que las autoras afirmen que el cine permite en cierto modo configurar la sensibilidad y a promover sentimientos e ideas frente a las situaciones de la vida a partir de las emociones y reflexiones que suscita la película. Así, sostienen que uno de los principales retos educativos del cine consiste en favorecer el paso del conocimiento de la imagen concreta a la idea abstracta provocada en el espectador (Pereira y Urpí, 2005).

La metodología utilizada se centró en un cuestionario aplicado a los jóvenes teniendo en cuenta otras investigaciones realizadas por las mismas autoras y otros investigadores. El instrumento indagaba por algunas prácticas y discursos que se manejan frente al cine al igual que gustos y preferencias fílmicas. Por medio de esta herramienta fue posible entablar relaciones que muestran que el cine es capaz de enseñar a la juventud distintas formas de percibir la realidad, descubriendo nuevos significados y sentidos en el mundo. Además, de las emociones que se pueden sentir al identificarse con los films y los pensamientos que se generan en función de continuos aprendizajes por ensayo y error de la afectividad y el conocimiento, que la ficción permite realizar sin correr el riesgo que la realidad impondría.

Es importante observar detenidamente la capacidad que tiene el dispositivo cinematográfico de educar y formar pensamientos acerca del mundo que en la construcción del sujeto van determinando ciertas pautas y maneras de asumirse en el mundo y con sí mismo a través de las narrativas que se desarrollan en el film, además de los aspectos estéticos y artísticos que el film representa. De igual manera, es importante determinar los contenidos fílmicos pertinentes y adecuado tratamiento posterior con los jóvenes, ya que en la multiplicidad de interpretaciones que ofrece un film pueden generarse ideas que determinan su percepción del mundo.

### *Relaciones de identificación*

Las relaciones de identificación con el dispositivo cinematográfico se enmarcan en las posibilidades que el sujeto espectador establece con las representaciones fílmicas. En las múltiples interpretaciones que se le pueden dar a un film existe la posibilidad de sentirse identificado con algunos elementos de la imagen fílmica, la historia narrada o los personajes que encarnan un rol donde la función identitaria de la subjetividad (Torres, 2006) aporta los componentes por medio de los cuales los sujetos construyen sus pertenencias sociales y culturales. Ante esta posibilidad se presentan algunos estudios que han tenido alguna relevancia para el estudio.

La investigación de Lema (2003) indaga por los modelos de género masculino y femenino presentes en el cine de Hollywood con los cuales los espectadores pueden identificarse. A través de un análisis desde los modelos femeninos propone planteamientos desde la teoría fílmica feminista y un modelo de análisis de la recepción de cine de mujeres espectadoras, desarrollado por otra investigadora (Stacey, 1994, citada por Lema, 2003). Desde los modelos masculinos se ubica en la representación de lo masculino en algunos clásicos del cine, asumiendo que la figura del hombre también es una figura erótica que se explota en la imagen fílmica al igual que la de la mujer, aunque las características específicas de esas representaciones tengan distintos significados y connotaciones.

En el campo de la teoría fílmica feminista se considera que el dispositivo cinematográfico contribuye a la construcción de la diferencia sexual, al igual que muestra cómo los procesos de las espectadoras de cine producen y re/forman identidades femeninas. Un ejemplo de ello lo hace ver en respuestas de mujeres entrevistadas por Stacey que hablan del cine como de un espacio físico en el que pueden evadirse de los requerimientos y padecimientos diarios, se encuentra con auténticas descripciones del espacio físico de los cines como un lugar con unas condiciones materiales mejores que las existentes en sus propias casas.

Desde los postulados teóricos de los modelos masculinos principalmente se han explotado las figuras de hombres en el cine desde una mirada narcisista del propio hombre y una percepción de ese hombre, por parte de la mujer de forma erótica. También aparece la figura del hombre “heroe” que salva al mundo, se muestra como salvador y mesías. Particularmente surge en los años noventa la concepción de un hombre que se le incorporan

elementos de sensibilidad, comprensión y ternura que constituyen el modelo de un nuevo hombre.

La investigación desarrollada por Lema (2003) toma prestada una metodología de Fernández (1995, citado por Lema) que mide la asistencia al cine en España, partiendo de cuatro variables: la personal, la familiar, la económica y la geográfica, la cual es aplicada a hombres y mujeres.

La variable personal comprende lo relativo al sexo, la edad y el nivel educativo. La variable familiar incluye el estado civil, número de hijos y número de personas dependientes y que, aclara, para este caso, no es preciso analizar puesto que debido a la franja de edad escogida para el estudio, ninguna persona está casada, ni tiene hijos ni personas dependientes a su cargo. La variable económica hace referencia al nivel de ingresos y la relación con la actividad de ir al cine. Y, por último, la variable geográfica habla de la comunidad donde habitan los(as) entrevistados(as).

Se tienen en cuenta otras variables como frecuencia de asistencia al cine, tipo de cine preferido, identificación con personajes, estereotipos de hombre y mujer, roles que se desarrollan en una película, criterios de escogencia de una película y otras que identifican ciertas prácticas en relación con el dispositivo cinematográfico.

Es evidente que el trabajo no tiene una relación directa con la construcción subjetiva, sin embargo, posiciona una discusión en cuanto a la identificación masculina y femenina en modelos presentes en las cintas estadounidenses. Sin comparar la identidad con la subjetividad es posible asegurar que en algún grado la identificación como característica subjetiva contribuye a la construcción de aspectos de la subjetividad, ya sean de género para este caso, familiares, posición política o cosmovisión.

El estudio realizado por Bermejo & Couderchon (2006) muestra la relación del espectador en con un film específico (*Memento*) que tiene la particularidad de su línea temporal, la cual en vez de ser lineal va hacia atrás en saltos que parecen confusos, pero que al avanzar la película muestra su coherencia a partir de las causas de lo ya ocurrido, en lugar de las consecuencias. El objetivo del estudio era determinar como los participantes podían construir sentidos y significados de un texto que al deconstruirlo y reconstruirlo conforma nuevas interpretaciones e identificaciones con el film.

El estudio consistió en escoger tres grupos donde cada uno veía la película y después se manifestaba ante una serie de preguntas sobre su respuesta cognitivo-emocional a partir de la deconstrucción y reconstrucción del texto audiovisual. A partir de las respuestas se identificaron cuatro niveles de entendimiento del film que permitieron entender que los espectadores dan diferentes lecturas del mismo texto construyendo significados y sentidos diferentes.

El montaje como herramienta para articular el texto cinematográfico y como medio de significación y sentido, atribuye a esta investigación la diversidad de sentidos y emociones que pueden originarse en el espectador, es decir, hay un texto pero no una sola lectura. Así, cada espectador, parte de su propio contexto personal, social, cultural e histórico, interpreta y valora el film de formas diferentes y particulares que en el proceso de deconstrucción/reconstrucción encuentra la huella de esas biografías personales con las que se pueden establecer relaciones entre los espectadores y el dispositivo cinematográfico. No podía ser de otra manera, pues al reconstruir el texto, el espectador se reconstruye a sí mismo haciendo partícipes a su mente y sistema emocional que produce, no ya significados, sino que hace emerger el sentido.

Este estudio es de particular interés ya que permite observar la posibilidad de construir nuevas significaciones y sentidos desde un texto audiovisual que compromete la participación del espectador en un acto activo y renovador donde se involucran sus aspectos subjetivos y culturales en la deconstrucción y reconstrucción del relato fílmico.

Otra investigación de los mismos autores (Bermejo & Couderchon, 2002) responde a la interacción del texto cinematográfico y del sujeto espectador en la construcción de la identidad de género con relación a la teoría feminista del film y los estudios culturales que apuntan a que la imagen de la mujer representada estaría delimitada en un tejido de representaciones menos favorable que las que se muestran de hombres. Según la teoría, en el cine clásico y aún en el contemporáneo se privilegiaría una mirada de hombre. Éste estaría dotado de rasgos variados mientras que los de la mujer serían más estereotipados y restringidos.

Sin embargo, el objetivo del trabajo es evaluar los efectos que el texto fílmico produce en el espectador, más allá de imagen de género que se construye. Se centra en conocer respuestas de espectadores a esas imágenes diferenciales (o no diferenciales) de hombre y mujer de acuerdo a preguntas como, ¿Hombres y mujeres responden igual al texto fílmico? Y, si fuese de otro modo, ¿en qué consistirían sus diferencias? ¿Habría cambios en la entrada del

significado en función del género del espectador? ¿Qué procesos de identificación seguirían según se tratase de un espectador hombre o un espectador mujer? ¿Cómo percibirían los estereotipos de género y cómo reaccionarían a ellos?

La investigación se llevó a cabo con estudiantes universitarios, 73 mujeres y 64 hombres, con edad media de 22 años, vieron un corto audiovisual y a continuación respondieron a un conjunto de tres cuestionarios independientes. El audiovisual tenía tres particularidades: 1. Es un tema cercano a los jóvenes espectadores seleccionados para la investigación: las relaciones y acercamientos hombre/mujer y la formación de pareja. Siendo importante en la construcción y manifestación de la identidad de género. 2. Es una historia sencilla de entender pero que tiene al mismo tiempo intersticios, que permiten la “subjuntivización” del texto, es decir, la apropiación de la historia por parte del espectador. Y 3. Se trata de *una misma historia* contada, alternativamente, desde el protagonista hombre y la protagonista mujer.

Los resultados se vieron reflejados en las respuestas a los cuestionarios. El primer cuestionario plantea a los estudiantes cuestiones en las que tienen que confrontar sus opiniones, creencias y actitudes con la historia que han visto. Se exploran sus eventuales percepciones de estereotipos en la historia. Se les pregunta si existe alguna imagen determinada del hombre o de la mujer en el corto, y si están de acuerdo con ella y se indaga por si encuentran algún estereotipo en la historia. El segundo cuestionario indaga por la interpretación que los estudiantes hacen del corto. Cómo reconstruyen el argumento, identifican y definen la trama, el tema y el sentido del corto. Encontrándose diferencias significativas entre los hombres y las mujeres. Por último, en el tercer cuestionario se indagan por las opiniones, creencias y actitudes de los estudiantes en el terreno de los roles del hombre y la mujer, del feminismo y el machismo. Todo ello independientemente de cualquier alusión al corto.

Las conclusiones a que se llegan es que la trama no es el esqueleto de la historia sino algo dinámico construido y reconstruido entre el texto y el lector (espectador), ya que las respuestas ante la pregunta eran sensiblemente diferentes entre hombres y mujeres.

Del mismo modo se destacan dos respuestas que plantean cómo los hombres y mujeres asumen las relaciones: las mujeres tienen una concepción de las relaciones entre ella y él en

términos de romanticismo y menos en términos sexuales. En cambio, los hombres, perciben esa misma historia más en términos de relación sexual.

Como conclusión final, identifican que la identidad de género se construye nutriéndose de narraciones que proceden de la realidad de la vida cotidiana y de la cultura, pero también de los relatos y las narraciones ficcionales como el cine. Así, es capaz de inducir, como se evidenció en la investigación, reacciones que chocan y se confrontan con la identidad de género, permanentemente puesta a prueba y reconstruida. Todo ello contribuye, a través de esos procesos de mediación, a la permanente configuración de la identidad narrativa y de género, haciendo así, una vez más, del arte y de sus diferentes manifestaciones un vehículo de construcción de la persona y de la cultura.

La investigación de Linker (2006) incluye en el análisis de la antropología visual al espectador como un actor relevante. Para ello se aborda el caso de los vídeos sobre la cultura tradicional mapuche en Chile, centrado en la relación entre la representación generada por el autor y la percepción que el espectador tiene de ella, combinando así un enfoque analítico de las imágenes con uno etnográfico sobre los espectadores.

Entendiendo al sujeto inmerso en una cultura, el estudio tiene en cuenta al espectador de acuerdo a sus particularidades culturales, en este caso su pertenencia al pueblo mapuche. Se indaga por la percepción del espectador mapuche sobre las realizaciones que intentan representarlos como grupo culturalmente definido y cómo el material audiovisual es interpretado y comprendido por comunidades mapuche, cómo se valoran esas representaciones y cuál es el vínculo de estas valoraciones con las formas en que están construidas las representaciones.

El espectador es presentado como un sujeto de gran relevancia ya que, como lo establece Barthes (1994: 44, citado por Linker) la trilogía necesaria para la creación de la imagen, está compuesta por el operator (el fotógrafo), el spectrum (objeto o sujeto fotografiado) y el spectator (espectador). Así, en la intersección entre la mirada del espectador y las propuestas de los dispositivos cinemáticos (como los nombra Linker) la investigación espera que las particularidades culturales de los espectadores se encuentren con la representación hecha por los realizadores, por lo que asume un espectador en relación con la película, dentro de un mismo fenómeno, dejando de lado el concepto de espectador subordinado, que responde mecánicamente frente al mensaje al que se expone.

Para este hecho, toma como punto de partida la clasificación que hace Casetti (1996) que revela cómo la película concibe un espectador al cual se dirige, en cuanto a la cámara objetiva (el espectador como testigo de lo que sucede), la interpelación (el espectador tiene la posibilidad de comparar lo que ve con lo que sucede en realidad) y la cámara subjetiva (el espectador como protagonista de lo que sucede), como formas usuales en el lenguaje audiovisual para establecer una relación con el espectador.

A partir de este análisis, se establece que la distancia que existe entre el director y el espectador se supera a partir de la recreación imaginaria de estos sujetos (es decir, donde el uno se imagina al otro pero nunca se encuentran), conformando un referente del otro acorde a la imagen que de él que se proyecta. Por ende, para dar cuenta del proceso que el espectador inicia en la percepción e interpretación de las imágenes, es necesario incluir los dispositivos cinemáticos y la relación del espectador con el texto audiovisual, que apela a su subjetividad e imaginación de acuerdo a sus expectativas y coherencia con el texto proyectado. Esta relación conlleva una cadena de relaciones que forman parte de la conversación audiovisual y pueden explicar el porqué de la veracidad y fidelidad que alcanzan algunas realizaciones a ojos de los espectadores. Una de las conclusiones importantes del estudio, es que la subjetividad interpretativa de los espectadores en directa relación con el discurso fílmico crea y da origen a un contexto para que las imágenes puedan ser leídas en la clave cultural pertinente, de acuerdo a la clasificación que Casetti hace. Así, varios de los espectadores participantes en la investigación se asumían en diferentes posiciones, como testigos de lo que ocurría, como protagonistas de los eventos y como críticos al comparar lo representado con lo real.

El aporte de este estudio centra su valor en la percepción cultural que una comunidad particular (mapuches) puede hacer acerca de sus representaciones fílmicas ubicando dentro de su cultura algunas identificaciones con el film de acuerdo a unos posicionamientos subjetivos que permiten interpelarse por las construcciones fílmicas que otros (no pertenecientes a su cultura) hacen de los mapuches.

Los antecedentes presentados son apenas un asomo a las investigaciones que se han realizado en relación con el dispositivo cinematográfico y su incidencia en los sujetos, por ello al plantear los tres tipos de relaciones es posible abrir el panorama y esclarecer los hallazgos del presente estudio.

Desde las relaciones de consumo, se pueden explicar diferentes prácticas que los espectadores tienen con el dispositivo cinematográfico y como estas pueden intervenir en la construcción subjetiva. Por otro lado, las relaciones educativas constituyen un eje vital para el espectador, puesto que conforman diferentes niveles de aprendizaje donde establecen nexos con otras realidades y contextos representados en la imagen fílmica. Por último, las relaciones identificatorias representan un nivel más cercano a la construcción subjetiva, ya que a partir de ellas el espectador crea y recrea constantemente reflexiones en torno a su realidad y aquello que es representado de múltiples formas en el dispositivo cinematográfico.

Son diferentes aportes que pueden o no, constituir aproximaciones y similitudes en esta investigación, que a lo largo del proceso de análisis ira develando dichas contribuciones.

### *Justificación*

La pregunta por el sujeto ha sido central en el desarrollo del trabajo, por ello se trata de conocer y descubrir los sujetos y subjetividades que se están construyendo en una sociedad cada vez más atada a las pantallas e imágenes que allí se representan. Es una apuesta por el sujeto, que sea capaz de sentirse libre, sin ataduras mentales ni físicas y que pueda dentro de las posibilidades que le son brindadas construirse y construir un sujeto y una cultura que no se limite a ideales homogenizantes o centrados a un solo eje. El trabajo interdisciplinario, es igualmente un eje fundamental en el desarrollo de este trabajo que trata de abarcarlo de una forma más compleja y no solo orientada a los presupuestos teóricos de una forma de ver el mundo que sustrae al ser humano de su naturaleza y pretende comprenderlo en una condición controlada. En este sentido, se busca lo que Wallerstein (1996) ha llamado un “reencantamiento del mundo” que reconoce al ser humano y la naturaleza en un mismo complejo anudados por una línea temporal, por lo cual se quieren derrumbar las barreras artificiales que tratan de separarlos y estudiarlos aisladamente. Es imposible concebir los fenómenos sociales sin relaciones e interferencias entre la naturaleza y los humanos, ya lo decía Engels (1961) en su dialéctica de la naturaleza que asumía estas relaciones en el devenir humano.

El estudio del sujeto en relación con la imagen e imagen fílmica es un tema que ha causado gran interés en las últimas décadas, este interés se ve representado en las diferentes investigaciones que surgen desde disciplinas como la antropología, sociología, psicología y otras disciplinas que se preocupan por saber y conocer a fondo que hay en la relación *sujeto - imagen*. De este modo, se han sembrado varios interrogantes que tratan de vislumbrar el tipo de sociedad que construye sujetos y produce imágenes y como los sujetos apropian estas imágenes y se reconstruyen diariamente. Estos cuestionamientos han llevado igualmente a replantear aspectos de la vida cotidiana como las relaciones entre sujetos, recepción y apropiación de contenidos audiovisuales y producción de nuevos significados alrededor de referentes ya establecidos y demás posibles relaciones presentes en una sociedad y cultura. Las investigaciones, dudas y conclusiones alrededor de esas discusiones han aclarado el panorama de forma que ha sido posible comprender la sociedad moderna en relación con su *imagófaga*

actitud hacia el consumo audiovisual, de manera que es posible vislumbrar una sociedad cada vez más fiel a las imágenes que vende una nación, una marca o un film.

Al igual que hay estudios sobre la influencia de la propaganda y la televisión en los sujetos, se presume que la imagen fílmica ejerce algún grado de influencia, basta solo hablar con un niño después de ver una película, donde aún los adultos reflexionan sobre el mensaje audiovisual recibido. Las incidencias del dispositivo cinematográfico no solo están enmarcadas en sala de cine, por el contrario, como se ha dicho es un gran entramado que atraviesa el comercio, lo narrativo, la tecnología, el arte y por supuesto aquellos que consumen el producto final: los espectadores. Las relaciones presentes entre los sujetos y el dispositivo cinematográfico desentrañan riquezas, en la medida que es posible entender cómo y de qué forma el cine ha incidido en su construcción subjetiva. Dichas incidencias se centran en identificar aquellos aspectos del cine que entran en relación con los espectadores a partir de sus trayectos y prácticas que constituyen una forma particular de percibir el dispositivo y por lo tanto una relación única de cada espectador con el mismo. Las relaciones particulares que cada espectador construye con el cine configuran no solo una relación íntima con el cine, sino que abarca otros aspectos de su construcción subjetiva que llevan a establecer nuevas relaciones con su entorno cultural, expresadas en reflexiones, imaginarios, percepciones del mundo y hasta cambios en las actitudes y comportamientos cotidianos.

Desde los aportes de este estudio, la relevancia para la sociedad, estriba en plantear dos interrogantes: ¿Será que los sujetos consumidores de imágenes reciben y apropian los mensajes audiovisuales de una forma crítica en pro de una mejor sociedad? o ¿Será que simplemente los sujetos consumidores son fieles seguidores cegados por seductor mensaje camuflado? Estas dos preguntas planteadas en dos ejes discordantes, pretenden llevar a una reflexión personal y por supuesto social acerca de los productos audiovisuales que se están produciendo, distribuyendo y consumiendo alrededor de sociedades y generaciones dependientes al universo representado por las pantallas. En esta medida, la investigación se convierte en una contribución más que permite entender desde una perspectiva psicológica particular, la relación de los espectadores como integrantes de una cultura y su construcción subjetiva anudada a todos aquellos elementos transversales en cada trayecto vital.

La psicología como disciplina a lo largo de más de un siglo ha incursionado en varios campos de estudio que le han permitido dar un aporte valioso a la construcción del

conocimiento humano. Uno de esos campos ha sido su relación en el estudio de los medios de comunicación desde los procesos psicológicos como la percepción, la memoria o el aprendizaje y sus incidencias en el comportamiento humano que desde diferentes orientaciones psicológicas han arrojado diversos hallazgos. Sin embargo, no basta mirar estas relaciones de forma singular, unidireccional y causal, por el contrario se han buscado relaciones más complejas que permitan entender dichas relaciones en torno a sus dinámicas culturales e intersubjetivas, a través de lógicas dialécticas que permiten entender los fenómenos de forma bidireccional y en relación con su entorno, además desde los aportes de otras disciplinas se ha generado una perspectiva interdisciplinaria que ha complejizado su objeto de estudio y por lo tanto sus hallazgos y conclusiones.

Estas reflexiones apuntan a establecer un lugar importante de la psicología dentro de las ciencias sociales, que le ha permitido incursionar en los diferentes campos que ha estado presente. Uno de estos campos ha sido tradicionalmente su objeto común de estudio,<sup>5</sup> es decir el comportamiento y la acción humana que en las diferentes relaciones con su entorno, construye y reconstruye ese entorno y a sí mismo. En efecto, desde la postura psicológica que se desarrolla en este estudio el ser humano es un complejo interrelacionado con los diferentes fenómenos de su cultura, de esta forma, al plantearse el estudio del espectador en relación con el dispositivo cinematográfico, se busca que la relevancia para la disciplina psicológica del presente estudio se constituya en dos ejes: primero, desde el aporte a la comprensión de la subjetividad que como categoría psicológica ha sido poco trabajada, así, de igual manera se muestra como fenómeno constitutivo del sujeto y por ello en continua construcción y reconstrucción en relación con los significados y sentidos que elabora de su entorno; el segundo eje plantea su aporte a la comprensión de fenómenos psicológicos desde perspectivas interdisciplinarias que permitan una comprensión más compleja de los fenómenos humanos dando pie a incrementar su conocimiento.

Las múltiples formas de acercarse al fenómeno de estudio están determinadas por su metodología, que tradicionalmente en la psicología han sido en condiciones de laboratorio bajo variables controladas. Por ello, otro aporte a la disciplina se desprende del abordaje metodológico que permite ampliar la perspectiva de análisis y comprender el fenómeno en un espectro más grande y no limitado al control de variables y relaciones causales, por lo cual la

---

<sup>5</sup> Por lo menos hay un consenso entre la mayoría de psicólogos

propuesta es desde un análisis interpretativo que permite un acercamiento más complejo en las dinámicas del sujeto y su cultura.

Por último, el estudio surge de un interés personal por el tema, que poco a poco fue cobrando una suerte de atracción por desentrañar las subjetividades que se construyen en la cotidianidad y como el cine, siendo uno de los elementos presentes podría incidir en ellas. Sin embargo, el gran aporte y la mayor justificación para este trabajo se centran en la ganancia que he tenido como ser humano e investigador al descubrir un poco más las dinámicas humanas en relación con su entorno y al ser más sensible y comprensivo a los cambios que se presentan en el ejercicio humano de la cotidianidad.

No obstante, el ejercicio de investigar ha generado principalmente una responsabilidad social y personal con un doble compromiso, que en primer lugar implica un deber con la disciplina y con el manejo de un discurso teórico que me ubica éticamente en un lugar de encargo con la cultura y sus diferentes manifestaciones. En segundo lugar, el compromiso deviene de ese encargo que implica establecer relaciones francas y veraces con el objeto de estudio a partir de la rigurosidad con que se entablen las investigaciones. De este modo, el compromiso como investigador trasciende la disciplina y se solapa con los diferentes encuentros en la cultura.

### *Problema*

Con base en la perspectiva histórico-cultural y la teoría sobre el cine, como pilares fundantes de este trabajo, se busca identificar algunas relaciones entre los sujetos y el dispositivo cinematográfico. Esta primera indagación surge representada en una inquietud personal por el sujeto como humano librepensador que puede constituirse de manera autónoma y hacerse dueño de sus propias ideas en constante tensión con su afirmación como sujeto y aquellos discursos que lo niegan o confirman, lo cual le da la posibilidad de moverse en un campo de posibilidades representado en diferentes matices de ser en la cultura. Sin embargo, el dispositivo cinematográfico representado como dispositivo de la cultura ejerce actualmente, además de los otros dispositivos audiovisuales, una directa influencia sobre los espectadores

que puede generar o no ideas de alienación o emancipación a través de diferentes gamas de subjetivación.

El sujeto inmerso en la cultura y en constante relación con su historia construye a través de los intercambios semánticos y semióticos el conjunto de sentidos y significados que configuran su mundo. El dispositivo cinematográfico genera fuerzas que en constante tensión y negociación construyen y reconstruyen distintos sentidos, los cuales inciden directa o indirectamente en la construcción subjetiva de los espectadores, conformando redes de significación que permiten elaborar una construcción simbólica de la realidad, particular para cada sujeto y en constante transformación.

Al investigar sobre la subjetividad es necesario indagar por los sentidos y significados que se construyen en la cultura identificando las formas como cada sujeto se apropia de ellos. Asimismo, es necesario identificar las prácticas y orientaciones que constituyen la relación sujeto-cultura centrado en el vínculo con el dispositivo cinematográfico que de forma bidireccional se construye con los sujetos.

La investigación de la subjetividad consiste básicamente en la interrogación de los sentidos, las significaciones y los valores, éticos y morales, que produce una determinada cultura, su forma de apropiación por los individuos y la orientación que efectúan sobre sus acciones prácticas. No existe una subjetividad que pueda aislarse de la cultura y la vida social, ni tampoco existe una cultura que pueda aislarse de la subjetividad que la sostiene (...). (Galende, E. 1997, pág.75).

Los diferentes dispositivos cinematográficos (tecnológicos, audiovisual, narrativos, socioeconómicos, espectatoriales y estético-artísticos) conforman el cine como un todo, con los cuales el sujeto espectador establece relaciones que le permiten interactuar y reconstruir sus sentidos y significados del mundo. Así, el dispositivo tecnológico, como posibilidad de relación con el sujeto espectador, se establece en concordancia con una técnica anudada a los avances tecnológicos y una dependencia de ésta a las ideologías dominantes que configuran una forma de hacer y ver cine. El dispositivo audiovisual configura relaciones en las diferentes formas de percibir el cine, sea de forma visual en cuanto a los planos, el encuadre, el montaje, etc. O en cuanto a lo auditivo, como la diégesis, musicalización, sonidos y diálogos. El dispositivo narrativo centra su importancia en la narración como eje fundamental de la historia representada, a partir de la cual el espectador construye una idea, un juicio o una crítica que le permite reelaborar el discurso allí narrado. Como dispositivo socioeconómico, las relaciones están presentes en las dinámicas del mercado en las cuales el espectador participa, como ir al

cine, pagar el boleto, adquirir productos alusivos al film o generar ingresos a partir de una producción cinematográfica. La relación con el dispositivo espectral se funda precisamente en la relación directa con el espectador, el cual es el destinatario final, enunciatario de la enunciación fílmica, que lee y reinterpreta la *imagen fílmica*, que como manifestación del último dispositivo, el estético-artístico, contribuye a la posibilidad de asumir el cine subjetivamente como un arte y ser visto e interpretado de forma singular por cada espectador.

Al entablar las relaciones entre espectador y dispositivo cinematográfico es necesario que esté presente una mediación que en lo posible lleva a la transformación del medio social. Esta mediación denominada por Leontiev *actividad* constituye para Vigotsky la arquitectura funcional de los sujetos que a partir de unas acciones, operaciones y motivos es posible llegar a un objetivo y por lo tanto es posible modificar el entorno y a uno mismo. Las prácticas y rituales que se llevan a cabo en relación con el dispositivo cinematográfico constituyen actividades que a lo largo de un trayecto configuran la subjetividad del sujeto espectador y su entorno cultural.

A partir de esas relaciones surgen dos preguntas que indagan por la construcción subjetiva: ¿Cómo entran en relación los sujetos espectadores con el dispositivo cinematográfico? y ¿Qué subjetividades se están construyendo en esta relación? Estas preguntas configuran un primer asomo que permite comprender de cerca las relaciones y trayectos entre los sujetos espectadores y el dispositivo cinematográfico y las posibles formas subjetivas que cada sujeto construye en dichas relaciones. Estas dos preguntas de carácter comprensivo, permiten formular unas preguntas específicas: ¿Cómo han sido los trayectos de los sujetos en su relación con el cine? ¿De qué maneras se relacionan los sujetos con los diferentes dispositivos cinematográficos? y ¿En qué aspectos y de qué forma el dispositivo cinematográfico se relaciona con la construcción subjetiva?

## *Objetivos*

### *General*

- Indagar por las formas de relación del espectador con el dispositivo cinematográfico y la incidencia de dicha relación en la construcción subjetiva.

### *Específicos*

- Identificar y describir trayectos vitales de espectadores en relación con el dispositivo cinematográfico.
- Describir las formas de relación de los sujetos con los diferentes dispositivos cinematográficos.
- Explorar formas en que el dispositivo cinematográfico ha incidido en su construcción subjetiva.

## HORIZONTE METODOLÓGICO

Estudiar las categorías desarrolladas en esta investigación implica trabajarlas desde una postura metodológica consecuente que no solo cuantifique, sino que también tenga la capacidad de interpretar e indagar los hallazgos. Por ello, se asume un enfoque interpretativo que desde la posición de Erickson (1989) adopta por tres razones: a) es más inclusivo que los otros enfoques cualitativos; b) evita asumirlos como no cuantitativos (característica que es evidente en la expresión *cualitativo*) ya que se utiliza algún grado de cuantificación en el trabajo ; y c) apunta a la semejanza entre los diferentes enfoques cualitativos: el fundamento de la investigación es el significado humano en la vida social y la capacidad del investigador por esclarecerlo y exponerlo. No se propone una división entre lo cuantitativo y lo cualitativo, sino que en un real ejercicio de investigación puedan complementarse, siempre desde una perspectiva hermenéutica que permita desde la experiencia humana reconstruir nuevas relaciones con su entorno.

En este sentido, se rechazan las posturas que toman al individuo como “organismo” aislado de las “variables del ambiente” ubicándolo en contextos ajenos a su cotidianidad que lo excluyen de un análisis complejo como fenómeno estructurante de una cultura, de la cual hace parte. El espectador como agente activo no puede comprenderse fuera de las relaciones que entabla con su entorno y mucho menos limitarlo a respuestas condicionadas por variables controladas, por ello no se tienen en cuenta los instrumentos como cuestionarios y encuestas cerradas y aún menos la observación controlada.

Es importante establecer un nexo con los participantes de la investigación desde la complejidad que implica sus relaciones con la cultura y asimismo la producción de sentido en los diferentes intercambios semánticos y semióticos con el entorno. Comprender las formas concretas de percibir y abordar la realidad de los sujetos espectadores está estrechamente ligado con admitir dicha realidad como cambiante y multireferencial cuyas explicaciones son un producto social y humano (Romo, 2000) resultado de una historia que precede al sujeto, asumiéndose como resultado mancomunado de un proceso cultural, social, histórico y subjetivo.

## *Método*

### *Relatos de vida*

El método biográfico se centra en una reconstrucción biográfica que emerge esencialmente de una persona y sus testimonios, sean orales o escritos, los cuales expresan la vida, los momentos especiales o aspectos que se pretenden destacar. La interacción presente y constante con su interlocutor se muestra como primordial ya que éste retoma, interpreta y rehace el discurso en la búsqueda de relaciones con el entorno, de este modo el juego de las intersubjetividades entra en una dinámica inherente y permanente, que en el diálogo con el otro también se construye, deconstruye y reconstruye subjetivamente. Al entablar la conversación con el investigador, el narrador utiliza un mecanismo que aún ha sido difícil de comprender por completo, se muestra, dinámico y selectivo (Sanz, 2005), aportando todos los recuerdos y experiencias que se necesiten en su narración. Es así como la memoria entra en juego y se convierte en herramienta indispensable del relato biográfico.

Aunque el método biográfico fue utilizado en principio por la sociología y la antropología, otras disciplinas, dentro de ellas la psicología (social), se han ido uniendo en el empleo de este método que principalmente se muestra “evolutivo y pretende mostrar la perspectiva del desarrollo vital en el contexto histórico, todo ello a través de la reconstrucción de las experiencias vitales” (Sanz, 2005:101). Para este caso, se busca que los espectadores hagan precisamente, esa reconstrucción en relación con el dispositivo cinematográfico alrededor de las prácticas y rituales para que se pueda develar en sus narraciones la construcción subjetiva del espectador. La posibilidad de comprender el mundo del sujeto no se restringe solo a él, sino que abarca su mundo social, los procesos históricos, costumbres, tradiciones y trayectorias de vida.

En el marco del método biográfico existen múltiples estrategias para dar cuenta de la vida de una persona dentro de las cuales pueden estar la conversación, la narración, la revisión documental de autobiografías, biografías, narraciones personales, cartas, diarios o fotos que aportan información valiosa para cada investigación de acuerdo a los intereses particulares. La apuesta ideal a un estudio de estas características hace hincapié en la clasificación que Denzin (1970) hace entre *life story* (relato de vida) y *life history* (historia de vida). El relato de vida hace referencia a la historia de una vida tal como la cuenta la persona que la ha vivido. La

historia de vida, es mucho más precisa, y se procura utilizar para los estudios de caso, además de incluir no solo el relato de vida, sino también otras clases de documentos; como, la historia clínica, el expediente judicial, los tests psicológicos, los testimonios de allegados, diarios de campo, etc. Del mismo modo, Mallimaci & Giménez Béliveau (2006) aclaran la diferencia, afirmando que el relato de vida es una reflexión de lo social a partir de un relato personal, que sustentado en la subjetividad y experiencia propia busca indagar por lo individual y subjetivo. La historia de vida, por el contrario remite a estudios sobre una persona determinada, que además de su propio relato, es complementado por el investigador con otras clases de documentos, narraciones o personas próximas, basándose en recorridos amplios en la vida de un sujeto, interesada en una suerte de totalidad, donde el orden cronológico tiende a ser el hilo conductor y se pretende abarcar todos los aspectos de la vida.

El estudio se llevó a cabo por medio de una entrevista biográfica basada en la conversación y narración como elementos que pretenden abarcar los aspectos más significativos de los trayectos vitales de cada espectador en relación con el dispositivo cinematográfico, con el propósito de descubrir las relaciones que los sujetos establecen para construir los significados y sentidos que los constituyen, siempre desde una perspectiva descriptiva, interpretativa y crítica en los análisis. No se pretende abarcar todo el trayecto vital de la persona y tampoco complementar con documentación personal. Por ello el método utilizado es el relato de vida (*life story*) que se ubica en trayectos específicos del sujeto espectador en relación con el cine. El relato de vida es muy valioso en cuanto que la vida en relato, hecha historia, lleva al sujeto a valorar su propia historicidad, además de apropiarse y adueñarse lo que vive en una relación de igualdad con el investigador (Mallimaci & Giménez Béliveau, 2006) reconstruyendo de forma intersubjetiva el pasado en concordancia con el presente y a largo plazo con el futuro. La reconstrucción del pasado está ligada de forma inherente a la memoria autobiográfica:

[...] que se construye sobre las experiencias vividas individualmente; el sujeto es el actor y protagonista del relato y aun siendo vivencias compartidas, los eventos forman parte fundamental de su biografía individual. A esa singularidad propia del individuo se vincula la dimensión social, el espacio y el tiempo de los que relatan su historia. Las imágenes del pasado y el conocimiento recordado que les han sido transmitidos ejercen una poderosa influencia. Desde nuestra situación actual juzgamos el pasado y nos apoyamos en representaciones colectivas e interpretaciones, en principio ajenas a nosotros como personalidades individuales pero que, sin embargo, configuran la racionalización que de nuestra vida y que del contexto hacemos. (Sanz, 2005: 106)

El pasado reconstruido por la memoria no se muestra solo en referencia al sujeto que narra sino que también está atravesada en él, parafraseando a Thompson (1988), la “voz de los que no tienen voz” y que en algún momento figuraron en la vida del narrador sintetizando lo social en lo individual subjetivo del relato de vida. Los recuerdos nunca se muestran puros e intactos, tal cual cómo ocurrieron, por el contrario, a través del tiempo se modifican y revalorizan, frente a ello. Sanz (2005) plantea que los énfasis, cambios y juicios de valor presentes en los relatos de vida, surgidos en las reminiscencias reconocen una lógica retrospectiva que organiza los hechos y les asigna un significado de acuerdo a la percepción integral que el sujeto tiene de su vida pasada.

Los relatos de vida están principalmente en función del *narratario*, es decir la persona para quien se hace el relato, y no directamente del narrador que narra su historia. Por ello la narración está dirigida a unos momentos particulares del trayecto vital que obedecen a una demanda y necesidades del que escucha, su interlocutor. Así, Bertaux (1989) propone distinguir tres funciones de los relatos de vida en el proceso de investigación que pone en relación al investigador y el investigado a la vez que se muestran como argumentos en pro de su utilización en la investigación cualitativa.

Las tres funciones se organizan de acuerdo al proceso de desarrollo de una investigación, que desde una fase *exploratoria*, primero se buscan los primeros indicios y descubren las líneas de fuerza pertinentes, es decir se abarcan el máximo de trayectos vitales y luego se hace especial énfasis en aquellos momentos de interés para la investigación.

En segundo lugar, desde una fase *analítica* se sostiene una teoría que recoge todos los aspectos relevantes a resaltar que fueron hallados en la exploración, el objetivo es analizar a profundidad aquellos sucesos. Ello implica dos etapas: una primera de *comparación* que crea un mapa mental de lo que ocurre en la realidad de ese sujeto que narra. Y una segunda de *consolidación* empírica que verifica los hallazgos a la luz descripciones hechas y las interpretaciones avanzadas.

Por último, desde una fase *expresiva*, se busca la manera de transmitir el mensaje. La escritura permite transmitir un mensaje final de todo lo que el investigador sabe y ha visto, y que piensa que ha comprendido desde el relato, la teoría y los análisis de los hallazgos. Por ello, al disponer de los relatos de vida existen dos posibles formas de expresarlos en un escrito: La primera, que consiste en apropiarse de los aspectos más importantes y traducirlos al

discurso teórico adoptado, donde sólo el investigador sabrá de dónde ha sacado sus ideas. La otra vía, que rara vez se lleva a cabo, consiste, en trabajar el relato en su totalidad, sin modificar los contenidos específicos de forma que se obtiene un conocimiento más amplio sobre lo social y lo subjetivo.

Siendo un artificio, para comunicar las ideas de lo social y subjetivo estas funciones parecen ser la mejor opción para transmitir a los lectores los fenómenos y experiencias que algunos sujetos han vivenciado y que han marcado su camino y el de la cultura en el desarrollo recíproco de su construcción.

### *Descripción de participantes*

Los participantes de la investigación fueron seleccionados de forma aleatoria e intencional por su recorrido, permanencia y conocimientos en relación con el dispositivo cinematográfico. La selección intencional de los participantes tiene principalmente dos ventajas: En primer lugar, se selecciona personas que poseen el conocimiento y la experiencia por la cual indaga la investigación. En segundo lugar, es más probable que los participantes seleccionados aporten datos precisos y concisos en lo referido a la investigación, además del interés que muestran por hablar de sus experiencias con el dispositivo cinematográfico.

Participaron tres personas en un rango de edades entre los 25 y 32 años, dos hombres (25 y 32 años) y una mujer (27 años). Los tres participantes han estado vinculados en procesos cine clubismo reconocidos por fuera y dentro de sus universidades, además poseen conocimientos previos sobre la historia del cine, movimientos, directores y lenguaje cinematográfico, asimismo se autoconsideran cinéfilos y amantes de las imágenes. Dos de los participantes son de la Universidad Nacional de Colombia (hombre (32) y mujer (27)), él, estudiante de último semestre de filosofía y ella de último semestre de psicología. El tercer participante es egresado de cine y televisión de la Universidad Manuela Beltrán. Actualmente los dos hombres siguen activos en procesos de cineclub y ella fuera del cineclub en el que participaba pero se considera espectadora activa.

El seleccionar solo tres personas puede implicar algunas limitaciones, como no poder generalizar los resultados o convertirse en una base insuficiente de datos. No obstante, desde

la perspectiva hermenéutica, el objetivo no es generalizar sino poder interpretar la experiencia subjetiva humana. No se buscan reglas generales o grandes categorías que clasifiquen al sujeto, solamente se busca comprender las relaciones del dispositivo cinematográfico con la construcción subjetiva y particular de algunos espectadores.

Los participantes fueron avisados previamente sobre los temas que iban a ser consultados, lo cual permitió que pensarán tranquilamente en lo que iban a responder posteriormente.

### *Instrumento y técnica de recolección*

El relato de vida de carácter autobiográfico es un texto de naturaleza interpretativa, elaborado por un narrador que reconstruye su pasado y lo significa mediante procesos de la memoria. En este caso la recolección de la información puede darse de varias formas (conversaciones, entrevistas, escritos, etc.), que facilitan la organización, el significado y sentido de la narración. El relato de vida “se fundamenta en su capacidad para dar cuenta de la «subjetividad»” (Piña, 1988: 1) y por ello es necesario ser muy sensible en la comprensión de sus narraciones que en muchos casos son registradas por medio de entrevistas en profundidad, que procuran recoger en primera instancia la información básica de los participantes y explorar sus trayectoria de vida en relación con los fenómenos sociales.

De esta manera, Diaz (1999) concibe el relato de vida como una entrevista que busca conocer lo social a través de lo individual que de forma autobiográfica recoge los aspectos importantes para la investigación. Al adoptar la forma de entrevista la información recolectada debe estar organizada en un técnica que indague por los trayectos vitales relevantes siempre en relación con sus pertenencias sociales, culturales y subjetivas.

Así, la técnica que mejor se adapta a esta investigación es la entrevista en profundidad que es entendida como “reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (Taylor, 1987: 101). Asimismo, la entrevista en profundidad no debe ser entendida como un intercambio de preguntas y respuestas, sino como un modelo de

conversación entre iguales donde no solo se obtienen respuestas, sino que también se aprende a hacer cierto tipo de preguntas y cómo hacerlas.

La entrevista en profundidad tiene un enfoque principal hacia el relato de vida (Taylor, 1987). El investigador invita constantemente al relato de las experiencias y las formas de ver de la persona, y como ésta reconstruye sus trayectos vitales como producto final, manteniendo al sujeto encaminado hacia los temas de interés para la investigación e indagando por acontecimientos que necesiten más desarrollo.

La elección de este técnica como herramienta para recoger la información de este trabajo se fundamenta en tres ejes que Taylor (1987) plantea: 1.) *Los escenarios o las personas no son accesibles de otro modo*. En este sentido, se recurre a las entrevistas en profundidad cuando se quieren estudiar hechos del pasado o no se puede tener acceso a un tipo específico de contexto o de personas; 2.) *El investigador tiene limitaciones de tiempo*. Siempre lleva tiempo localizar los escenarios, negociar el acceso, concretar visitas y llegar a seleccionar los posibles entrevistados, que con otras herramientas y estrategias podría tomar más tiempo. Por ello la entrevista se muestra como una herramienta que emplea de forma más eficiente el tiempo limitado del investigador; y 3.) *El investigador quiere esclarecer experiencia humana subjetiva*. Los relatos de vida permiten conocer de forma cercana aspectos de la vida de las personas, viendo el mundo por medio de sus ojos, y comprender sus experiencias.

Siendo estos los argumentos que sustentan este enfoque metodológico la entrevista en profundidad se organizó en tres componentes que abarcaban diferentes trayectorias vitales: el primer componente denominado *trayectos*; el segundo, *prácticas* y por último las *incidencias*. El primer componente, recogió los primeros encuentros y trayectos que ha recorrido a lo largo de su vida en relación con el dispositivo cinematográfico, de este modo, recurrían a sus primeros recuerdos en la infancia y adolescencia evocando diferentes momentos que calificaba de representativos.

Las prácticas hacen referencia a todas aquellas actividades, acciones y/o rituales que los espectadores realizan en torno al dispositivo cinematográfico. Así, los participantes manifestaban diferentes prácticas de consumo cinematográfico, tales como ir al cine frecuentemente o simplemente ver películas en la casa, adquirir productos alusivos a films, participar en las actividades del cine club, rituales que llevan a cabo e identificar gustos

fílmicos. Las prácticas constituyen una forma de apreciar, apropiarse y relacionarse con el dispositivo cinematográfico, por lo cual se constituyen en un eje importante de la entrevista.

Las incidencias son consideradas como aquello que sucede en el curso de un asunto y tiene relación con ello, es decir, son todas las manifestaciones de los espectadores que indican una relación entre el dispositivo cinematográfico y su construcción subjetiva. Ello era evidente al manifestar influencias, reflexiones y cambios en torno a su forma de ser y actuar después de tener acercamientos con el dispositivo cinematográfico.

Los diferentes dispositivos cinematográficos aparecían opacamente en cada uno de los tres componentes. Así, a lo largo de la entrevista se iba puntualizando en las narraciones de mayor importancia para la investigación por lo cual se indagaba y profundizaba en estos puntos.

Los registros se realizaron en compañía de un colaborador que registraba aspectos relevantes para el proceso de la investigación, asimismo, la entrevista se realizó en un salón donde no interfiriera el ruido u otras personas ajenas al proceso. La matriz en la sé que recogió la información de cada participante tenía las siguientes características:

Tabla 1. *Matriz de registro, aspectos relevantes de la entrevista. Ejemplo*

<b>Momentos</b>	<b>Inicios/Trayectos</b>	<b>Prácticas y rituales</b>	<b>Sentidos y significados</b>

### *Procesamiento y análisis de la información*

Con base en la fuente de recolección de la información (relatos de vida) se recolectó por medio de entrevistas que duraban alrededor de dos horas, la información fue registrada en una grabadora digital y posteriormente transcrita a un procesador de texto. Para procesar la información se utilizó el software *Atlas.ti 5.0* que hace parte de la familia de programas conocida bajo el nombre de *CAQDAS (Computer Assisted Qualitative Data Analysis Software)*, el cual es un software que permite procesar de datos de tipo cualitativo. A partir del

procesamiento se fueron creando las categorías de análisis derivadas del marco teórico y los hallazgos en las entrevistas.

Una vez realizadas las transcripciones, y hecha una primera revisión de los relatos de vida se fueron categorizando las diferentes expresiones y manifestaciones con el software *Atlas.ti*, el cual crea unos códigos (categorías), a partir de las citas (narraciones de los entrevistados). A lo largo de este primer análisis se logró establecer relaciones entre citas, puesto que algunas veces se hallaban fuertes correspondencias, lo cual permite complejizar el proceso de análisis a partir de una red que el software establece, facilitando la exploración de nuevas relaciones.

Las categorías que se establecieron a partir de las conversaciones fueron cinco: primeros encuentros, momentos representativos, prácticas, incidencias y dispositivos. Al describir estas categorías se realizó un acercamiento a los datos, indagando por aquellos fragmentos de conversación que se establecían como más relevantes para cada categoría, con base a esta indagación se construyó una primera matriz relacionando las categorías con los hallazgos de cada participante.

Finalmente, con el software *Atlas ti*, se organizaron las cuatro familias grandes de datos: trayectos, prácticas, incidencias y dispositivos que se configuraron en las cuatro grandes categorías de análisis. La siguiente es un ejemplo de la matriz:

Tabla 2. *Matriz de análisis. Ejemplo*

CÓDIGOS		Participante 1	Participante 2	Participante 3
Trayectos (T)	Encuentros Iniciales (EI)			
	Momentos representativos (MR)			
Prácticas (P)				
Incidencias (I)				
Dispositivos (D)				

## HALLAZGOS E INTERPRETACIONES

Las diferentes manifestaciones de los participantes permitieron encontrar aquellos hitos que a lo largo de sus relatos de vida se fueron constituyendo en cimientos para la construcción subjetiva de espectador. Dicha construcción, es evidente en diversos trayectos vitales que se relacionan con el dispositivo cinematográfico, a partir de los sentidos y significados que construyen del entorno y sus experiencias, donde se exponen subjetivamente y en la cotidianidad se reconstruyen.

Los hallazgos se organizan en tres apartados que guardan una red de relaciones secuenciales donde constantemente se verá implícita la necesidad de retomar aspectos del pasado y el presente en los relatos de los participantes. Así, la primera parte de los hallazgos muestra los encuentros iniciales con el dispositivo cinematográfico y aquellos momentos representativos que fueron configurando subjetivamente a cada espectador. En segundo lugar, aparecen las prácticas que cada participante realiza en relación con el dispositivo cinematográfico, las cuales encierran algunos rituales en torno a la forma de acercarse al cine. Por último, las incidencias se presentan en un tercer apartado, en el cual, cada participante expresa aquellas relaciones más cercanas con el dispositivo de forma que se evidencian formas particulares de construirse subjetivamente siempre en relación con el cine. Los dos primeros apartados son de carácter más descriptivo, de conformidad con los dos primeros objetivos específicos, de otra forma el tercer apartado tiene un carácter más analítico en función del tercer objetivo específico que busca indagar por la construcción subjetiva.

*Trayectos: primeros encuentros y momentos representativos en la construcción subjetiva*

*“... uno nace, uno crece viéndolo, yo soy de esa generación”*

Cada encuentro configura dentro de unas relaciones con el entorno diferentes caminos e inicios que el espectador adquiere a lo largo de sus mediaciones con el dispositivo cinematográfico. Son los primeros encuentros y aquellos momentos representativos que permitieron ese acercamiento al dispositivo cinematográfico para seguir por ese camino.

Dentro de los primeros encuentros fue evidente hallar tres aspectos significativos. Primero la fuente y el medio, que hacen referencia a la primera situación y aparato con el que tuvieron relación con la imagen, el cine y las películas. En segundo lugar aparecen los actores

que estuvieron presentes y que de alguna forma ejercieron influencias en los participantes. Por último, aparecen unas formas de relacionarse con el dispositivo desde esos primeros encuentros.

En primera instancia las fuentes y el medio con los cuales los espectadores tienen una primera relación de cercanía con la imagen es un dispositivo tecnológico referenciado en el televisor, como aquel aparato que reunía las características técnicas para establecer un primer puente entre la imagen y el espectador; en los tres casos la televisión fue la primera experiencia con la imagen, sin embargo bajo diferentes contextos y situaciones particulares. El simple hecho de ver televisión en los años de su infancia fue una actividad frecuente en sus relatos, de cualquier modo esa primera relación con la imagen se vio complementada en dos de los casos por otros aparatos como el *Betamax* y el *VHS*, con los cuales podían ver películas en compañía de sus familiares o constantemente en solitario como lo manifestaba uno de los participantes. Posteriormente, la sala de cine se convierte en un segundo encuentro con el dispositivo cinematográfico, situación que recuerdan únicamente dos de los participantes por razones muy particulares: la primera participante le asigna un estado emocionante a la primera ida a un cine, ya que era una actividad no muy frecuente por motivos económicos, además de ser un recuerdo grato por ser una actividad realizada con sus padres. El segundo participante afirma que ese primer encuentro fue muy fuerte por el significado que tenía para él la película que vio (*Batman*) y su afición al cómic, de la misma forma afirma que había alguna admiración por el papá y el ver películas con él, sin embargo, expresa que el ver películas era más para mantenerlo ocupado. El tercer participante no recuerda ese primer encuentro con el cine, pero expresa de algún modo, que ese encuentro tuvo que ser importante:

K: cine en TV, lo que más recuerdo yo es una cosa que se llamaba Premier Caracol que la daban los sábados, entonces era el televisor a blanco y negro [...]

J: el encuentro con el Betamax

I: el movimiento, todo lo que estaba en televisor, por ejemplo, el hecho que hubo siempre un tv fue importante [...] adictiva total, adicto al televisor y pues me llevaban a esas pantallas gigantes y fue increíble, no recuerdo de pronto un momento impactante como la primera vez que haya entrado a una sala de cine, pero si desde muy chiquito siempre ha sido común para mí la imagen y el movimiento es lo que más me ha llamado la atención siempre.

El encuentro con la imagen en movimiento representada en la televisión es un hecho determinante en el vínculo con el dispositivo, que permanecería en la historia presente de los participantes. Al ser la condición inicial del cine, la imagen en movimiento opera en la lógica del dispositivo audiovisual que recurre a un espectador donde la imagen cobra importancia, atención o seducción. Siendo estos los primeros recuerdos de relación con el dispositivo cinematográfico los participantes encuentran que la imagen seduce al asumir un interés por ver lo que ven, aunque es normal que las imágenes les llamaran la atención en las edades en que se encontraban en esos momentos (8 a 14 años), es igualmente importante hacer evidente que esa relación con la imagen es heredera de la impresión y seducción que produce en los niños y niñas donde se manifiesta una doble correspondencia entre la imagen y el espectador o donde simplemente uno atrae más al otro, llamada por Ferrés (2000) percepción fragmentaria, como uno de los posibles mecanismos de seducción, al plantear, que es de desde cualquiera de las dos posiciones que se seduce: “puede que el seductor imponga de alguna manera al receptor la percepción de unos rasgos, de unas dimensiones, focalizando hacia ellos su atención, que sea el receptor el que centre su atención sobre estos rasgos o dimensiones, o que se produzca una coincidencia entre ambos comportamientos” (Ferrés, 2000: 113).

Además del vínculo con la imagen en movimiento, aparece el lugar donde esas imágenes son recibidas, y no es el televisor ese lugar, por el contrario, se hace referencia al contexto donde estaba el televisor que en todos los casos era en sus casas como espacio privado e íntimo con la imagen donde posteriormente se va convirtiendo en un espacio más de carácter público, sin perder la privacidad en algunos momentos.

En segundo momento, aparecen los actores presentes en ese primer trayecto, siendo principalmente protagónicos los papeles de los familiares especialmente ambos padres, al igual que grupos de amigos o personas ajenas a la familia que invitaban al cine. Algunos padres se muestran como facilitadores al acceso; por ejemplo, permitiéndole ver películas y dejándolo solo bajo llave en la casa mientras ellos se iban a fiestas, este hecho se vuelve una actividad para mantener al participante ocupado mientras los padres hacían otras actividades. En otro caso, colocándole un televisor desde muy pequeños convirtiéndose en referente de la imagen y el movimiento. Al igual que la madre jugó un papel importante al ser una persona que lo acercó al mundo de la televisión y le permitió a muy temprana edad entender cómo funcionaba, lo cual llegó a ser común en su cotidianidad. En el último caso, se presenta una

situación especial al ser la madre la que le prohíbe ver películas en televisión hasta tarde en la noche cohibiendo la relación con la imagen, sin embargo, había la posibilidad de tener espacios con la imagen, con otros familiares y una persona allegada que la invitaba desinteresadamente a ver cine de autor.

Sin ser muy significativa la relación de las personas que estuvieron presentes en los primeros encuentros en la construcción subjetiva, sí los son posteriormente otros personajes que aparecen en sus vidas y empiezan a configurar un concepto más complejo acerca del cine, configurando una relación más cercana con el dispositivo y mucho más evidente en el apartado de incidencias.

Asimismo, aparecen otros personajes en la familia que se convirtieron en facilitadores y proveedores de la imagen, les permitían el acceso de forma ilimitada o en ocasiones compartían momentos juntos al ver películas o brindaban espacios para otras formas de relacionarse con la imagen como la fotografía u otros aparatos que guardaban algún vínculo con la imagen.

El colegio de igual forma se vuelve un contexto significativo en el trayecto de iniciación en el cine, para los tres participantes jugó diferentes relaciones: unas de afianzamiento y continuación con la imagen y otras de rechazo. Por lo menos así lo dejan ver expresiones que apuntan a que el colegio le mostró documentales que le hicieron aborrecer ciertas imágenes, o por el contrario el colegio le facilitó y guió hacia una relación con el arte y el cine; por ejemplo, por medio de un acercamiento al teatro. En los diferentes relatos, los momentos referentes al colegio no son muy explícitos y se muestra un vacío desde la primaria hasta los últimos años del bachillerato, donde los participantes se vinculan de un modo más estrecho con el cine.

En tercer lugar, las diferentes formas de relacionarse con el dispositivo desde los primeros momentos, configuraron encuentros particulares, en los cuales dos de los participantes tuvieron la posibilidad de relacionarse de forma más cercana con la imagen por cuestiones familiares y escolares que les facilitaban el acceso a ello, por el contrario en uno de los casos, la relación con la imagen es más lejana y cohibida por razones económicas y poco desarrolladas en la familia o el colegio.

J: [...] eso era la locura porque yo tenía acceso a las películas que quisiera, entonces yo me la pasaba todas las vacaciones viendo películas.

I: en la familia normal, muy cotidianamente y pues así que nos llevaban a cine en los colegios o algún teatro nos llevaban. A uno en el colegio y también los papás y que los tíos en el plan, que como que uno se iba con mis primos, no recuerdo pero era como cada... muy cotidiano era como el plan del domingo.

K: ya más tardecito cuando estaba en los primeros años de la secundaria, pues todos los niños tenían plata e iban a cine y yo no podía ir al cine porque no tenía dinero.

En síntesis, es evidente que al analizar los relatos de los participantes, no es explícita ninguna influencia directa de los padres, es más, se puede decir que no hubo ninguna situación ajena a la que cualquier niño promedio puede vivir en su primeros años en relación con las imágenes del televisor y el cine, de igual forma no hay una persona que este constantemente incitando al gusto por el cine y tampoco son evidentes gustos personales por la imagen, es decir que no se ve ninguna predisposición a futuro para el dispositivo cinematográfico llevándolo a ser un “amante de la imagen”, excepto en un caso donde manifiesta constantemente un gusto por la imagen y el movimiento.

En cuanto a los momentos que los participantes califican de representativos se pueden identificar diferentes sucesos que fueron configurando su trayecto subjetivo como espectador. Desde los primeros encuentros cada participante le fue adjudicando diferentes niveles de importancia al dispositivo cinematográfico en diferentes trayectos y momentos de sus vidas.

Es notable que el cine empieza a cobrar un significado más relevante en la medida que transcurre el tiempo, es decir que culminando el bachillerato, aparecen nuevas experiencias que los llevaban a vincularse de diferentes formas con el dispositivo cinematográfico, esencialmente situaciones como el ingreso a la universidad, a un cine club o la atracción por el teatro, desembocando en un futuro proyecto de proyección cinematográfica. Frente a esta última relación con el teatro, Aumont (1992) deja ver que hay una relación directa con el cine en la medida que aprovecha las características de tiempo y movimiento que tienen las imágenes transformándose a una ilusión parcial de realidad que se encuentra entre una ilusión teatral más intensa y una ilusión fotográfica más débil. Dichas experiencias desataron otros hallazgos y afianzamientos con el cine:

K: pero ya fue cuando empecé a ver más en serio el cine, que fue como la entrada al cine club que eso fue lo que ya empezó a marcar más el asunto.

J: de vinculación con el cine yo creo que ya fue estudiando aquí (Universidad Nacional de Colombia)

I: sí, el teatro fue lo más, ya grande el bachillerato el teatro fue lo más importante, y me influenció muchísimo el teatro yo siento que estoy haciéndolo porque el teatro fue el que llegó a mí y me hizo entender y disfrutar... no se muchas cosas me hizo tomar muchas decisiones...

Siendo procesos muy singulares hay semejanzas que marcan y se entrecruzan entre los tres participantes, una de ellas son el respectivo ingreso a un cine club, inscrito en diferentes contextos, uno de ellos previo al ingreso a la universidad, otro durante su estadía en la universidad y un último caso ya estando fuera de la universidad. El primer caso ubica a la participante en un contexto de cambio la cual se ve obligada cambiar de ciudad iniciar un proceso fracasado de cineclub en un municipio y luego regresar a la ciudad para ingresar a un cine club de prestigio en la ciudad, gracias a relaciones familiares con los dueños del cine club. Manifiesta que es un momento en cual su relación con el cine se estrecha y empieza marcarle un camino dentro del grupo, que en primer momento fue de labores operativas y descubrimientos en el ámbito cinematográfico y administrativo, que conllevaba por ser miembro del cine club:

K: [...] en vacaciones empecé a trabajar con el cine allá en el Muro, entonces que las aguas aromáticas, que leerse las reseñas, que ir hablarle a la gente de las películas, entonces ya empecé a meterme más con el carrito.

Asimismo, ese momento determinante en su vínculo con el cine y construcción subjetiva como espectadora le sugirió una visión idílica con el dispositivo cinematográfico, que la llevó a pensar en el cine como modo de sustento para su vida, por lo cual le dedicaba grandes esfuerzos sin ninguna retribución económica. Era un trabajo en pro de los espectadores amantes de la imagen que asistían constantemente al cine club, lo cual la llevó a plantearse nuevos paradigmas acerca de su relación con el cineclubismo. Así, la visión rosa del cine se rompe y empieza a concebir el cine en una dinámica del dispositivo socioeconómico, con la cual buscaba frutos económicos que retribuían el trabajo que hacía y permitiera solucionar los problemas financieros:

K: yo le pasé un propuesta para hacer una reforma al cine club porque no estaba de acuerdo con muchas cosas que hacía, entonces yo estuve coordinando el cine por un mes, o sea a mí me entregaron el cine club en cenizas para que tratara de levantarlo,

entonces fue montarse en el carrito de asumir, que para lograr hacer lo que yo quería hacer, tenía que apelar a la visión corporativa para poder conseguir dinero, para poder sostener lo que yo quiera.

Este primer encuentro con un cine club previo al ingreso a la universidad le permitió configurar una percepción del cine que aparte de su valor como arte entre el gremio cinéfilo y como dispositivo estético-artístico, configuró de igual manera una percepción socioeconómica basada en la subsistencia del cine club como espacio donde confluían varios sujetos con múltiples intereses en el mismo.

El segundo encuentro con el cineclub se ve contextualizado durante la permanencia en la universidad y la constante incitación de participar en él. Así, el cine club se convierte en un espacio abierto donde podía vincularse gracias a la permanente invitación de uno de sus integrantes. Se convierte en un hecho importante por su interés particular de un ciclo de provecho para él, lo cual lo lleva a iniciar el proceso con el cine club dentro de la universidad:

J: y en el ciclo de Chaplin hice todo el esfuerzo por ir, ya era algo referenciable, conocía algunas cosas pero me dio como la oportunidad de conocer el resto de cosas que nunca había visto y realmente eso me fue encarretando, entonces fui a la primera reunión, estaban hablando del cine alemán, de Fassbinder, ni puta idea quien era, y empezó el Alava en ese momento... estaba muy, muy vinculado con el cine en 16mm y con la embajada alemana, entonces vino todo un ciclo de nuevo cine alemán y en ese momento yo me quedé, empecé a manejar el proyector.

Es evidente un interés particular por las películas de Chaplin y el descubrimiento de nuevas experiencias cinematográficas que lo llevaron a introducirse de lleno en el cine club y la futura creación de otro fuera de la ciudad, expresando que para él era tal necesidad que fue preciso establecerlo por estar ya acostumbrado a una relación con la imagen fílmica. Su proceso en el cine club se fue afianzando hasta tal punto que logró desarrollar proyectos para extenderlo a otras ciudades y sedes de la universidad logrando renombre y permitiendo el acceso a espectadores que no tenían la posibilidad de ver otras películas que allí eran presentadas, de este modo le adjudica un valor de satisfacción al poder llevar un proyector de 16mm por todo el país y exhibiendo diferentes filmes que no eran comunes para todas las personas. Desde su relato es evidente una concepción del dispositivo desde una perspectiva tecnológica, puesto que le da gran importancia a su relación con el proyector como aparato que no solo es definido por su maquinaria sino también por el formato que maneja (16mm), es

decir, que no solo se entiende el proyector como dispositivo tecnológico sino todos aquellos elementos que hacen proyectar la película, la cinta, la pantalla, el sonido y obviamente la película; implica un nexo diferente con el espectador, por lo cual además de ver la película surge curiosidad por descubrir la fuente de las imágenes; y espectadorial por el valor que le da al vínculo con el espectador, es decir, por su iniciativa de expandir el cine club y hacerlo llegar distintos lugares estableciendo relaciones entre el film y el espectador. El cine club está orientado hacia los demás en una dinámica social representada en el recinto donde se proyecta y la participación de cada sujeto en el encuentro con los otros, es un fenómeno que está avocado a compartir y a participar entre un colectivo de intereses similares; por lo menos el de ver un film:

J: fue una experiencia tremenda. Para mí proyectar en Leticia fue tremendo, o sea tremendo [...] y la gente fue muy receptiva, fue a la película, mucha gente estaba fascinada con el aparato, eso sí, no había nada que hacer, no le paró muchas bolas a la película ni nada, pero el aparato querían saber cómo funcionaba y...

En el tercer caso, el vínculo con el cine club surge después de su egreso de la universidad, donde emprende un proyecto en compañía para crear un cine club itinerante con el objetivo de mostrar otro tipo de cine diferente al común de las imágenes que son presentadas cotidianamente en la televisión. De este modo, surge y se desarrolla el proyecto en unas convocatorias del Distrito lo cual les permite generar espacios donde podían proyectar y transmitir imágenes cargadas de mensajes diferentes a los del cine cotidiano, por lo menos así lo hace ver en su relato:

I: como que el apoyo y nos fue muy bien y que ganamos una convocatoria eso nos hizo entrar ya en cuestiones de plata [...] y todo para hacer e ir a otro lado y que uno llegue si... y no las tetas de RCN y llegar por allá, cosas audiovisuales cosas que es un placer verlas eso es un derecho, que me van a hacer pensar también.

El momento es significativo en la medida que fue un esfuerzo mancomunado que permitió el desarrollo tanto de sus integrantes y las personas que tenían acceso a los filmes, concibiendo una filosofía de libertad en la expresión artística de la imagen al igual que la libre interpretación del mensaje fílmico, lo cual llevo a llamar el grupo como *Cine Libertad*. En esta medida, la relación con el dispositivo cinematográfico cobra un valor desde una óptica espectadorial debido al interés del cine club por su público y el mensaje de libertad que llevan

en sus proyecciones. El mensaje de libertad esta anudado a un interés emancipatorio (Habermas, 1892) que se ve reflejado en un proceso de liberación de toda sumisión representado en la posibilidad de ver otros mensajes audiovisuales que rompen modelos dominantes y convirtiéndose en ejemplo de resistencia a dichos modelos. Así, como lo afirma Giroux “La noción de resistencia señala la necesidad de comprender más a fondo las formas complejas bajo las cuales la gente media responde a la interacción entre sus propias experiencias vividas y las estructuras de dominación y opresión” (Giroux, 2004: 144). Lo que se quiere señalar es que el poder ejercido en esta dinámica no es exclusivo de un frente de dominación sino que también es ejercido como acto de resistencia o como expresión cultural que hace frente a la dominación.

Dentro de estos momentos significativos también aparecen otras personas las cuales permitieron un acercamiento y desarrollo más amable con el cine, sin embargo, solo ocurre en dos de los casos, en el otro fue más desarrollado por su decisión de estudiar cine. Asumen que son personas que les permitieron ingresar a los respectivos cine clubes y aprender todo lo referente a ellos en la dinámicas que implicaba la proyección de una película, tales como verla previamente, hacer comentarios y discusiones en torno a la misma, tener acercamientos teóricos al cine y tener la libertad de proyectar ciclos en diferentes lugares.

Ahora bien, los trayectos recorridos por cada participante muestran experiencias por medio de sus relatos, que si bien no determinaron un camino concreto hacia su gusto por el cine, sí propiciaron iniciativas e inquietudes por descubrir el mundo cinematográfico, configurando todas aquellas experiencias vividas en diferentes hábitos (Dewey, 2004), que desde la perspectiva de Dewey, como característica básica implica que toda experiencia vivida modifica al que la actúa, lo cual afecta a las experiencias siguientes en relaciones de continuidad. En este sentido, las primeras experiencias configuraron *a posteriori* nuevos vínculos con el dispositivo, resignificando constantemente los lazos con el cine.

En síntesis, se pueden identificar tres momentos claves en los trayectos de los participantes: En primer lugar, un momento en la infancia que no mostró mayor trascendencia en relación con el dispositivo cinematográfico, puesto que fueron vivencias muy generalizadas a la niñez: no obstante, cada participante pudo encontrar diferentes caminos que fueron afianzando su relación con el cine, sin que esta fuera determinante en su posterior desarrollo.

En segundo lugar, el momento se centró en dos contextos académicos, es decir, el colegio y la universidad. En cada uno de los participantes el colegio fue un lugar donde se crearon vínculos y también desencuentros con el cine, donde posteriormente se afianzarían las relaciones con el dispositivo, como el inicio de labores en los respectivos cineclubes, y siempre en relación con el otro lugar: la universidad, como espacio de conocimiento y posibilidades donde los participantes tuvieron la oportunidad de descubrir el cine desde múltiples ópticas y emprender caminos determinantes en sus construcciones subjetivas.

Por último, está el cineclub como espacio que posibilitó el afianzamiento con la imagen y todo aquello que implica el dispositivo cinematográfico, fue y ha sido un lugar para reflexiones personales y sociales, y también ha sido un lugar que se ha prestado para compartir con otras personas un gusto particular por un film o por el cine en general, donde la labor del cineclub se centra en la formación de espectadores a partir de unos hábitos de participación y actuación en el cineclub, que igualmente facilitó el aprendizaje y el avance de un estado principiante a un nivel más avanzado y experto en tema cinematográfico.

Al interior de cada experiencia los hábitos llevaron a la adopción de algunas prácticas en relación con el dispositivo cinematográfico que a lo largo de sus vidas han sido indicadoras de los sentidos y significados que los participantes han construido en torno al dispositivo cinematográfico.

*Prácticas: relaciones con el dispositivo cinematográfico*  
*¿Si no es pirata, entonces cómo?*

Los momentos de encuentro con el cine constituyeron relaciones de afianzamiento con el dispositivo cinematográfico de diferentes formas que fueron configurando un todo, de este modo se iban desarrollando a la par prácticas que constituyeron algunos rituales y costumbres frente al dispositivo, aspectos que han incidido en la construcción subjetiva, ya que implican a su vez la construcción de sentidos y significados de cine.

Las prácticas configuran todas aquellas acciones y rituales que han rodeado su relación con el dispositivo cinematográfico, a partir de las cuales se pueden hallar preferencias hacia los gustos, lugares, formas y rituales frente al cine, logrando caracterizar un espectador. Asimismo, configuran sus intereses dentro de la dinámica fílmica dando pie a las incidencias del dispositivo en su construcción subjetiva.

Siendo las prácticas, actividades realizadas por los sujetos, estas se configuran en procesos que permiten el cambio, son sistemas de transformación del medio social que constituyen para Vigotsky (en Werscht, 1988) la arquitectura funcional de los sujetos, constan de una estructura y reglas propias, están centradas en contextos definidos socioculturalmente en los que tiene lugar el actuar humano, de acuerdo a unos roles, objetivos y medios utilizados en dichos contextos. La diferencia de una actividad a otra radica en su *motivo*, es decir, tiene un ¿por qué? que es propiciado socioculturalmente. De esta manera, las prácticas que cada participante tiene frente al dispositivo cinematográfico son propiciadas por su relación íntima consigo mismo y con los otros, en una relación dialéctica con su entorno o con la naturaleza como lo plantearía Engels (1961). Igualmente, las prácticas están representadas por unas acciones, unas operaciones y unos motivos que guían su actuar en el mundo y sus vínculos con el cine.

Al tomar como punto de partida de las prácticas, los trayectos que han recorrido en relación con el dispositivo cinematográfico, se pueden ubicar diferentes experiencias que fueron determinando caminos muy singulares de encuentros y desencuentros con el cine. A partir de sus primeras relaciones se puede determinar que estas no marcarían ningún perfil de cinéfilo. Sin embargo, poco a poco en sus acercamientos cada vez más intencionados y motivados, se lograba evidenciar ciertas prácticas que determinarían mayores relaciones con el dispositivo cinematográfico.

En esta medida, las primeras prácticas que se evidencian en relación con el cine, muestran en dos de los casos una proximidad con el dispositivo desde dos posturas: una donde prefería asistir a las salas y a las proyecciones en solitario, aunque implicara comentarios discriminatorios en la familia y la otra donde constantemente afirma una adicción por la imagen en la televisión e Internet. En el tercer caso, afirma que desde la infancia nunca hubo prácticas intencionadas hacia el cine, ya que el contexto donde vivió no se le facilitó el acceso a ellas, fue más adelante por interés propio que desarrolló ciertas prácticas en relación con el dispositivo:

J: Yo no iba a cine con mis amigos, eso sí no. [...] mi mamá decía que yo era marica, decía “los únicos que van a cine solos son los maricas”.

I: Si, siempre me han gustado las imágenes y eso sí, o sea, adicto a la televisión, bajar películas [...] y averiguar en internet que es lo mejor...

K: En el lugar donde yo estaba, en el colegio donde yo estaba y en el barrio donde yo estaba, esas prácticas no eran muy comunes.

Las diferentes prácticas adoptadas a lo largo de cada trayecto configuraron diferentes acercamientos, no obstante es de similar acogida la práctica de ver películas en formato digital o televisivo, lo cual desplaza un poco el ritual de ir al cine, que de igual forma lo practican, pero con menos frecuencia. Es claro que la relación con el dispositivo sigue en cualquiera de los dos casos, puesto que hay una relación con la imagen y están implícitos los demás dispositivos que conforman el todo cinematográfico, es decir que en tanto aparece la imagen como dispositivo audiovisual también figuran la narrativa de la imagen en movimiento, la estética aportada en cada momento fílmico, los factores socioeconómicos detrás de toda producción y realización cinematográfica, los aspectos tecnológicos y siempre el elemento espectral como centro y objetivo hacia el cual se dirige un film. Los tres participantes afirman que sí asisten regularmente a salas de cine y preferiblemente en las fechas de estreno en la medida de la primicia y la novedad, de cualquier modo el consumo de películas está mayormente enfocado a dos aspectos: el cine club (como ámbito público) y la televisión, el DVD e Internet (como ámbito privado), dos de los participantes semanalmente tienen y participan de una proyección de su respectivo cine club, además de las películas que ven a diario o los fines de semana, sea por televisión o en salas de cine (uno dice ver dos películas diarias y el otro entre 6 y 8 los fines de semana). La tercera participante ha perdido un poco la rutina de ir a cine clubes, sin embargo, asiste regularmente (cada 8 o 15 días) a salas de cine o en el ámbito privado todas las semanas, especialmente los fines de semana (en promedio 5 películas toda la semana). Es de vital importancia, especificar que los tres participantes gozan de colecciones personales de películas (dos de ellos superiores a 1000 películas y ella con un poco más de 300), lo cual ha configurado una práctica cinematográfica en la medida que se acumula material fílmico (copias caseras) para el aprovechamiento personal, o bien sea del cine club, las diferencias en la cantidad de películas es susceptible de análisis al querer mostrar una relación diferente con el cine, aunque ninguno expresa tener un espíritu acumulativo o de coleccionista, si demuestran tener un especial relación con sus colecciones en el hecho de poder verlas cuando quieran, compartirlas o proyectarlas a un público, Sin embargo ella, al

poseer menos películas siempre está en la búsqueda de adquirir más e ir ampliando su colección, como los demás participantes.

J: el cine club por lo menos una vez a la semana, y por fuera del cine club mínimo, mínimo una vez al mes [...] Cinemax, todo el fin de semana y la películas en DVD. El fin de semana porque uno tiene el tiempo [...]

I: sí, cada 8 días estamos en Cine Libertad y proyectamos todos los viernes [...] uff... yo puedo verme dos películas diarias.

K: Pues últimamente ahí por mucho cada 8, cada 15 días, igual en la casa, yo a veces trato de mirar películas

Evidentemente, los tres participantes tienen prácticas cinéfilas de ver y participar en escenarios de proyección de películas en cualquiera de los ámbitos (público o privado). De cualquier modo, sus prácticas cinéfilas no se centran únicamente en ver filmes, sino que también operan en las dinámicas del discurso teórico, es decir, que también han tenido acercamientos académicos al cine, no limitándose a la proyección de un film, por el contrario ampliando su perspectiva desde autores, directores, movimientos y en un caso realizaciones. En este sentido es evidente que los diferentes dispositivos que conforman el todo cinematográfico se conjugan y constituyen una visión más compleja del cine para cada uno de los participantes llevándolos a concebir el cine de diferentes maneras y referentes:

K: la aproximación mas académica, también metí una que otra materia que tenía que ver con todo lo de teoría de imagen y eso entonces sí era como desde un punto un poco más académico, todo el carrito del cine, y bueno lo de los cineclubes también es muy bonito.

J: los libros sí, compro más o menos, sobre todo revistas, electrónicas y lo que se esté haciendo acá en el país, o sea eso sí me llama hartito la atención, ahorita estaba mirando un libro sobre el segundo tomo de las historias de los cine clubes y tal.

I: con Cine Libertad, sí, ellos son compañeros de teoría. Sí, de teoría, no solo de trabajo sino de teoría.

Hay prácticas muy singulares que cada participante le imprime a su relación con el dispositivo cinematográfico, tales prácticas están enfocadas o motivadas a enriquecer de diversas formas sus vínculos con el cine, reflejadas en seguir coleccionando películas, sacar

anotaciones de los guiones y frases célebres de las películas o comentarlas dentro de un grupo selecto de amigos:

K: fui y me compré una torre de 100 DVD's para empezar a quemar las películas que quiero tener, [...] y aparte de eso yo las marco de una manera particular, o sea es, como que quemo el DVD, lo saco, saco mi Sharpie verde y lo marco.

J: entonces a mí me gusta mucho a veces cuando ando en búsqueda de escoger frases de películas y las anoto a veces

I: si, hemos hecho el ejercicio ya de cómo... veamos esta película y charlamos, charla total veámonos esta película y charlamos y darnos la libertad de que la luz y que esto y que bla, bla y pues uno como realizador está pendiente pues de la fotografía, que del actor, que el movimiento que hace este man, y que esto, maricadas técnicas que como viejitos... y pues chévere.

Dichas prácticas confluyen en la posibilidad de resaltar específicamente cuatro de los dispositivos, pero siempre en relación con el espectral debido a sus permanentes vínculos con la imagen filmica que como espectadores activos la reconstruyen en un real “acto de sutura” (Monterde, 2001). Los otros dispositivos que evidencian sus narraciones hacen referencia en primera instancia al dispositivo socioeconómico, que en menor escala conforma dinámicas de compra, exhibición y distribución donde los tres participantes se desenvuelven y operan en esa lógica. El dispositivo narrativo es evidente al resaltar el valor que un participante le da a sus diálogos representado en la costumbre de anotar aquellos fragmentos relevantes del film presentes en las relaciones de sucesión y transformación que conforman cualquier relato. Por último, el dispositivo estético-artístico se muestra en la posibilidad que le da el último participante en cuanto se ponen en discusión las diferentes manifestaciones estéticas y artísticas entre un grupo de conocedores del tema reconstruyendo y reapropiando diferentes discursos en torno a lo fílmico.

Los gustos y preferencias por algún tipo de cine se convierten en prácticas regulares que admiten determinadas características y relaciones con el dispositivo cinematográfico, siendo de predilección ciertos géneros, directores o movimientos, que configuran alguna intención hacia lo que se desea ver dejando marcas en el espectador, por lo cual es evidente algunas incidencias que los participantes manifiestan. En este sentido, es indudable en las prácticas la intención de acercarse a un tipo de film (directores o movimientos) y reflexionar sobre las impresiones que dejan dichas películas o directores.

Respecto a los rituales que los participantes tienen frente al dispositivo cinematográfico, estos se ubican en diferentes matices que marcan subjetivamente a cada participante. Así, por ejemplo, uno dice no tener ningún ritual, otro expresa que el ritual se centra en disfrutar el film de forma solitaria sin la presencia de otras personas que molestarían en el ambiente, y la tercera participante asume un ritual más protocolario y preparado en cuanto a su relación con una película:

I: me gusta tener el ritual de no tenerlo.

J: habitualmente solo [...] sin estar atiborrado, porque eso también me cuesta a veces mucho por... la gente no ha aprendido a manejar estos móviles, eso sí es una.. a mí no me gusta que me saquen de la película con el sonido del celular...

K: Pues en la sala de cine ya ha cambiado mucho precisamente por lo que te digo porque ya la sala de cine no es la sala de cine grande de 35mm, donde uno empieza como a acondicionar su espacio se percata de que el otro no esté chasqueando más las palomitas de maíz y, pero entonces ya es muy de ir y comprar tiquete pero eso ya no es igual de bonito, eso antes era una emoción porque a veces ni siquiera había con qué comprar la boleta entonces era todo un esfuerzo conseguir para la boleta de cine y tener el boleto en las manos, entrar, buscar la mejor posición porque eso antes no era por computador que te ubican donde tu miras ahí...

Una práctica en común es sus relaciones con el cine, es la realización o compra de copias caseras, es decir que permanentemente hay adquisiciones de películas que se consiguen de tres formas comprando en la calle, intercambiando entre amigos y descargando de Internet. En este sentido, es visible una construcción subjetiva que va en contra de cierto dominio hegemónico del DVD original que lleva detrás las gigantescas ganancias económicas de productoras y multinacionales, es decir, que los participantes muestran una evidente rechazo a la dinámica económica del dispositivo en la medida que rompen con la mecánica de producción-distribución-exhibición, por lo menos así lo deja ver un cuestionamiento de un participante: “¿Si no es pirata, entonces como?” dejando abierta la posibilidad a otras formas de entrar en relación con el dispositivo:

I: Pirata, pirata... computador al cien yo mamo computador al cien huy yo ahorita yo no apago mi computador están bajando de a 10 cosas y bajan de un momento a otro, diaria baja una y pues estoy en esa dinámica.

No obstante, esta afirmación no es del todo cierta, aunque rompen con la dinámica a un nivel secundario de compra de artículos referentes a los filmes como el DVD, los participantes

vuelven a operar en la misma lógica económica cuando van a una sala de cine adquieren un boleto, consumen imágenes, publicidad, confitería o productos alusivos al film o de vez en cuando adquieren DVDs originales por un gusto particular:

K: [...] a mí la película original me parece muy bonita, o sea los artes, tener ahí lo libritos, todo lo que son los extras... pues entonces a mí esas cosas me gustan y las versiones y pues tener acceso a eso [...] alrededor de eso a mí hay cosas que me gustan, entonces digamos... que el gorrito, que el afiche de *Historia Americana X*.

Es de particular interés detenerse en estas prácticas, ya que develan un paradoja frente a su construcción subjetiva por un lado alienada y por el otro lado más emancipada que en sus múltiples relaciones con el dispositivo cinematográfico y la movilidad entre estos dos polos se vislumbran matices donde puede operar cada participante siendo imposible encasillarlo en una sola categoría. Sin embargo, es más claro un interés emancipatorio (Habermas, 1982), en cuanto intenta romper un modelo hegemónico y dominante como el dispositivo socioeconómico del cine, de igual manera es “el aporte a la formación de procesos organizativos o de procesos de auto-reflexión” (Hoyos, 1986) que generan nuevas significaciones con el cine y sus relaciones con el espectador.

Las prácticas y rituales han sido diferentes procesos que configuran el actuar en relación con el dispositivo cinematográfico, pertenecientes a un orden de continuidad en cada experiencia particular, así, en la misma lógica Dewey señala que “toda experiencia afecta en mejor o peor a las actitudes que sirven para decidir la cualidad de experiencias ulteriores, al establecer ciertas preferencias y aversiones, y al hacer más fácil o más difícil actuar para este o aquel fin” (Dewey, 2004: 80). Por ello, dichas prácticas pueden ir configurando diferentes significados y sentidos en torno al cine, y al estar ubicados en una perspectiva histórico-cultural: afectan el pasado, en tanto rememora y reflexiona sobre su actuar preliminar, y afectan sus relaciones con el entorno y la cultura en tanto interactúa en constantes relaciones intersubjetivas reconstruyendo dichos significados y sentidos.

Vincular los trayectos y las prácticas a lo largo de unas experiencias únicas con el cine, en las cuales cada participante ha construido y reconstruido referentes en su configuración subjetiva, no solo desde el dispositivo cinematográfico, sino también desde los demás elementos de la cultura que han ejercido diferentes incidencias y orientaciones hacia una forma de pensar, actuar y ser en el mundo, no indican un trayecto seguro y certero hacia un

espectador fiel amante al dispositivo cinematográfico. Por el contrario, también hacen parte del proceso otras experiencias ajenas al cine, así como, la cultura, la educación y el momento histórico que cada participante haya vivido.

Tales incidencias muestran una relación más estrecha y recíproca con los trayectos recorridos y la prácticas realizadas, configurándose subjetivamente como sujeto en la cultura y como espectador en el cine a partir de los significados y sentidos construidos en la dinámica cotidiana con su entorno.

*Incidencias: relaciones con el espectador*

*“el cine está lanzado hacia adelante y es en el espectador donde encuentra sentido”*

Este apartado se presenta como resultado y como síntesis de los dos anteriores donde ya son más evidentes las relaciones con el dispositivo en la medida que los participantes expresan específicamente las incidencias en sus formaciones como sujetos y espectadores. De este modo, el apartado se organiza en tres partes: en las incidencias que ocurrieron en los primeros trayectos; la incidencias de las prácticas; y las incidencias derivadas de sus reflexiones en torno al dispositivo cinematográfico donde se reconocen los sentidos y significados que son constituyentes y se construyen al mismo tiempo con las subjetividades. Así pues, las incidencias son entendidas como aquello que sucede en el curso de un asunto y tiene relación con ello, que para este trabajo, son todas las manifestaciones de los participantes que indican una relación entre el dispositivo cinematográfico y su construcción subjetiva.

Las incidencias que el cine ha ejercido sobre los participantes permiten vislumbrar experiencias muy particulares que a partir de sus intereses con el cine y la imagen, han generado diferentes formas de construirse subjetivamente, basados en las relaciones entre las características individuales del sujeto y las de su entorno social, que son las que configuran la subjetividad humana, representada en una relación dialéctica que hace parte de un mismo sistema, ubicado en un contexto cultural formado por otros sujetos.

En este sentido, las primeras manifestaciones subjetivas surgen en relación con la imagen y el cine, es decir que los participantes les empiezan a asignar significados y sentidos para sus vidas anudados a diversas relaciones semánticas. De este modo, los participantes les adjudican diferentes razones a sus inicios con el cine, que cobran significados similares entre ellos; por ejemplo, una iniciativa primaria por las imágenes gestada, por un gusto personal y

solitario de relacionarse con los filmes, que parados desde un análisis socio-histórico, este no surge espontáneamente, sino siempre en relación con su cultura y otros sujetos. Por ello, aunque cada participante manifiesta relaciones individuales con la imagen y el film en sus inicios, estos también se ven propiciados por familiares como primos, amigos y principalmente los padres como aquellas personas que facilitan el acceso, la censura y la ruptura con dichas relaciones, en medio de situaciones muy singulares para cada participante, como permitir espacios con el film en compañía de otros familiares o evitar que vean ciertas imágenes y romper vínculos a partir de costumbres nómadas de la familia, dicha ruptura para un caso en particular se convirtió en una situación de doble filo en cuanto hubo una fractura primaria con la imagen pero posteriormente creó otros espacios de relación con la misma:

K: pues ya empecé como a encarretarme, fue una cosa, como un gusto que empezó como, como solo [...] pues o sea, nosotros somos varios hermanos y mis primos y como que era el “parche” de quedarse viendo la película por la noche con los hermanos y eso.

J: [...] mi familia cambió radicalmente de paralelo y volvió a Santa Marta y fue ya un cambio general fuerte y digamos que ahí sí hubo una ruptura general con la imagen.

I: pues la censura que ejercía mi papá de que no vea eso, y que las tetas y entonces cambie eso, de noche era genial ver las imagen de... sea lo que sea, también el porno el mismo acto de controversia y la censura.

A partir de estas primeras experiencias con la imagen y el entorno que los rodeaba, se empieza a configurar un encuentro, que si bien no parece indicar mayores hallazgos, sí muestra un punto de partida ambiguo; de afianzamiento pero a su vez de ruptura con la imagen. Estas experiencias pudieron haber sido aversivas en cuanto a sus primeros vínculos con la imagen, sin embargo a lo largo de sus trayectos vitales los participantes se fueron afianzando por medio de otras vivencias, significados y sentidos que les atribuyeron al cine.

A lo largo de los primeros trayectos los participantes manifiestan desde su óptica singular vínculos cada vez más orientados a construir sentidos de cine, entendidos como las variadas relaciones que se pueden dar entre las experiencias vividas y los referentes en el mundo, como lo expresa Bajtín (en Silvestri, 1993). Los participantes expresan en función de sus recuerdos que el cine empezó a cobrar sentido para dos de los participantes, en sus primeros años y para la tercera en los años de la adolescencia. Así, la primera hace referencia a unos primeros momentos de soledad que lo llevaron a una relación íntima con la televisión y

la lectura, circunstancias que le permitieron un acceso más cercano al dispositivo cinematográfico de forma más intencionada y selectiva:

J: fue una... creo que era una época ya más de... como de soledad personal será. Igual venía un poco ya de esa situación de estar un poco menos vinculado con la [...], entonces yo me replegué mucho a la casa y eso me lanzó hacia la televisión, la lectura mucho y en ese momento creo que fue donde más le fui cogiendo más la caña al cine, pues al cine no, a la película en ese momento, entonces ya había un poco más de lectura, había un poco más de querer consumir cosas en particular, entonces ya empieza como a variar un poco más el gusto.

Asimismo, la otra experiencia configuró a partir de vivencias negativas y una percepción de la educación represiva, un rechazo hacia el dogmatismo cuadrado que le impartían en su colegio, lo cual lo llevó a plantear acercamientos con circunstancias que se le presentaron (el teatro) y facilitaron más adelante relaciones con el dispositivo, además de un contexto familiar que también permitió dichas relaciones. Así, el participante configuró un nuevo significado de educación que como referente, ubica a su colegio en una dinámica corrompida y de represión hacia el estudiante, alejándolo del aspecto formal de la educación y acercándolo al arte como escapatoria a tantas presiones.

I: el odio a las matemáticas, a la química, de pronto toda esa represión y esa mala educación del colegio surgió una... eso define también unas partes que uno rechaza un montón de cosas no es que sea malo o no es que sea bruto e ignorante, sino que tiene una dinámica tan corrompida o como tan cuadrada, inhumano, como un video inhumano de la educación que uno termina haciendo trampa y cosas que hacen en el colegio, entonces yo pues creo que eso influencia muchísimo porque uno empieza a hacer... o sea llega y molesta porque uno es un pelaito cansón y los profesores llegan y lo regañan y uno jode más entonces eso como que también llega al teatro porque todo el video de las presiones, como que todo, como que tiene que ver no solo la familia sino también toda esa represión estudiantil y toda esa vida de los colegios también.

La tercera experiencia está más alejada de la infancia y más cercana a la adolescencia donde el dispositivo cinematográfico empieza a cobrar un sentido más cercano a la realidad, cuando entra al gremio de los cine clubes y empieza a concebir el cine desde otra óptica más apegada a la realidad, dado que, como ella expresa, tenía una visión muy rosa del cine, lo cual la lleva a descubrir que en el dispositivo cinematográfico también hay elites, guetos y jerarquías estructuradas en grupos herméticos que propugnan mayor sabiduría por encima de las personas del común. A partir de ese momento, y en relación con su historia particular con el cine y las situaciones y experiencias nuevas que la rodearon se configura un sentido de cine

que rompe el esquema que se imaginaba en un principio: más apegado al arte y la armonía entre sus elementos.

K: [...] a ver todos los asuntos administrativos que había por debajo pues eso fue un choque muy tenaz, obviamente eso no marca mi experiencia directa cuando yo veo películas, pero sí pues en el mundo en el que estaba trabajando entonces que el video de la distribuidora, que el asunto de las licencias, que bueno de los derechos de autor.

Estas experiencias muy singulares para cada participante establecen una función cognitiva (Torres, 2006) pues, como esquema referencial, posibilitaron la construcción de realidad, es decir, que a partir de sus diferentes vivencias con el dispositivo cinematográfico construyeron una realidad ubicando referentes en el mundo, implicando el cambio y la reelaboración de esquemas primarios. Así, la configuración subjetiva, también está en función de su carácter histórico y cultural, es decir donde cada sujeto es consciente de su devenir en la historia y se asume al mismo tiempo como proceso y producto de la humanidad en un contexto particular: su cultura y todos aquellos parámetros, costumbres y tradiciones que lo llevan a construir una realidad única de su entorno.

Una evidencia clara en relación con la imagen es el vínculo que han establecido como espectadores de cine, donde expresan constantemente lo que se siente por ser espectadores y todo lo que piensan y reflexionan frente al dispositivo cinematográfico, por ello un hallazgo vital para esta investigación es cómo los participantes describen sus situaciones como espectadores, y cómo esta situación interviene en la construcción de subjetividades. De este modo, los participantes retoman repetidas veces la importancia que suscita para ellos el tener que estar allí frente a una pantalla como si ésta fuese un mediador con el mundo y tuviese la posibilidad de manifestar todo lo ocurre en el mismo.

J: [...] estaba muy jodido y no fui a cine durante un rato y me sentía mal, o sea me hacía falta, me hacía falta estar en la sala y me empieza a hacer falta y cada vez me doy cuenta que es eso.

K: empezar a ver que el cine también era una herramienta de manifestación de todos esos problemas y que había cosas muy similares con la situación de nosotros [...]

No solo es la necesidad de ver una película, sino que en cada mensaje audiovisual está implícito un mensaje para cada espectador que lo interpreta de múltiples formas, cada uno de los filmes que los participantes nombraban le merecían una opinión y sobre todo una

referencia a la realidad vivida por cada uno de ellos. Así, como lo plantea Gutiérrez Alea (1982), el cine tiene la capacidad de acercar al espectador a algo real sin dejar de asumir su condición de ficción. De esta manera, siempre que se establece este vínculo es necesario tender un puente hacia la realidad para que el espectador regrese lleno de nuevas experiencias, por lo cual, una vez deja de ser espectador y confronta de nuevo su realidad (vida cotidiana) puede liberar una serie de reflexiones, juicios, ideas y, consecuentemente, una comprensión de esa realidad que lo llevan a reflexionar sobre su actividad práctica y cotidiana. Múltiples ejemplos fílmicos representaron reflexiones para cada espectador, y a partir de los más representativos se logran vislumbrar percepciones del mundo y sus fenómenos:

K: pues la primera vez que yo salí echando lágrima de una película fue cuando vi *Bailarina en la Oscuridad* ese día salí atacada y no ¡ahh hijueputa, la vida es un mierda! y ese tipo de cosas (...) para mí también fue determinante cuando vi *American History X*. Yo era ese man allá en la cárcel alzando pesas... o sea, eso representaban cosas importantes para mi vida, porque finalmente digamos por más de que la situación de uno con el personaje no sea completamente equivalente uno representa o proyecta cosas de ese personaje en uno, entonces es el cambio, o sea la determinación del man (...) para mí eso era una cosa que me llenaba como de... ¡jueputa es que así hay que hacer las cosas!, entonces para mí las películas me calan mucho. Entonces yo salgo muy choqueada muchas veces en las películas, o sea, hay películas que a mí me dejan destrozada (...) *Hotel Rwanda*, también, esas son las películas que le recuerdan a uno que el mundo es una mierda pero que igual uno sigue agarrado de que de pronto algo pueda hacer...

J: a mí se me vienen *La Gente de la Universal* a la cabeza: “Por eso le digo señora, por eso le digo señora”, todos le dicen a uno eso “Por eso le digo señora”. Nadie lo escucha a uno, es que eso es así, entonces yo siempre me devuelvo en esas cosas, o sea ya hay imágenes que están marcadas (...) A mí me dolió mucho, me hizo mucho daño *Un Año con 13 Lunas*, me llegó personalmente como a hablar del marginal, travesti, gordo, eso llegó a tener un sentido de marginalidad que me llamó la atención (...) con *el Padrino* es una situación particular porque pues mi mamá contrabandeaba cosas de Maicao y las traía para acá entonces uno está incluido en ese mundo de la ilegalidad y entonces esa vaina le queda a uno.

I: como de cambiar este mundo sí, esa necesidad porque montarse en un bus es traumático y que lo atiendan a una EPS todo es miserable, o sea, hay una película de Woody Allen que se llama *Annie Hall* y entonces el man le está hablando mierda a la nenita y le dice: “mira hay dos personas en el mundo, dos tipos de personas los miserables que son los que son sordos, ciegos sin una pierna, que tienen una enfermedad y tienen una vida muy miserable y las otras son los desgraciados que somos el resto”. Entonces estamos desgraciados y pues paila hay que congraciarse en la vida y el arte, el arte es una chimba o sea vaya y escuche una canción la disfruta y uno no lo dimensiona y eso si vale la pena no se trata solo de hacer eso pero darle el valor que es, darle el valor a una imagen que me haga pensar cosas porque tan acostumbrados a que tengo que estigmatizarlo todo.

El objetivo de mostrar estos fragmentos es evidenciar que algunas películas han marcado un camino, una percepción y una conformación de sus modos de ver el mundo a la luz de las imágenes e ideas de los directores. Estas experiencias fílmicas constituyen uno de los trayectos que desde el carácter subjetivo de cada espectador atraviesa la cultura tramitando sus relaciones por medio de la actividad simbólica que le otorga una “específica función organizadora que se introduce en el proceso del uso de instrumentos y produce nuevas formas de comportamiento” (Vigotsky, 1996:47). Así, las relaciones con las imágenes del dispositivo cinematográfico constituyen un nivel de intercambio comunicativo que a lo largo de las experiencias humanas modifican sus significados y sentidos, conforme a los procesos históricos-culturales, y que el cine, como productor, manipulador y distribuidor de estos símbolos genera nuevas formas de subjetivación.

A lo largo de sus experiencias el cine club constituyó un evento muy importante, además de duradero en las vidas de los participantes que fueron configurando diferentes construcciones subjetivas en torno al dispositivo cinematográfico. La principal experiencia entre los participantes fue empezar a entender el cine de una forma económica y regida por élites, donde en un nivel micro como lo es un cine club se reproducía la misma dinámica. Sin embargo, también era el espacio que daba la posibilidad de romper esa dinámica dependiendo del contexto en que se desempeñara (universidad o fuera de ella). Por ejemplo, el cine club donde la participante trabajaba, dejó ver muy pronto una relación frente a lo que el cine club constituía frente a un grupo de personas, principalmente referido a un dispositivo socioeconómico:

K: fue darme cuenta también que habían guetos y también habían jerarquías y que había gente que trabajaban con la elite de los que trabajaban con el cine acá, entonces por lo menos esta gente del Mambo, era gente que estaba por encima del bien y el mal pues porque eran los putas, los que sabían...

De este modo, existe un grupo de personas que manejan un sector del cineclubismo y asimismo son los concedores del contexto y las situaciones que se presentan, estableciendo una barrera entre ellos y los que desean entrar y explorar ese mundo, que sin embargo pretenden mostrar al público, no es cualquier tipo de público, sino uno especializado y conocedor de un paradigma específico de cine. Desde el punto de vista económico, implicó ver otras dinámicas, que para unos están ocultas o no son de interés para algunos espectadores,

pero que estando inmerso en el mundo del cineclubismo se convierten en características inherentes a la forma de operar:

K: (...) ver todos los asuntos administrativos que había por debajo pues eso fue un choque muy tenaz, obviamente eso no marca mi experiencia directa cuando yo veo películas, pero sí, en el mundo en el que estaba trabajando entonces que el video de la distribuidora, que el asunto de las licencias, que bueno de los derechos de autor.

Dentro de esta experiencia particular, se puede vislumbrar que aunque la parte económica no guardaba relaciones directas como espectadora, sí lograba establecer alguna relación, en cuanto era una persona que vivía para el cineclub como actividad económica.

Para otro de los participantes, el cine club opera más en una lógica de aprendizajes y costumbres que le permitieron generar un conocimiento más amplio y construir comunidad alrededor de la actividad cineclubista:

J: para mí es fundamental el cine club, o sea yo tenía la afición pero no tenía el conocimiento. O sea, sin ese primer acompañamiento de la gente, tal vez yo hubiese sido un *turista del cine*... ya con el Alava no... ahí sí ya es cinefilia, o sea uno busca las entrevistas, o los libros, uno ya está en otra cosa, que pese a que uno está consumiendo imagen de todas maneras también está consumiendo, filmografías, está consumiendo actores, está consumiendo en alguna medida también la música, está consumiendo todas esas cosas y no lo consume por la ola, sino porque eso va buscando esas cosas a donde van apareciendo.

Es de notar que el mismo participante empieza a concebirse como cinéfilo y empieza a establecer relaciones cada vez más estrechas entre él y el dispositivo cinematográfico, haciendo principalmente referencia al consumo como actividad presente a lo largo de sus trayectos por el cine. Es de notar que el cine es sólo una de las influencias que tienen los consumidores de imágenes y posiblemente menos relevante que otras ante la multiplicidad de dispositivos audiovisuales que circulan en la cultura. No obstante, es importante considerar que su consumo aporta para la construcción de la identidad y la memoria de los pueblos (Rivera-Betancur (2008). Asimismo, no es la única relación que se establece frente al dispositivo. Por el contrario, el hecho de ser un grupo le da características de comunidad y trabajo unificado entre sus integrantes dotando el cine club de un carácter social que permitió el desarrollo como espectador del participante y asimismo el desarrollo del cine club como grupo, en una relación dialéctica y dialógica:

J: porque tenían una muy buena costumbre, que era los sábados ver la película, ponerla ahí en el proyector y verla ahí en el espacio, y al final empezaba la habladora, entonces uno escuchándolos iba cogiendo, iba cogiendo, iba cogiendo, iba como desmenuzando lo que a uno le gustaba, lo que entendía, lo que era capaz de entender, entonces creo que en esa medida, esa situación como de comunidad que tenía el Alberto Alava, fue el que me propagó la onda”.

Es a partir de la integración en un grupo donde había personas que conocían más sobre cine, que el participante empieza a desarrollar intereses por el cine y el cineclubismo, en especial compartir con otros: “y eso lo hace uno porque cree que es posible compartir las cosas que a uno le gustan” de nuevo se retoma la posibilidad que otro participante había establecido al compartir con otros un gusto por la imagen y a partir de ella generar espacios de diálogo y reflexión.

El último participante establece una relación con el cine club de forma que ha sido un proyecto de vida y que a su vez cumple una labor social de curación, es evidente un vínculo con el cine desde una perspectiva espectral donde se preocupa por establecer relaciones entre las imágenes y los espectadores generando un espacio de sanación, en el cual el arte tiene la capacidad de establecer un vínculo con los malestares personales y sociales que lleva a lograr una cura:

“con un compañero empezamos como una organización en la universidad y pues ahí seguimos y ya estamos de panas, pues de socios, se llama Cine Libertad y nació pues de tantas cosas que uno habla del cine y de lo que uno siente y que las posibilidades del cine [...] y pues llegó un teórico ahí y del cine, Alejandro Jodorowsky, entonces el man tiene un cuento con el cine así pues que el cine es curativo y la psicomagia entonces estamos como por ese lado y estamos buscando una herramienta del arte, como para curar también, no una pierna rota sino curar males sociales de los males de costumbre, de pensamiento, y de negativismo y de un montón de cosas que tampoco dejan [...] entonces creemos, ya casi religiosamente que el arte sirve para curar, si pillas que el cine sirve para curar, sí, el cine sana totalmente.

Las experiencias que cada participante ha vivido en los cine clubes configuraron múltiples relaciones con el dispositivo cinematográfico, desde unos vínculos económicos, cinéfilos, de comunidad, hasta unos de curación y sanación donde el cine y el arte pueden mejorar los males sociales, desde la perspectiva que plantean los participantes el dispositivo cinematográfico trasciende las pantallas y opera en otras lógicas sociales y subjetivas, ya no es solo el film sino, el formato, quién lo hizo, quién participó, en qué contexto se desarrolla, hacia quién se dirige, qué mensaje lleva, cuánto costó, cuantos frutos económicos recogió y demás actividades económicas y sociales que rodean el dispositivo, por ello cada participante

establece experiencias particulares que subjetivamente los han constituido en sujetos únicos y unos espectadores exclusivos en sus relaciones con el cine y la cultura como marco que encierra su ser sujeto.

A lo largo de sus trayectos como espectadores y sujetos inmersos en la cultura los participantes han ido construyendo diferentes significados de cine, que si bien no concuerdan entre los vividos por cada participante, sí hay un horizonte común orientado hacia el espectador y su formación, es decir, que el cine no solo se queda en una definición abstracta y heredera de un arte, por el contrario se enriquece desde su relación necesaria con el espectador y el público. De esta forma “si es el espectador el que «hace» la imagen, quien no solo la interpreta sino que la «construye» o completa, la contemplación fílmica se convierte en una forma de institución del sujeto (...)” (Monterde, 2001: 26). Así, esta característica se vuelve común en cada participante logrando exaltar, entre otros, los aspectos más subjetivos del participante para el dispositivo cinematográfico:

K: Pues no sé, bueno primero como arte, [...] el cine siempre es como una posibilidad de la humanidad de plasmar cosas, o sea desde que sea lo más básico [...] para mí es la posibilidad de encontrar otras miradas, de darme cuenta de conocer otras subjetividades, porque es que cada director y cada manera y cada actor y cada persona en la que participan en una película está poniendo un pedacito de su vida ahí [...] Yo creo que uno de los pilares fundamentales para la formación de públicos es tener un respeto por el espectador, y yo veo que en las salas acá pues eso no existe. Eso hace parte de la construcción y de la formación de públicos. Entonces, nosotros estamos marcados por una historia o sea una cultura marcada históricamente por la televisión, eso también influye en la formación que tiene las personas como espectadores, los espectadores vienen formados de la televisión, entonces la misma manera como se ve el cine, está influenciada por esa forma como se ve la televisión.

La concepción del cine como arte es un primer acercamiento que se queda corto para la complejidad que implica definir el cine, por ello los participantes llegan a conclusiones similares en cuanto el cine está dirigido hacia los espectadores y allí está la posibilidad de acceder a otras realidades y subjetividades construidas culturalmente e históricamente. “El sujeto es histórico, en tanto su constitución subjetiva actual representa la síntesis subjetivada de su historia personal; y es social porque su vida se desarrolla dentro de la sociedad, y dentro de ella produce nuevos sentidos y significaciones que, se convierten en constituyentes de nuevos momentos de su desarrollo subjetivo (González Rey, 2000a: 25). Es visible, que la concepción de cine gira en torno al espectador y sus relaciones histórico-culturales, fundadas

en características que cada espectador asume de acuerdo a referentes en la cultura como la televisión, que para este caso, se solapan con el cine y tergiversan la formación de espectadores críticos frente a los mensajes audiovisuales.

I: El cine es un arte, el arte es un elemento humano, que crea el humano para que el humano sienta y exprese lo que ve y lo que siente y lo que vive y lo que piensa y lo que duda y sus miedos y un montón de cosas... entonces el cine no lo puedo separar... Es cuestión de los sentidos, es cuestión de estar vivo. Y llena mi corazón y alma [...] Entonces, todos esos sentimientos, ese sentir son geniales y el momento histórico en el que estoy existiendo tecnológicamente hablando y esa mezcla es lo que hace que sea mi herramienta para poder pelear con toda, es lo que pienso del cine.

El arte y el cine se muestran como expresión humana anudada a todos los sentimientos y emociones que cada sujeto emana en cualquier manifestación subjetiva y que vinculados a determinado momento histórico construyen una forma singular de ser subjetivo en relación con el cine y demás aspectos de la cultura. Le adjudica un carácter humano y no establece una única relación tecnológica o económica sino que en una “mezcla” entre lo humano y lo tecnológico se convierte en una herramienta para poder asumirse frente al mundo y los demás, así como que le permite cambiar el mundo e interactuar de forma distinta con el entorno:

J: se seguía pensando que el cine es un espacio de recreación, pero yo no lo siento así... pese a que lo disfruto yo no lo uso por recreación [...]. Pensar el cine como el espacio en el que el espectador tiene esa vivencia a partir de la soledad de la sala. Después uno encuentra a Godard que dice: ¡una película es un “fusil teórico!, entonces yo quisiera tener un fusil, yo soy capaz y mato a mis amigos, entonces prefiero hacer cine y espero que sea capaz de pegar una imagen, como pega un balazo, sí. Si el balazo te cambia la vida por la muerte, ojalá una imagen le cambie la vida o tal vez lo salve de la muerte... si uno quiere decir de esas cosas, pero uno empieza a encontrar esa preferencia, en el inicio uno hace la preferencia hacia el espectador porque que como cine clubista uno está esperando o uno está pensando en la educación del espectador, o sea ponerse en esa situación primigenia en la que uno no sabía y verse imbuido por las imágenes y después por los comentarios para que la gente diga, esto me gusta, esto no me gusta y empiece a buscar...

De forma particular este participante, retoma referentes teóricos frente a su concepción de cine y de igual forma se presenta ante su vínculo estrecho con el espectador pensando siempre en la educación del mismo y estableciendo que el cine no se estanca en la mera recreación sino que transgrede lo lúdico y se ubica en un aspecto vital: el cine como dador de vida o salvador de la muerte, que permite darle al espectador un conocimiento y unas

herramientas representadas en mediatizadores como vínculo con el dispositivo cinematográfico.

El cine como dispositivo opera más en la lógica espectral que en la económica o artística, rompe la dinámica económica y se ubica a favor del espectador y su educación como sujeto activo, crítico y ciudadano del mundo (Peters, 1961) donde el cine representa algunas claves para comprender el universo en actos reflexivos dando la posibilidad de relacionarse con la historia allí representada y de nuevo resignificar su mundo.

Alrededor de las múltiples experiencias e incidencias basadas en el dispositivo cinematográfico se han dejado ver ciertas construcciones subjetivas. No obstante, han sido hallazgos que se han dejado entrever en sus relatos, de esta manera los participantes también han expresado explícitamente las incidencias que han considerado vitales y trascendentales para su conformación subjetiva como espectadores. En este sentido, los participantes expresaron cuáles han sido aquellas incidencias del dispositivo cinematográfico que han transformado los sentidos y significados del mundo, y como ellos han configurado una construcción subjetiva particular. La configuración subjetiva está basada en el sistema de sentidos y significados que cada sujeto construye de su relación particular con el entorno a partir de unos signos y herramientas que permiten el surgimiento de las funciones psicológicas superiores. Bajo las líneas de desarrollo que Vigotsky propone (filogenética, histórico-cultural y ontogenética), el desarrollo del espectador está fuertemente anudado al desarrollo histórico-cultural y las experiencias vividas con los otros, basados en que el desarrollo de la humanidad ha sido supeditado a las leyes históricas y culturales que han precedido nuestra existencia, es decir, que somos el resultado y la síntesis de una cultura que nosotros mismos hemos creado. Los participantes son conscientes de ello al manifestar el mismo origen, y pensar su actuar en relación con las dinámicas de la cultura y el dispositivo cinematográfico. Por otro lado, el desarrollo ontogenético configura de igual forma al sujeto enraizado en un vínculo interrelacionado entre la historia individual y la historia social de cada espectador (Vigotsky, 1996) En consecuencia, la dinámica de la ontogénesis vigotskyana, se apoya en la hipótesis de que el trayecto natural del desarrollo funciona en un aislamiento relativo en la primera infancia, para luego integrarse con el rasgo cultural de desarrollo, en un proceso de *interaccionismo emergente* (Werscht, 1988) que permite interactuar con su entorno, el cual permite o facilita el establecer vínculos con el cine.

De esta manera, los participantes expresaron de múltiples formas en sus relatos estas relaciones en el desarrollo histórico-cultural y el desarrollo ontogenético, a partir de los cuales establecen relaciones con su construcción subjetiva particular:

K: sí, el cine para mí es vital, para mí es un acto reflexivo es darse la posibilidad de ir y dejarse que se le entre una historia y que eso le mueva a uno el mundo y empezar a pensar muchas cosas. Sí, claro porque como te digo en cada una de las películas que a mí me han sacudido eso ha generado, espacios de reflexión para cosas que son vitales para mí, o sea, muchas de esas películas han logrado que yo piense en cosas que de pronto siempre había pensado pero que haga que el ejercicio sea más fuerte y más reflexivo. Entonces tomar una postura frente al conflicto acá, por ejemplo eso se ha beneficiados por películas que yo he visto, entonces esa toma de postura frente a los conflictos a las relaciones interpersonales, todo eso si se ha visto, si no marcado, por lo menos relacionado con la experiencia como espectador.

El espacio de reflexión aparece como instancia renovadora y emancipadora, resignifica sus referentes en el mundo y permite que las acciones orientadas a ver cine confluyan con la actividad reflexiva y decante en acciones emancipadoras. Esta relación es igualmente expuesta por Habermas “Un acto de autorreflexión que «cambia una vida » es un movimiento de la emancipación” (Habermas, 1982: 214). De esta manera la emancipación se define por antonomasia como libertad y liberación a toda sumisión o a la instauración de algún modelo, el sujeto se emancipa de todas aquellas cosas que no son el mismo:

K: el cine puede llegar a lograr a afianzar por ejemplo las relaciones con otras personas. Digamos, yo puedo encontrar a una persona que es diametralmente diferente a mí, pero tal vez una película pueda llegar a unimos, yo encontraba gente por ejemplo que había sentido las mismas cosas viendo algo, entonces eso es muy vacano porque pues uno está puesto ahí y pues aparte de eso... a mí me parece que el cine tiene esa posibilidad de desarmarlo a uno, lo empelota, uno queda abierto, entonces si uno acaba de salir de la película y uno se pone a hablar con una persona pues uno está ahí abierto, se pone mucho de uno cuando está compartiendo eso.

La exposición ante los demás como posibilidad de construirse subjetivamente está dada por la relación intersubjetiva que surge en el encuentro con los otros, puesto que las significaciones surgen en la dinámica comunicativa a través del manejo de un sistema de símbolos convencionales dentro de una comunidad. Dichas relaciones intersubjetivas son la base, a partir de la cual se ha constituido el mundo social, generando la posibilidad de ser analizado desde diferentes ópticas. Esta óptica en particular, esta mediada por las relaciones con el cine y su incidencia en el espectador, a partir de este vínculo es evidente que la

participante se expone ante los demás y en múltiples intercambios con otros sujetos construye nuevos significados y sentidos del film, o bien sea del dispositivo en su totalidad.

El cine inevitablemente establece una primera relación identificatoria con la imagen basada en el valor simbólico y el valor mediador de la imagen con la realidad, que permiten concebir una relación más cercana entre el sujeto y los mundos representados, de este modo, subjetivamente cumple una función identitaria en la construcción subjetiva de espectador que en relación con el cine aporta los elementos desde los cuales los sujetos definen su identidad y sus pertenencias sociales:

J: depende el tema que no uno esté buscando, encuentra las identificaciones, y depende el momento en el cual uno acentúa más las identificaciones en un lado que en otro, y empieza a buscar por ese tema y a través de ello es que uno arma ciclos a veces. En esas búsquedas personales, hace año y medio di un ciclo de amor y la culpa... Estaba jodido, pero uno empieza a buscar esas cosas y las empieza a halar, sí. Y dice bueno, me he visto esto, esto y esto entonces uno lleva esas relaciones a veces a unos puntos en los que momentos de su vida están ligados a esas cosas que está viendo y le iluminan algunos aspectos y de ahí arranca, y en efecto ahí termina [...] pero esa relación hacia adelante es un poco la búsqueda de uno también con referente a los lugares en los que los va poniendo y el personaje en el cual uno más empieza a ver que tiene esa empatía con uno, y ahí es donde uno empieza a explorar esas otras situaciones que uno no tiene, o sea la experiencia no vivida.

La identificación como función subjetiva (Torres, 2006) establece un vínculo con la imagen y todas aquellas cosas que el espectador representa en la misma, convirtiéndose en un real *partner* de la imagen (Casetti, 1989) donde lo simbólico cede el paso al sujeto y reconstruye un nuevo discurso, reapropiando las significaciones y estableciendo nuevas identificaciones con el film. De hecho, estudios previos (Bermejo & Couderchon, 2002) demuestran que el cine interviene en la construcción de la identidad de género nutriéndose de narraciones que proceden de la realidad de la vida cotidiana y de la cultura, pero también de los relatos y las narraciones ficcionales del dispositivo cinematográfico.

De otra manera, el cine también está vinculado al campo educativo, y toma fuerza en la medida que el participante asume fielmente en que el cine ha sido el formador de su educación sentimental:

J: Así, como realmente dicen ha constituido, ha formado mi educación sentimental, ahí constituye muchas cosas, uno va sacando experiencias que uno lleva encima de esas cosas, intentando hilar fino y como ir desarrollando esas otras experiencias a través de la imagen y eso es educación, no erudición, no erudición de que esta película se hizo en tal año, no, sino de esas otras cosas que llevan un alma, como el paquete completo de esas formas de comportarse, de los comportamientos, de hacer

una relación acerca de lo que soy capaz de hacer, de lo que no soy capaz de hacer y de tener ese enfrentamiento como ético en referente a lo que uno cree que son los valores, y ese es como el enfrentamiento general al que uno se ve avocado, cuando uno hace como el momento de la autoreflexión.

En este sentido, se comprueba bajo el estudio de Pereira y Urpí (2005) que los espectadores jóvenes por medio de la experiencia cinematográfica desarrollan un aprendizaje emocional cuando se les permite vivir y sentir un amplio matiz de emociones, es decir, todo el interés que mueve al sujeto para superar cualquier obstáculo y aspirar a lo humano. De cualquier modo, también se expone una forma de asumir la educación como no erudición y apegada a todos esos mensajes que la imagen produce, admitiendo que esta trasciende el mero conocimiento, y la dota de todas aquellas cosas que poseen un alma (*anima*), un movimiento propio expresado en las cotidianidades de su cultura: formas de comportarse y hacer, todas ellas relacionadas con aspectos éticos que conllevan un acto autoreflexivo que desde la postura de Habermas (1982) basado en la razón kantiana, es un acto de intuición y emancipación ligado a la comprensión y liberación de la subordinación dogmática, de esta forma se impone la autonomía del yo por encima de otros intereses.

Desde la postura histórico-cultural en que se desarrolla este estudio, las incidencias están apegadas precisamente al carácter histórico y cultural de la humanidad, que como lo hace ver el participante, operan en una lógica constructiva con la imagen, es decir que en la relación con los otros y las imágenes se configura subjetivamente en ser social:

J: lo que comentábamos ahorita, el cine ha acompañado unos momentos complejos en los que he creído estar solo y uno cuenta que no son solamente los problemas de uno sino que está rodeado por esas situaciones que uno cree muy especiales y que termina siendo el común de la vida de mucha gente, uno dice ¡esto solo me pasa a mí! Y no, y en ese ejercicio, en esa compañía, también hace parte de quitarle a uno el sentido de esa especialidad, de sentirse único, irreplicable, irremplazable y todas esas cosas, bien influidas por el cristianismo que inculcaba por intentar ser un ser social, no solo por el compartir con otra gente sino también por uno saber que está ahí, viviendo cosas con otra gente, que hay otra gente que tiene esas mismas preocupaciones con uno, que comparte frustraciones, que comparte alegrías, que comparte historias, todas esas cosas empiezan como a estructurarse y uno empieza a tener también un sentido dramático de la vida de uno, uno se hace como dicen los gringos “la reina del drama” porque también tiene como ese sentido dramático en lo que uno va haciendo con referente a la vida de uno, y lo va armando y empieza a ver que muchas de la imágenes, que para uno son importantes en la vida de lo que uno hace, es darles un carácter cinematográfico.

Así pues, explicita su relación con el otro y rompe el modelo individualista del ser en la cultura, a su vez pone a la mano la posibilidad de compartir intereses, sentimientos y experiencias con otros sujetos que inmersos en el mismo contexto asumen un carácter dramático, en el sentido de ser el centro de atención, dejando evidente la manifestación subjetiva que cada sujeto constituye en la cultura recapitulando todas sus experiencias en relación con el cine configurando un devenir narrativo particular para cada sujeto.

Respecto a la experiencia cinematográfica particular de un participante, este la ubica en un triada bastante significativa (creación, educación y admiración) para su proyecto cineclubista, sobre la cual basa su quehacer como realizador y miembro del cineclub. La triada opera en un nivel que supera la voluntad con que se hacen las cosas, por ello el participante hace referencia constantemente a que sin voluntad no hay nada y no se pueden hacer las cosas y por ello la admiración, la creación y la educación son el camino hacia el cual se dirige, constituyendo así, un acto voluntario en pro del espectador:

I: uno ve una película y la cuenta y tal y tal, siempre termino comparando la experiencia cinematográfica en *creación*, en *educación* y en *admiración*, alguno de esos tres procesos que es cinematográfico... mientras esos procesos tienen sus problemas y sus soluciones entonces siempre me voy por ahí [...] entonces en la sociedad por más arte, deporte, alimentación y salud que tengamos no hay voluntades políticas serias que cambien la vuelta y si las hay es igual acá, si es la productora que está dando plata y tiene la voluntad y si hay una voluntad se logra y si no hay una voluntad no, por más bonita que salga la nenita y por más fotografía y por más de la mejor cámara y por más luces y por más del presupuesto y que quede una chimba no se logra sin una voluntad.

El cine como dispositivo ha generado una configuración subjetiva anudada al mismo, basada en unas relaciones históricas, culturales y personales en función práctica (Torres, 2006) pues desde allí los sujetos orientan y elaboran su experiencia particular con el cine. Del mismo modo, ubica su relación con el cine de forma dialéctica en la medida que entran en conversación y logran definir el mismo camino: el cine como parte de él y él como parte del cine, dotando de un valor vital su experiencia con el cine y a partir de la cual ha guiado su trascender en la cultura como sujeto del cine.

I: uichhhh... vital claro, vital pero más bien como que mi desarrollo como persona me ha llevado a ser cada vez más fan del cine, todo ese desarrollo de mi vida y de mis condiciones como se dieron y lo que viví, el colegio donde estuve, las novias que tuve y el lugar, ahí en ese lugar donde estuve y llegaron algunas situaciones y todo eso ha hecho también ahorita que yo hable de cine entonces es cómo lo mismo cierto,

**el cine me hizo a mí, yo soy parte del cine y el cine también**, o sea yo no lo busque tan claramente sino todos los caminos conducen al mismo lado.

Las incidencias que los participantes expresan aportan material suficiente para establecer algunas construcciones subjetivas que a lo largo de los trayectos y las prácticas se fueron fortaleciendo en relación con el cine y todas las dinámicas implícitas en él. Evidentemente son espectadores que han tenido recorridos particulares en los cuales la imagen fílmica ha sido eje central en su filiación con el cine y su construcción subjetiva, atravesada por las características históricas singulares para cada participante, donde no solo el hecho de haber empezado algunos trayectos, haber realizado algunas prácticas o asumir ciertas incidencias del cine en la vida cotidiana, pueden determinar un construcción subjetiva. Primero, porque no se está ubicado desde paradigmas deterministas; y segundo, porque la construcción subjetiva es un proceso continuo en desarrollo donde las incidencias provienen de todos los fenómenos de la cultura.

## DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Llegar a las conclusiones de este trabajo a partir de los hallazgos, implica establecer diferentes relaciones entre los trayectos, las prácticas y las incidencias como momentos transversales en los relatos de los participantes. No se puede llegar a conclusiones sin mantener un marco interrelacionado con todos aquellos elementos que hicieron parte de la formación cinematográfica de cada participante, además de las otras experiencias que cada sujeto ha tenido en la cultura.

La construcción subjetiva es construida en un complejo sistema de significados y sentidos que se estructuran, en este caso, en torno al dispositivo cinematográfico, que como producto cultural está en constante relación con los sujetos que participan en las dinámicas sociales. Así, el dispositivo cinematográfico, los trayectos, las prácticas y las incidencias se convierten en un entramado de relaciones que van conformando el complejo sistema subjetivo, anudadas a significados y sentidos que se construyen de acuerdo a unos referentes en el mundo.

Desde una postura progresiva, el desarrollo del sujeto desde cualquiera de sus ámbitos (fisiológicos, psicológicos o culturales) está dependiente a procesos crecientes y escalonados, que desde un punto de vista piagetiano implican la aparición escalonada de diferentes etapas que se diferencia entre sí por la construcción de esquemas, donde poco a poco se van desarrollando estructuras mentales cada vez más complejas que permiten establecer nuevas relaciones con su entorno. Estos procesos están en función de dos momentos cruciales: un primer momento interpsicológico, es decir, entre personas y un segundo momento intrapsicológico, definido al interior de cada sujeto (Vigotsky, 1996. Rivière, 1987). Lo fundamental de este proceso es la dinámica tanto dialógica como dialéctica que se juega en un primer instante, en la relación con los otros de la cultura, y posteriormente a nivel individual, donde la condición histórica de la humanidad le da una característica adicional, en la medida que ubica al sujeto como resultado de una historia que lo precede y está cargado de un gran legado que irá aprendiendo y desarrollando en el curso de su vida.

En este punto, está la idea central de la perspectiva histórico-cultural como dinámica que establece la mediación entre sujetos, la cultura y la historia que lo precede, y a partir de allí se internalizan las actividades humanas por medio de signos y herramientas. De esta forma, cada

experiencia vivida surge en relación con otros que intervinieron, ayudaron o cohibieron sus vínculos con el cine. Además de la intervención de distintos sujetos en la formación como espectador o cinéfilo, también intervinieron otros factores a lo largo de sus vidas, que no solo incidieron en la construcción subjetiva sino que también en la construcción de una cosmovisión, una percepción y un actuar en el mundo.

Los trayectos recorridos como aquellos momentos iniciales y representativos con el dispositivo cinematográfico constituyen esas primeras relaciones dialécticas donde el sujeto interviene y modifica su entorno (naturaleza) y el entorno hace lo mismo con el sujeto. (Engels, 1961). Para cada participante, el *mito fundacional* con el cine y como espectador cinéfilo surge en sus respectivos encuentros con los cineclubes, de esta manera el haber cursado por este trayecto e institución significó crear vínculos más estrechos con el dispositivo cinematográfico que a su vez generaron sentidos de vida orientados construir nuevas percepciones del mundo y su quehacer como sujetos en el mismo.

En esta misma lógica, el cine club constituye no solo el lugar de afianzamiento con el dispositivo y las imágenes, sino un lugar de encuentros con otros sujetos, otras imágenes y otras experiencias que incidieron en la construcción de nuevos significados y sentidos de la vida cotidiana. El cine club es el espacio que como instancia social funciona en una doble lógica de relación (instituido - instituyente) (Castoriadis, 2005). El cine club se presenta al recién llegado como una institución con sus propias dinámicas, objetivos, reglas acciones y/o rituales, que el novato debe asimilar para encontrar su lugar. En este primer trayecto, aprende y reproduce nuevos discursos y prácticas. Esta relación no solo evidencia el ingreso, la permanencia y la apropiación del cine club, sino también la incidencia de los discursos que se mueven dentro de la institución y mantienen el *status quo* de la organización, difundiendo sus contenidos a través de las actividades que por su carácter institucional el grupo debe realizar. De otra forma, la vía instituyente está dirigida, a que los sujetos que habitan los espacios grupales o colectivos, los reclamen como propios a través de sus manifestaciones y expresiones ligadas a consideraciones subjetivas. Lo instituyente se convierte en fuerza renovadora a lo instituido, que está dado por lo determinado y establecido, pero no inmodificable donde cada sujeto instituyente tiene la posibilidad de generar cambios, recrear y transformar los fines, las acciones y los rituales del grupo. Quizá una de las cosas que debe aprender el recién llegado es justamente reconocer que reglas, rituales y demás dinámicas han

sido construidas por los miembros del colectivo, experiencia que lo reta, lo invita, lo seduce a “descubrir” los caminos y a desarrollar actitudes y comportamientos que los inserten en forma efectiva al grupo.

Los participantes se instituyen, a lo largo de procesos de formación en el cine club, cuando son capaces de dominar un discurso, conocer las dinámicas del cineclubismo y establecer unos objetivos propios, en pro de sus intereses particulares, pero siempre pensados hacia los espectadores (los otros). Son instituyentes en la medida que fueron capaces de romper paradigmas y reglas ya instituidas para cada cine club, donde poco a poco fueron incidiendo en sus objetivos y trayendo beneficios personales y colectivos dentro del cine club.

El cine club al ser una institución tiene la posibilidad de formar sujetos que no ven en ella (como institución) algo intocable, “sino que logran cuestionarla, ya sea en palabras, ya sea en actos, ya sea por ambas cosas simultáneamente” (Castoriadis, 2005: 118). A partir de los vínculos con el cine club cada espectador logra establecer nuevas relaciones y construir un proyecto autónomo social y subjetivo, desde un punto de vista dialéctico, que lo conduce a nuevas interpretaciones del mundo. Así, la institución cine club se convierte en instancia fundante de un nuevo sujeto que le abrió las puertas a dimensiones desconocidas y que ahora reasume desde otras ópticas. Así, lo dejan ver los hallazgos al encontrar en los cine clubes lugares donde podían encontrar nuevas formas de ver el mundo guiados por la imagen fílmica y sus propias construcciones sobre los fenómenos que los rodeaban generando reflexiones más complejas sobre sus experiencias personales.

Muchos de estos cambios fueron generados por nuevas prácticas y rituales con el dispositivo que incidieron tanto en el desarrollo del cine club, como en su construcción subjetiva como espectador, cinéfilo y realizador. Las prácticas como resultado de una historia y un aprendizaje en particular, fueron y han ido constituyendo modos de relación con el dispositivo cinematográfico, en el sentido que también se les puede considerar actividades, que como sistemas de transformación del medio social (Vigotsky, en Werscht, 1988) constan de unas estructuras y reglas propias, además de unos papeles, objetivos y medios utilizados, en contextos particulares de manera institucionalizada y reglamentada. De esta forma, las prácticas cumplen una función primordial en relación con la construcción subjetiva: una función práctica (Torres, 2006) desde la cual elaboran y orientan su experiencia construyendo nuevos significados y sentidos de los referentes en el mundo, como lo expresaron los

participantes al concebir el cine de formas singulares y empezar a relacionarlos con aspectos cotidianos de sus vidas o elaborar conceptos enmarcados dentro de teorías que posibilitaban recrear discursos sobre un film, o bien sea el dispositivo en general.

Las prácticas no solo están supeditadas a una relación unidireccional con el dispositivo sino que también son un medio para transformar el medio social de acuerdo a unas relaciones intersubjetivas dadas en un contexto particular, que en relación con los otros resignifican el mundo. Dichas relaciones están en función dialéctica y dialógica con su entorno y los otros sujetos. De igual manera, las prácticas en relación con la construcción subjetiva cumplen una función cognitiva (Torres, 2006) que permite estructurar un esquema referencial que posibilita la construcción de realidad a lo largo de las experiencias con el film y sus diferentes dispositivos, así como lo dejan ver algunas expresiones de los participantes, en cuanto que construyen referentes en el mundo y su propia vida a partir de experiencias particulares con el dispositivo cinematográfico.

Las prácticas pueden establecer diferentes mediaciones con el mundo y guiar desde unos motivos, unas acciones y unas operaciones (Werscht, 1988), diferentes vínculos con el dispositivo cinematográfico que desde el acto privado de ver cine o leer un texto especializado, hasta situaciones más pertenecientes a la esfera pública como compartir una película en un cine club o asistir a una sala de cine, generan nuevas formas de asumir las dinámicas de la vida, que en un film revelador, una frase, un actor, un director, un amigo o un lugar se conjugan todas aquellas experiencias vividas de forma entrelazada configurando nuevas significaciones y sentidos para la vida de cada espectador.

En el cine club las prácticas trascienden el acto privado y se ubican en una lógica socializada dentro de un colectivo que invita a participar a los otros, compartir gustos, temas, discusiones desde una postura artística, académica y crítica. De forma constante, el llevar el cine a otros se convierte en un acto donde rompe lo instituido y las relaciones de dominación se difuminan por relaciones entre sujetos “las relaciones de hombres, no pueden ser de dominación ni de transformación [...] sino de sujetos” (Freire, 2007: 124), es decir, donde la relación intersubjetiva cobra valor y se instaura una nueva posición en el mundo y con el mundo, conociendo su realidad desde su relación con el cine y los otros: “La posición normal del hombre era no solo estar en el mundo sino con él, trabar relaciones permanentes con este mundo, que surgen de la creación y recreación o del enriquecimiento que él hace del mundo

natural, representado en la realidad cultural” (Freire, 2007: 100). El vínculo que se establece con el mundo está mediado por el dispositivo cinematográfico y a partir de allí es posible representar múltiples formas emancipadoras que pueden desdibujar los intereses homogenizadores o alienadores que en las prácticas cotidianas se establecen de variadas maneras (en lo audiovisual, en lo académico o en lo político).

El empeño e interés con que el cine es compartido en diferentes contextos y poblaciones por parte de los participantes de la investigación, es heredero de una formación de públicos y por lo tanto de la construcción de sujeto y subjetividades capaces de leer los film en claves que descifren y desentrañen el mensaje por encima de la simple proyección en un telón.

Los trayectos y las prácticas constituyen procesos en los cuales se hallan incluidas las incidencias del dispositivo cinematográfico en la configuración subjetiva de cada espectador, siendo cada una de ellas determinante en la construcción de sentidos y significados en el mundo. Dichas incidencias, están presentes en todos los trayectos vitales de cada espectador y constituyen elementos centrales en la configuración subjetiva de cada instante de relación con el cine. En este sentido, como característica recurrente el cine aparece como espacio de exploración, reflexión, seducción y finalmente de emancipación donde se logran vislumbrar manifestaciones que van en contra de cualquier forma de alienación, desvinculando desde sus labores en los cine clubes cualquier ideal homogenizante y rompiendo con la estructura del sujeto de la actualidad, hacia un sujeto liberado y dueño de sí mismo que encuentra su legitimidad en su propio ser, e impide ponerse al servicio de una ley superior a él (Touraine, 1997). El cine como escenario de reflexión y acción propicia en cada sujeto escenarios donde cada uno puede establecer espacios *poiéticos* de liberación diferentes a los impuestos o representados por el dispositivo, donde se generan nuevos pensamientos, reflexione y practicas en torno a la cotidianidad.

Es posible establecer tres momentos que a lo largo de las incidencias del dispositivo cinematográfico han ido marcando la configuración subjetiva de cada espectador. En primer lugar, están las relaciones que se establecen con el mundo y con los otros que marcan experiencias particulares siempre en relación con el cine. En segundo lugar, está el proceso por el cual se llega a constituirse no solo como cinéfilo, sino también como sujeto crítico y emancipado. Y en tercer lugar, se presenta el espectador, como instituyente, militante,

transformador y constructor de otros mundos que por medio del cine y sus dispositivos es capaz de construir nuevas relaciones con él mismo y los otros en la cultura.

Así pues, las relaciones que se establecen con el mundo y con los otros de forma dialógica y dialéctica inspiran encuentros intersubjetivos que marcan experiencias con los fenómenos de la cultura y buscan un lugar compartido con ella, mediatizada por el dispositivo cinematográfico y las relaciones que los espectadores entablan allí con los otros y el mundo. A partir de allí, los sujetos empiezan a considerar otras y nuevas formas de ver el mundo que se fundan en la paradójica configuración subjetiva (Martucelli, 2007) que se circunscribe en una dimensión personal que a su vez es sustracción de lo social, siendo a su vez una construcción social e histórica, donde se halla interrelacionado un gran entramado de sujetos, significados y sentidos que en sus encuentros van construyendo y reconstruyendo el mundo. Los participantes en estos encuentros han ido configurándose como sujetos más bien emancipados que son capaces de ser más abiertos y receptivos al mensaje audiovisual y todo aquello que representa el dispositivo que también desde posturas críticas rebaten o aprueban sus dinámicas. De este modo, el cine empieza configurar un sentido de vida, es decir, que el cine se convierte en un proyecto de vida el cual desean compartir con los otros sujetos en la cultura a partir del conocimiento y las experiencias, ya adquiridas por cada uno de ellos.

De otro modo, el segundo momento está determinado por el proceso por el cual llegó a constituirse no solo como cinéfilo o espectador sino también como sujeto crítico, emancipado y liberador. No solo es el hecho de adquirir conocimiento, ver mucho cine y hablar del mismo, sino que también trascienden estos límites y van más allá de sus relaciones íntimas con el cine hasta el punto de ser facilitadores de la imagen y sus mensajes, y plantear nuevos discursos en torno al film o el dispositivo, que permiten romper ataduras de dominación, homogenización o alienación en las lógicas del consumo. Sin embargo, consumen y se encuentran en esta lógica, que si bien no es desafortunada y desviada, sí es un consumo con el cual cada participante conoce, construye y reconstruye un discurso. El cine también dio la posibilidad de generar otros espacios vitales que traspasaron los cine clubes y las fronteras territoriales, se configuró en proyectos de vida, en procesos educativos, en objetos de estudio y principalmente en la posibilidad de compartir y llevar a otros un mensaje que les era ocultado, negado o simplemente no tenían la disponibilidad de verlo.

De igual manera, el cine para cada participante configuró modelos educativos y de identificación que a lo largo de sus trayectos y prácticas se fueron reformulando. Desde un punto de vista educativo, el cine crea la posibilidad de apropiar el mensaje audiovisual, que cargado de significados y sentidos conducen al espectador a valorar los hechos de alguna manera, como lo plantean Pereira y Urpí (2005), el cine permite en cierto modo configurar la sensibilidad y a promover sentimientos e ideas frente a las situaciones de la vida a partir de las emociones y reflexiones que suscita un film. Es explícito que el cine cumple una función educativa que si bien no es su fin primero sí cumple dicha función en cada espectador generando conceptos, percepciones o críticas desde una perspectiva particular para cada sujeto.

El cine como modelo de identificación está supeditado al mensaje audiovisual que suscita cada film, así, los espectadores van construyendo redes identificatorias con los mensajes, personajes e historias allí representadas. Para dar cuenta de este proceso (Linker, 2006) afirma que el espectador cuando inicia el proceso perceptivo e interpretativo de las imágenes, es necesario incluir, en ese acto todos los dispositivos cinematográficos para que la relación del espectador con el texto audiovisual sea un proceso interrelacionado, que apela a su subjetividad e imaginación, de acuerdo a sus expectativas y coherencia con el texto proyectado, es decir, que El espectador se va configurando en entramados de significación que cobran diferentes sentidos en la construcción subjetiva, lo que le da la posibilidad de leer en diferentes códigos y claves el dispositivo cinematográfico. Estas claves y códigos que fueron promovidas o permitidas por sus vínculos con el cine están definidas por una postura crítica ante el mensaje audiovisual que es propiciada por unos conocimientos previos y sus propias reflexiones en torno al mensaje y su cultura.

En tercer lugar, el espectador, como instituyente, militante, transformador y constructor de otros mundos se configura en un sujeto que por medio del cine y sus dispositivos es capaz de construir nuevas relaciones con él mismo y los otros en la cultura, a través de una instancia más pequeña (cine club), como espacio donde es posible construir nuevas relaciones con el mundo, principalmente desde una perspectiva emancipatoria que pretende liberar al sujeto de toda atadura mental y alienadora.

No obstante, la configuración de las subjetividades emancipadas no solo están determinadas por su actuar en el cine club sino que también se evidencian en su cotidianidad

con el cine, su definición y sus constantes críticas al dispositivo cinematográfico que encierran un conjunto de significados y sentidos frente al cine y el mundo que los rodea, que se da siempre en una situación comunicativa concreta que los motiva (Silvestri, 1993). El cine y los sujetos no operan en lógicas unidireccionales, por el contrario se establecen relaciones dialógicas y dialécticas donde operan bidireccionalmente y una afecta a la otra, incidiendo mutuamente en la configuración subjetiva, como en la configuración de mensajes audiovisuales, se torna una relación recíproca de intercambios capaces de reconstruir los sentidos y significados que cada uno establece, de este modo se ven expresiones de este tipo que evidencian claramente dicha relación: “el cine me hizo a mí, yo soy parte del cine y el cine también”.

La hipótesis en que se basa este trabajo parte de suponer que el dispositivo cinematográfico ejerce alguna incidencia en la construcción subjetiva del espectador, y de hecho a lo largo de la investigación se fue comprobando que en los trayectos que cada participante ha recorrido en relación con el cine, se han ido configurando diferentes sentidos y significados acerca del dispositivo, resultado de muchas relaciones con su entorno y cultura donde no conviene como cita Eco (1982: 77) “multiplicar las explicaciones y las causas mientras no haya estricta necesidad de hacerlo [...] Todo se explica utilizando el menor número de causas”. Y así ha sido, el proceso por el cual la investigación ha logrado escudriñar y descubrir diferentes relaciones, a partir de los aspectos más sencillos, bajo la estricta necesidad de los tres dimensiones estudiadas (trayectos, prácticas e incidencias) que en este caso particular reseñaron aquellos aspectos vitales por los cuales los participantes hicieron evidente su construcción subjetiva a lo largo de una pistas dejadas en sus relatos, así como Guillermo de Baskerville hace reflexionar a su aprendiz “Mi querido Adso -dijo el maestro-, durante todo el viaje he estado enseñándote a reconocer las huellas por las que el mundo nos habla, como por medio de un gran libro” (Eco, 1982: 19). Este gran libro fueron sus relatos y todas aquellas experiencias que quedaron impresas en sus palabras y permitieron desentrañar las relaciones más relevantes.

El dispositivo cinematográfico y la construcción subjetiva a simple vista parecieran dos fenómenos totalmente diversos y sin ninguna relación. Sin embargo, siendo fenómenos de la cultura y de las relaciones entre sujetos, surgen múltiples relaciones que apuntan a la construcción de diversas subjetividades. Desde esta perspectiva de investigación “es difícil

decir a qué causa corresponde cada efecto. Bastaría la intervención de un ángel para que todo cambiase, por eso no hay que asombrarse si resulta imposible demostrar que determinada cosa es la causa de determinada otra. Aunque siempre haya que intentarlo, como estoy haciendo en este caso” (Eco, 1982: 168). Y como no hay ángeles salvadores no queda más que arriesgarse y hallar las relaciones sin estancarse en dinámicas causales, sino en la posibilidad que hay entre múltiples causas y los variados efectos en una compleja red de relaciones que en un *continuum* se entretajan.

## Referencias

- Althusser, L. (1970) Ideología y aparatos ideológicos de estado. *Revista Octubre*. Medellín.
- Aumont, J. (1992) *La Imagen*. Paidós. España
- Benedetti, M. (2004). *Memoria y esperanza. Un mensaje a los jóvenes*. Alfaguara. Bogotá.
- Bermejo, J. & Couderchon, P. (2002) Cine, género e identidad: encuentros y "desencuentros". Trama y fondo: *Revista de cultura*, ISSN 1137-4802, N°. 13, 2002, págs. 95- 105. [http://www.tramayfondo.com/numeros\\_revista/13/Trama&Fondo-13.pdf](http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/13/Trama&Fondo-13.pdf)
- Bermejo, J. & Couderchon, P. (2006) La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film *Memento*. Trama y fondo: *revista de cultura*, ISSN 1137-4802, N°. 20, 2006, págs. 41-58. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2039627>
- Bertaux, D. (1989) Los relatos de vida en el análisis social. En *Historia y Fuente Oral*, núm. 1, 1989, Barcelona, pp. 87-96. Una primera versión de este artículo apareció en Danièle Desmarais y Paul Grell, (comps.), *Les récits de vie. Théorie, méthode et trajectoires types*, Editions Saint-Martin, Montreal, 1986. <http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/bertaux4.pdf>
- Biografía Riccetto Canudo (s.f) Recuperado noviembre de 2008. <http://www.infoamerica.org/teoria/canudo1.htm>
- Boltanski, L & Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal. Madrid.
- Casetti, F. (1989) *El sujeto espectador*. Ediciones Cátedra. Madrid, España.
- Castoriadis, C. (2005). *Figuras de lo pensable*. Fondo de Cultura Económica. Argentina.
- Denzin, N.K. (1970) *The Research Act*. Chicago: Aldine. En Bertaux, D. (1980) *El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades*. Centro Nacional de Investigación (CNRS). Francia. Traducido por el TCU 0113020 de la Universidad de Costa Rica, de "L'approche biographique: Sa validité méthodologique, ses potentialités", publicado en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. LXIX, París, 1980, pp. 197-225. <http://preval.org/files/14BERTAU.pdf>
- Desiato, M. (1998) *La Configuración del Sujeto en el Mundo de la Imagen Audiovisual. Emancipación y Comunicación Generalizada*. Ediciones Fundación Polar – UCAB. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.
- Dewey, J. (2004) *Experiencia y educación*. Biblioteca Nueva. Madrid
- Douglas, M. & Zaentz, S. (Productor) & Forman, M. (Director). *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. (1975). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: United Artists presents a Fantasy Film.
- Dufour, D. R. (2003) El arte de reducir cabezas: la nueva servidumbre. En *Le Monde Diplomatique / el Dipló*. París. Denoël.
- Duguet, A.M. (s.f) *¿Qué es un dispositivo?* Recuperado en Enero de 2009 <http://www.scribd.com/doc/101466/que-es-un-dispositivo?autodown=ppt>
- Eco, U. (1982) *El nombre de la rosa*. Editorial Lumen. Recuperado en diciembre de 2009. <http://www.trestribuscine.com/urbandina/wp-content/textos/textos1/053.pdf>
- Engels, F. (1961) *Dialéctica de la naturaleza*. Grijalbo. México.
- Engels, F. (1998) *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Panamericana Editorial. Bogotá.
- Erazo, E.D. (2006) *Las mediaciones tecnológicas en los procesos de Subjetivación Juvenil. Interacciones en Pereira y Dosquebradas*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Universidad de Manizales – CINDE. Manizales. <http://www.umanizales.edu.co/ceanj/tesis/EdgarDiegoErazo.pdf>

- Erickson, F. (1989) Métodos cualitativos de investigación sobre la enseñanza. En Wittrock, M. *compilador* (1989) *La investigación de la enseñanza, II. Métodos cualitativos de observación*. Barcelona: Paidós Educador
- Feldman, E.S. & Niccol, A. (Productor) & Weir, P. (Director) *The Truman Show*. (1998). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Ferrés, J. (2000) *Educación en una cultura del espectáculo*. Paidós. Barcelona.
- Freire, P. (2007) *La educación como práctica de la libertad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (1991) *Saber y Verdad*. La Piqueta. Madrid
- Galende, E. (1997) En Guinsberg, E. *Subjetividad: El problema de la definición*. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Web: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/SUBJETIVIDAD.pdf>
- Geertz, C. (2000) *La Interpretación de las Culturas*. Gedisa. Barcelona
- Giroux, H. (2004) *Teoría y resistencia en educación*. Siglo Veintiuno Editores. México
- González Rey, F. L. (2000) *El sujeto y la subjetividad: algunos de los dilemas actuales de su estudio*. "El sujeto y la subjetividad en la historia del pensamiento psicológico". III Conference for Sociocultural Research. Campinas. Sao Paulo. Brasil. En web: <http://www.fae.unicamp.br/br2000/trabs/1520.doc>
- González Rey, F. L. (2000a) *Investigación cualitativa en psicología. Rumbos y desafíos*. Thomson Editores. México D.F.
- González Rey, F. L. (2002) *Sujeto y Subjetividad una aproximación histórico - cultural*. Thomson. México D.F.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Vozes. Madrid.
- Gutiérrez Alea, T. (1982) *Dialéctica del espectador*. Ediciones Unión. La Habana.
- Habermas, J. (1982) *Conocimiento e interés*. Taurus Ediciones. Madrid.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1987) *Dialéctica del Iluminismo. La Industria Cultural Iluminismo como mistificación de masas*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.
- Hoyos, G. (1986) *Los intereses de la vida cotidiana y las ciencias*. Ediciones Universidad Nacional de Colombia.
- Jennifer & Susan, Todd (Productor) & Christopher Nolan (Director) *Memento*. (2000). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Newmarket / Summit Entertainment.
- Liandrat-Guigues, S. & Leutrat, J.L. (2003) *Cómo Pensar el Cine*. Cátedra. Madrid.
- Linker, S. (2006) Película y espectador: representación y percepción audiovisual mapuche a partir de una experiencia etnográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Vol. 11, N° 1, pp. 67-77, Santiago de Chile. ISSN 0716-1530. [http://mod.precolombino.cl/zip\\_pdf.php?id=2092](http://mod.precolombino.cl/zip_pdf.php?id=2092)
- Lema, E.V. (2003) *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990 – 2000*. Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26790.pdf>
- Lozano, J.C. (2008) Consumo y apropiación de cine y TV extranjeros por audiencias en América Latina. *Comunicar*, N° 30, v. XV, 2008, *Revista Científica de Comunicación y Educación*; ISSN: 1134-3478; páginas 67-72. [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2552262&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2552262&orden=0)
- Lucas, G. & McCallum, R. (Productor) & Lucas, G. (Director). *Star Wars: The Phantom Menace (Episode I)*. (1999). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Lucasfilm Production & 20th Century Fox.

- Lucas, G. & McCallum, R. (Productor) & Lucas, G. (Director). *Star Wars: Attack of the Clones (Episode II)*. (2002). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Lucasfilm Production & 20th Century Fox.
- Lucas, G. & McCallum, R. (Productor) & Lucas, G. (Director). *Star Wars: Revenge of the Sith (Episode III)*. (2005). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Lucas, G. & Kazanjian, H. (Productor) & Marquand, R. (Director). *Star Wars: Return of the Jedi (Episode VI)*. (1983). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Lucas, G. & Kurtz, G. (Productor) & Kershner, I. (Director). *Star Wars: The Empire Strikes (Episode V)*. (1980). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Lucas, G. & Kurtz, G. (Productor) & Lucas, G. (Director). *Star Wars: A New Hope (Episode IV)*. (1977). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Lucasfilm Production & 20th Century Fox.
- Maffesoli, M. (1999) "Yo es Otro". Debates Sobre el Sujeto. Perspectivas Contemporáneas. Siglo del Hombre Editores. Bogotá
- Maffesoli, M. (2004) *El tiempo de las tribus*. Siglo Veintiuno Editores. México.
- Martucelli, D. (2007) *Lecciones de sociología del individuo*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Departamento de Ciencias Sociales.  
[http://www.pucp.edu.pe/departamento/ciencias\\_sociales/images/documentos/lecciones\\_socologia.pdf](http://www.pucp.edu.pe/departamento/ciencias_sociales/images/documentos/lecciones_socologia.pdf).
- Metz, C. (1965) A propos de l'impression de réalité au cinema. En Cahiers du cinema. N. 166 – 167, p. 75 – 82. En Aumont, J. (1992) *La Imagen*. Paidós. España.
- Mitry, J. (1986) *Estética y Psicología del Cine*. Vol. I. Las Estructuras. Siglo Veintiuno Editores. España. *Esthetique et psychologie du cinéma*
- Monterde, J.E. & Otros (2001) *La Representación Cinematográfica de la Historia*. Ediciones Akal. Madrid.
- Morin, E. (1972) *El Cine o el Hombre Imaginario*. Seix Barral. Barcelona
- Orellana, J. (2008) *Cine y Televisión: Un Desafío Educativo. El cine como fábrica de imágenes antropológicas y culturales*. Web:  
[http://www.atei.es/recursos/doc/cine\\_doc3.pdf](http://www.atei.es/recursos/doc/cine_doc3.pdf)
- Oudart, J.P. (1971) L'Effect de réel. En Cahiers du cinema. N. 228, p. 19 - 28. En Aumont, J. (1992) *La Imagen*. Paidós. España.
- Pereira, C. & Urpí, C. (2005) Cine y juventud: una propuesta educativa integral. *Revista de estudios de juventud*. ISSN 0211-4364. Marzo 05. Nº 68, pp. 73-90.  
<http://www.injuve.mtas.es/injuve/contenidos.downloadatt.action?id=286546571>
- Perry, S. (Productor) & Radford, M. (Director). *1984 (Nineteen Eighty-Four)*. (1984). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.
- Pflaum, L. & Lauría, H. E. (Productor) & Subiela, E. (Director) *Hombre mirando al sudeste*. (1986). [Cinta cinematográfica]. Argentina: Cinequanon.
- Peters, J.L.M. (1961) *La educación cinematográfica*. UNESCO. Imprimeries Rtunies S.A. Lausana, Suiza.
- Piña, C. (1988) *La construcción del "sí mismo" en el relato autobiográfico*. Documento de trabajo programa FLACSO-Chile. Número 383.
- Rivera-Betancur, J.L. (2008) El cine como golosina: reflexiones sobre el consumo de cine en los jóvenes. *Palabra Clave*. ISSN 0122-8285. Volumen 11. Número 2. Diciembre de 2008.  
<http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1743/3863>
- Rivière, A. (1987) *El Sujeto de la Psicología Cognitiva*. Alianza. España.

- Romo, R.M. (2000) *La investigación de corte interpretativo. Aportes a los procesos de producción cultural*. Revista de educación / Nueva época núm. 12/ enero-marzo 2000. <http://educar.jalisco.gob.mx/12/12indice.html>
- Rubinshtein, S. L. (1967) *Principios de psicología general*. Grijalbo. México D.F.
- Sanz, A. (2005) *El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales*. Revista Asclepio. Vol. LVII-1. <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/issue/view/4>
- Silvestri, A. (1993) *Bajtin y Vigotsky: la organización semiótica de la conciencia*. Anthropos.
- Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, P. (1988): *The voice of the past: oral history*. Editorial Oxford University Press.
- Todorov, T. (1991) *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas
- Torres Carrillo, A. (2006) *Ensayos. Subjetividad y sujeto: perspectivas para abordar lo social y lo educativo*. Revista Colombiana de Educación, N° 50. Bogotá, Colombia.
- Touraine. A. (1997) *¿Podremos vivir juntos? : Iguales y diferentes*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Wallerstein, I. (1996) *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores.
- Werscht, J.V. (1988) *Vigotsky y la formación social de la mente*. Paidós. Barcelona. España.
- Vigotsky, L. (1996) *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Grijalbo Mondadori. Barcelona.