

EL CINE: TEJEDOR DE PODER SIMBÓLICO Y DINÁMICAS ENTRE PODERES

MICROANÁLISIS DEL DISCURSO EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL DE:

Primera plana

Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte I

Ronald David Rivadeneira Soto

Trabajo de grado para optar al título de Comunicador Social y Periodista

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS

CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO

PERIODISMO Y PRÁCTICAS MEDIÁTICAS

GIRARDOT-2018

EL CINE: TEJEDOR DE PODER SIMBÓLICO Y DINÁMICAS ENTRE PODERES

MICROANÁLISIS DEL DISCURSO EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL DE:

Primera plana

Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte I

Ronald David Rivadeneira Soto

Trabajo de grado para optar al título de Comunicador Social y Periodista

ASESOR DE MONOGRAFÍA

Federico José Jiménez Varón

Filosofo

**CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO
DE DIOS CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO
PERIODISMO Y PRÁCTICAS MEDIÁTICAS
GIRARDOT- 2018**

Dedicatoria

A los cercanos y los lejanos, a mi familia de sangre y apellidos y a los que por el camino se han vuelto familia, a ti Hormiguita soñadora por tu amor y apoyo. Al universo de pequeñas cosas que me rodea y su magia, a mi padre y mi madre y mis otros padres y madres (tías, tíos), a mi abuelamadre en la luz de las estrellas y en el pensamiento. A la luz y al tiempo que danzan en las sombras y que se vuelven arte (el cine) y a los que a través de él cuentan historias. A los que creyeron y aún a los que no también. A la fuerza y energía que todo lo rodea; la vibración de las conexiones y de lo inconexo. A ellos, a todo esto, dedico este trabajo y doy las gracias.

Agradecimientos

Agradezco, además, de manera especial a los docentes que me cruce en este camino y que de alguna u otra manera tuvieron una influencia intelectual y emocional en este proceso. Gracias por compartir sus experiencias y conocimientos. A mi asesor de tesis por sus aportes y recomendaciones que ayudaron a sacar adelante este trabajo. Y reitero mis agradecimientos a mi compañera, Marcela, por compartir su fuerza en momentos cruciales.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN	3
ABSTRACT	4
Introducción	5
1. Planteamiento del problema	8
1.1. Formulación del problema	8
1.2. Pregunta problema	10
2. Justificación	10
3. Objetivos	13
3.1. Objetivo general	13
3.2. Objetivos específicos	14
4. Metodología de la investigación	14
4.1. Enfoque de investigación	14
4.2. Tipo de estudio y alcance	15
4.3. Instrumentos de investigación	16
4.4. Muestra de investigación	17
4.4.1 Las películas	18
4.4.2 Primera Plana (<i>Spotlight</i>)	19
4.4.3 Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte I	21
5. Marco de referencias	24
5.1. Marco de antecedentes	25
5.2. Marco conceptual	29
5.3. Marco teórico	37
6. Procedimiento de análisis	64
6.1. <i>Primera Plana (Spotlight)</i>	65
6.2. <i>Los juegos del hambre: Sinsajo parte I</i>	74
7. Conclusiones	80
8. Recomendaciones	84
9. Referencias	86

RESUMEN

La proposición que sirve de arranque a esta investigación se fundamenta en la identificación y análisis de los discursos que teje la narrativa del cine y su lenguaje audiovisual, indagando en el modo en que sus relatos conforman parte del entramado del poder simbólico representado en los medios de comunicación, así como de las relaciones de tensión alrededor de los otros poderes de la sociedad. Se plantea resolver esta inquietud mediante la aplicación del análisis de la narrativa audiovisual, a unos fragmentos seleccionados de las obras cinematográficas *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte 1* y *Primera Plana (Spotlight)*; a la luz de algunas nociones del análisis del discurso de van Dijk y de las concepciones de John Thompson alrededor de los tipos de poder que se ejercen en la sociedad, de manera enfática en relación al simbólico.

Los relatos de las películas escogidas giran en torno a la dinámica que sugiere las tensiones que surgen entre el poder simbólico y los poderes político, económico y coercitivo en la sociedad.

Palabras clave: narrativa, discurso, cine, lenguaje audiovisual, análisis, poder simbólico

ABSTRACT

The proposition that serves as a starting point for this research is based on the identification and analysis of the discourses that the film narrative and its audiovisual language weaves, investigating the way in which its stories conform part of the framework of the symbolic power represented in the media. communication, as well as the tension relationships around the other powers of society. It is proposed to solve this concern through the application of the analysis of the audiovisual narrative, to selected fragments of the cinematographic works *The Hunger Games: Mockingjay Part 1* and *First Flat (Spotlight)*; in light of some notions of van Dijk's discourse analysis and of John Thompson's conceptions about the types of power exercised in society, emphatically in relation to the symbolic.

The stories of the chosen films revolve around the dynamics that suggest the tensions that arise between the symbolic power and the political, economic and coercive powers in society.

Key words: narrative, discourse, cinema, audiovisual language, analysis, symbolic power

Introducción

El cine...ese invento del demonio
Antonio Machado

Acuñaando a ese invento mencionado por el poeta español, la presente investigación gira en torno al cine; aquella invención de finales del siglo XIX dada por los hermanos Lumière y que ha generado diversas corrientes referentes por un lado a su estética, pero además a mostrar un reflejo de la sociedad; puesto que el conjunto de imágenes cinematográficas que componen una historia al ser analizada junto a diversas teorías permite crear estudios profundos frente al papel de la humanidad.

Es así como por ejemplo, la semiótica del cine estudia los signos y códigos de los mensajes que se transmiten y paralelamente los diversos públicos a los que van dirigidas las películas. Ahora bien, este proceso de comunicación dentro de la cinematografía no es ajeno al comunicador social y periodista, puesto que el profesional en esta rama del saber al tener conocimiento en política, psicología, economía, tecnología, publicidad, etc; debe tener la capacidad de hacer diversas interpretaciones entre la ficción y la realidad. Es decir, la ficción dada desde la literatura, la pintura, el teatro, la danza y por supuesto el cine, aplicada a las situaciones presentes en la sociedad.

Por consiguiente la presente investigación pretende mostrar la representación del poder simbólico de los medios y las dinámicas de relación entre los poderes en el discurso cinematográfico de las películas *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte 1* y *Primera Plana (Spotlight)*. Por lo tanto se han tenido en cuenta algunos conceptos que ayudan a delimitar este análisis como: poder, poder simbólico, discurso y dispositivo.

Los anteriores conceptos fueron estudiados a la luz de la narrativa fílmica que devela el impulso y la esencia del discurso que conlleva un relato audiovisual. De tal manera, este análisis se fundamenta bajo tres teóricos principales y otros que sirven de apoyo a los anteriores o simplemente permiten aclarar algunas discusiones, dadas dentro del presente documento.

En primer lugar, se aborda a John Thompson quien centra su estudio en el poder simbólico afirmando que: “en todas las sociedades, los seres humanos se dedican a la producción e intercambio de información y contenido simbólico” (1998, p. 25). Es así que el cine como producto de la industria cultural participa en esa producción e intercambio.

En segundo lugar, Michel Foucault es abordado a partir de sus estudios sobre el análisis crítico del discurso y sobre el constructo de dispositivo en relación al poder, al conocimiento y al discurso, constituyéndose en una categoría que permite la deconstrucción e interpretación de las películas analizadas.

A continuación y en tercer lugar se reflexiona frente a la teoría de Lauro Zavala, quien propone la distinción entre: una sustancia y una forma de la expresión, y una sustancia y forma del contenido; para de esta forma analizar las capas de la narrativa cinematográfica. Lo anteriormente planteado ha permitido que este análisis se haya realizado con base a la investigación de carácter cualitativo, ya que es por medio de ella que se hace posible la observación sobre los corpus de algunos fragmentos de las dos películas estudiadas, además de estudiar sus contenidos narrativos y audiovisuales.

Ahora bien, cada una de las películas se encuentran reseñadas y a partir de este punto se pone en consideración las teorías presentadas anteriormente, ya que a criterio de este análisis las obras filmicas seleccionadas y los postulados conceptuales encajan para lograr resolver la inquietud acerca del poder simbólico y cómo se configura en ellas.

1. Planteamiento del problema

1.1. Formulación de problema

Hace mucho tiempo que el cine ha dejado de ser considerado como un mero espectáculo de entretenimiento y, aun siendo un divertimento, es a la vez un medio de comunicación que como tal, genera una influencia y transmite un mensaje explícito o implícito -bien sea que se lo proponga o no- a sus espectadores con los que establece una relación de intercambio de significados y sentidos, tal y como lo expone John Thompson en *Los media y la modernidad* (1998), cuando, aludiendo a Clifford Geertz, nos recuerda que el hombre está “suspendido en tramas de significado que él mismo ha urdido” (Thompson, 1998, pág. 26) y que por tanto, los medios de comunicación, como el cine, son telares para que él mismo fabrique esos tejidos.

De esta manera, a través del cine se realiza una circulación de contenido simbólico. Teniendo en cuenta ese intercambio, se hace necesaria una mirada analítica frente a los productos audiovisuales -en este caso en específico los cinematográficos- que contribuya a la formación y al fortalecimiento de un criterio crítico y reflexivo de los mensajes y las representaciones de la realidad que esta expresión artística propone a través de sus discursos. Esto, claro está, en el entendido del papel articulador que puede recaer sobre las obras audiovisuales en la medida en que se constituyen en replicadoras del poder simbólico, ya sea retratándolo o siendo ellas mismas formas de este.

Al mismo tiempo, se puede observar en la construcción del mundo interno de los relatos filmicos que se genera una interacción con los poderes económico, político y coercitivo como dispositivos que hegemonizan los imaginarios sociales que ahí se representan (Foucault, 1983). En consecuencia, es necesario que los comunicadores sociales afinen la capacidad de captar, interpretar y reconstruir esos mensajes y sus posibles propósitos, en vista de la función social que cumplen en términos de producción y reproducción de contenidos y significados. En estos procesos comunicativos el cine, como industria cultural, es una fuente segura de reflexión teórico-práctica para futuros ejercicios interpretativos.

Dentro de ese marco, el presente trabajo busca identificar cómo se elaboran, reproducen y representan una variedad de discursos que en la narrativa audiovisual que configuran en su discurso el poder simbólico en virtud de la personificación de éste en los medios de comunicación a la vez que se persigue evidenciar las relaciones de tensión o armonía de éste con los otros poderes. Todo esto se logra a través del análisis de los contenidos de sus relatos, de los significados que transmiten y de los sentidos que estos provocan. Con ese propósito como norte de este estudio, se recurrirá a la revisión de algunas secuencias de las películas *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte I*¹ y *Primera Plana*² siguiendo la metodología del análisis del discurso narrativo en esas relaciones.

¹ Dirigida por Francis Lawrence, producida por Nina Jacobson de la casa productora Lionsgate, con guion de Peter Craig y Danny Strong basados en la trilogía literaria de Suzanne Collins *Los Juegos del Hambre* y estrenada en noviembre de 2014.

1.2 Pregunta problema

¿Cómo se ve representado el poder simbólico de los medios y las dinámicas de relación entre poderes en el discurso cinematográfico de las películas *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte 1* y *Primera Plana (Spotlight)*?

2. Justificación

Suscita una inquietud particular la forma en que el cine atrae constantemente al público en una franca invitación a su juego de luces y sombras. El hecho de que un grupo de desconocidos se sienten, absortos y perplejos, en la oscuridad durante dos horas o más, codo con codo, asumiendo las emociones y asimilando el discurso que les transmite el simulacro que está ocurriendo ante sus ojos (a sabiendas de que no es real) resulta por lo menos curioso. De tal curiosidad surge un interés genuino por la manera en que la obra cinematográfica logra generar esa movilización y encanto ante sus relatos, sus miradas, sus insinuaciones y, sobre todo, ante el discurso que construye, haciéndose digno de ser sometido a la observación y análisis para intentar determinar de qué manera se configuran en sus historias sus discursos, posiciones y puntos de vista; y con

² Dirigida por Tom McCarthy, con guion de McCarthy y Josh Singer basados en la historia real de un trabajo de investigación publicado por un equipo de periodistas de The Boston Globe en 2001, producida por Anonymus Content, Participant Media, First Look Media y Rocklin/Faust y estrenada en 2015.

ello intentar comprender de qué modo esas construcciones discursivas que propone a través de sus representaciones tamizan algunas interpretaciones de nuestras realidades sociales.

En este sentido, la formulación de este proyecto encuentra su justificación en ese gran potencial que contiene el cine y su lenguaje en la comunicación de ideas, de discursos, es decir, en el intercambio simbólico en el entendido, remitiéndonos a Zavala, de que el cine es una forma de comunicación y expresión estética que incide en la constitución de imaginarios sociales y de formas simbólicas y culturales (Zavala, 2010) y por ende, lo crucial de apreciarlo a partir de una lectura y comprensión crítica y reflexiva de su contenido.

Asimismo, y considerando los medios de comunicación como los recursos de “un tipo diferenciado de actividad social que implica la producción, transmisión y recepción de formas simbólicas” (Thompson, 1998, pág. 34), es importante como comunicadores sociales hacer lectura analítica de la imagen en movimiento y ser competentes para entender la multiplicidad de los significados del cine como posible catalizador de conocimientos, de dinámicas entre poderes y de contenido simbólico, , toda vez que éste proceso se realiza en el marco de la utilización de los medios como plataformas para ejecutar el *poder simbólico*³ (Thompson, 1998). De este modo encontramos que a través de las múltiples historias que se cuentan en el cine, y de la mirada particular sobre las realidades e imaginaciones que enmarcan y contextualizan estos relatos, se

³ Dado que hasta aquí ha sido mencionado varias veces vale decir, brevemente, que el poder simbólico es abordado desde las propuestas de Thompson que lo ubica dentro de las actividades productoras, transmisoras y receptoras de contenido simbólico y signmificativo; la escuela, la religión, los medios. (Thompson, 1998)

puede construir un puente hacia el entendimiento del universo de significaciones y sentidos que nos afectan como sociedad, por medio de los discursos y las dinámicas de poderes desde los diferentes ámbitos en los que esta relación se teje.

Desde ese aspecto, es posible realizar un acercamiento a historias que en su relato permitan vislumbrar una interpretación de algunos escenarios de tensión entre las figuras o instituciones que representan los poderes; el político, económico, coercitivo y el simbólico. Existen temas recurrentes en la narrativa cinematográfica, así como también relatos que surgen con la evolución y las circunstancias del momento histórico al que se circunscribe la obra audiovisual. Estas temáticas, aportadas desde la realidad al campo artístico del cine, permiten hacer el dibujo de relaciones entre poderes y, además, descifrar la obra cinematográfica como un vehículo de poder simbólico. Por otro lado, esos tópicos permiten hacer también una lectura particular de ese contexto desde el punto de vista del autor o autores y desde la interpretación propia que hace el espectador con el prisma que le proporciona lo que vio.

No está demás subrayar que es la presencia de un conglomerado de posibilidades significativas lo que potencia las opciones del cine como espacio de transacción simbólica y circulación de discursos. En este escenario se requiere el conocimiento que estimula el pensamiento crítico y ambos necesitan de cierta capacidad sensible, la cual puede ser incitada por la apreciación y reflexión del arte y de los objetos artísticos, tanto desde un plano estético como desde lo ético y lo discursivo, viendo así como el contenido y la forma son complementarios. A la manera como

lo expresa Doc Comparato, el arte del relato cinematográfico se compone en tres niveles; el *logos* que es la forma, el *phatos* que es el drama, el contenido y el *ethos* que viene a ser el significado ético, el mensaje (Comparato, 1988), los tres se conjugan y deben encajar entre sí.

El cine, a través del análisis del contenido de sus mensajes en cuanto al nivel narrativo y en relación a su intención discursiva, sirve como herramienta para entender las tensiones entre el arte, nuestra realidad y el poder. Una película es a la vez lenguaje y hace parte de un medio, en este caso masivo, por lo cual, en el marco de esa doble condición, la proporción en la que su análisis y estudio pueden llegar a incidir como instrumento para revelar y entender el intercambio simbólico es relevante. Lo es de especial manera para los comunicadores en la medida en que este ejercicio posibilita poner en práctica la aplicación del análisis del discurso en textos audiovisuales, tan reinantes hoy en día.

3. Objetivos

3.1. Objetivo general

Comprender, en la narrativa audiovisual de las películas *Primera Plana* y *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte 1*, el entretendido de discursos y relaciones entre el poder simbólico de los medios de comunicación y los poderes político, económico y coercitivo y sus instituciones paradigmáticas.

3.2. Objetivos específicos

- Definir los criterios de la perspectiva del análisis discursivo que son aplicables a la construcción del discurso en la narrativa fílmica de los fragmentos seleccionados.
- Evidenciar los elementos del relato y de la narrativa audiovisual que muestran las formas del poder presentes en las películas seleccionadas.
- Analizar los elementos de la narración sobre el poder simbólico que entran en tensión o se relacionan con los otros poderes en el transcurso del relato.

4. Metodología

4.1. Enfoque de investigación

El enfoque de investigación aplicado en este trabajo es de carácter cualitativo, puesto que se consideró el más apropiado y pertinente por la naturaleza y carácter de este estudio. Dado que el propósito de esta investigación es la realización de un análisis sobre el corpus de unos fragmentos específicos de un material proveniente del relato audiovisual, para determinar la presencia y configuración de formas del poder simbólico y elementos de relación con los poderes económico, político y coercitivo. Desde esa intención la perspectiva cualitativa es la apropiada ya que se amolda a la pretensión de revisar algunas cualidades específicas del contenido

narrativo y audiovisual de las películas *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte I* y *Primera Plana*, como el simbolismo, la denotación y connotación, la metaforización, entre otras, y, a través de dichas características, poder determinar cómo inciden estas en la construcción y representación de discursos y dinámicas de poder en el curso del relato cinematográfico.

4.2. Tipo de estudio y alcance

El estudio realizado en este trabajo sigue la orientación de razonamientos de tipo inductivo, puesto que se parte de elementos particulares observados en dos películas específicas y, desde allí, se pueden establecer algunas consideraciones de nivel más general. Es decir, se hace referencia a la manera en cómo se representa el poder simbólico y su relación con los otros poderes en el cine a través de un tipo de películas con características similares.

Por otra parte, en consecuencia con esa intención que se aborda en este estudio de poder analizar la manifestación y rasgos del fenómeno de la representación del poder simbólico en los medios de comunicación y sus relaciones con los otros poderes de la sociedad, el alcance de este análisis pretende ser de tipo descriptivo. Sin embargo, se debe reconocer que, en investigación, el enfoque cualitativo permite hacer en todo caso un acercamiento exploratorio, que se da por lo general en la fase de inicio de la tarea investigativa.

4.3. Instrumentos de investigación

En este trabajo monográfico se utilizarán como herramientas y estrategias de investigación el análisis del discurso, apoyado en el análisis del relato audiovisual; a través de los cuales se realizará la deconstrucción de unos fragmentos seleccionados para poder encontrar y examinar las categorías o unidades que interesan para lograr el objetivo propuesto.

En este sentido, con esas herramientas se analizará el discurso del poder simbólico presente en el relato cinematográfico y las relaciones que se establezcan con los otros poderes. En este cometido será de utilidad establecer, desde el análisis cinematográfico, algunos aspectos que guiarán la construcción metodológica de este trabajo. De acuerdo a esto, vale decir, siguiendo al académico Lauro Zavala, que este análisis utilizará una propuesta adaptada desde la glosemática narrativa y que es, a la vez, de corte formal ya que pretende la interpretación de las películas reconociendo los componentes del *lenguaje cinematográfico* que permiten distinguir su significación y especificidad, por lo tanto, también es un análisis de orden semiótico. (Zavala, 2010)

De igual forma, la técnica pertinente al proceder de la investigación de corte analítico en este caso es la observación y, al hablar de la escala desde la que ésta se realiza, nos encontramos con que se aplica un microanálisis, dado que se escogerán tan sólo algunas partes de la película y no ella completa pues se estima que son la muestra suficiente para revisar y mostrar los fenómenos

de interés. A su vez, el análisis tiene un fin instrumental que rebasa o trasciende a la película misma a partir de su significado.

En conclusión, siguiendo con Zavala y revisando las teorías cinematográficas a las que él alude, en cierta manera se podría anotar, extrapolando una de las interpretaciones de la paradoja del gato de Schrödinger⁴, en mecánica cuántica, que el análisis que se aborda pertenece a la vez al modelo estructuralista y al postestructuralista; hay una estructura cinematográfica común, pero se resaltan elementos particulares de cada filme por separado. También se encontrará que hay sostén en la semiología por los “elementos significantes en lo que se llama el *discurso cinematográfico*” (Zavala, 2010), influidos por los postulados conceptuales de Michael Foucault. Así mismo, está presente la intertextualidad inherente a las obras y hay trazas de narratología cinematográfica, para entender los recursos narrativos, y de fenomenología, para hacer lectura de los fenómenos que percibimos.

4.4. Muestra de investigación

En lo que atañe a la muestra que se escoge para aplicar el análisis es propicio referirse a la articulación de ésta en dos niveles; la película como un todo y las escenas seleccionadas como ejemplos. La observación concreta que se plasmará en este trabajo se hace en particular sobre la

⁴ Este es un experimento imaginario concebido en mecánica cuántica por el físico austriaco Erwin Schrödinger en donde se plantea poner un gato en una caja cerrada, la cual contiene un dispositivo con una botella de gas venenoso, un martillo y una partícula radiactiva con el 50% de probabilidad de desintegrarse lo que ocasionaría el rompimiento de la botella y la muerte del gato por envenenamiento. Ahora, una de las interpretaciones manifiesta la coexistencia de las alternativas vivo y muerto al mismo tiempo; a esto se hace referencia con la alusión a la paradoja.

dimensión de las escenas y su composición narrativa y audiovisual en relación a los tópicos que enfrentamos en la investigación. Es decir, se procede a través de un microanálisis como ya se ha dicho.

Las películas, a las cuales se hará referencia a continuación y se explicará la razón de su escogencia, se configuran como una obra total en la que se encuentran insertos los elementos que componen el objeto de estudio y dentro de ella, en su estructura narrativa, encontramos las fracciones que permiten evidenciar y analizar dichos elementos.

4.4.1. Las películas

Es conveniente y necesario reseñar y explicar por qué se escogieron las dos películas que serán el combustible para poner a rodar este trabajo. Como preludeo, se hace justo manifestar que de todo el cúmulo de obras del cine que podrían servir al objeto de esta investigación y que se hubieran podido escoger, era pues requisito decidir y delimitar el espectro del material de estudio. En tanto, se optó por un criterio personal, lo que autores como Riffe, Lacy y Fico, citados por Oreja Fernández, denominan *de conveniencia*. “Una técnica que consiste en seleccionar aquellos elementos que son más accesibles o se adecúan más al análisis según los criterios del propio investigador” (Oreja Fernández, 2016, pág. 10).

En ese sentido, se ha hecho la elección teniendo en cuenta que las películas fueran acordes a la intención que se quiere mostrar, que contuvieran los elementos que pueden determinar su

asociación con la fundamentación temática del proyecto; es decir, que se ajustaran al análisis que se requiere. Además, pesa una razón válida y simple y es haberlas visto antes y encontrar en ellas esa referencia que les permita adecuarse a ser ejemplos de lo que se quiere indicar.

En el acervo de contenido visto por quien ejecuta este análisis aparecieron dos obras que, finalmente, se llevaron el honor de servir a la causa académica en mención. La relativa cercanía de su producción y exhibición en el tiempo, además de su popularidad y figuración entre una proporción del público, condujeron también a escoger estas películas. A continuación, se presentará una sinopsis y se explicará porque se considera, cada una, pertinente para este estudio.

4.4.2. Primera Plana (Spotlight)

La primera película a la que se acude en este ejercicio y que exponemos por orden de aparición, de la más reciente a la más antigua, se trata de *Spotlight*, nombre original en inglés, y que pasó a llamarse *Primera Plana* en los países de habla hispana. Este es un filme del 2015 que tuvo interesantes nominaciones y premios entre ellos: a mejor película y mejor guión original en los Oscar, en los Independent Spirit Award, premio de la Crítica Cinematográfica al mejor guion y a mejor reparto, del Sindicato de Actores también al mejor reparto, en los Critics' Choice Movie Award como mejor película, en los BAFTA al mejor guion, triple nominación en los Globo de Oro a mejor película de drama, mejor director y mejor guion, entre otros reconocimientos. Hasta aquí, este despliegue ya la hace merecedora de una observación más detallada (Wikipedia , 2018).

Su director, Thomas McCharty, empezó en el cine como actor en 1992 y en el 2003 dirigió su primera película, *The Station Agent*, con la que debutó obteniendo el premio Independent Spirit Award al mejor guion de *ópera prima*. Otras obras de su filmografía como director han sido *The Visitor*, *Win Win*, *The Cobbler* y *13 Reasons Why*; desde la escritura de guiones ha estado en *Up*, *Million Dollar Arm* y *Alias J.J.* Escribió, además, el guion de *Spotlight* en compañía de Josh Singer, a partir de la historia real del grupo de periodistas que investigó los casos de pederastia por parte de un grupo de sacerdotes católicos en Boston (IMDb, 2016).

El argumento

Precisamente, el hilo conductor de esta historia es la labor investigativa de un grupo especializado de periodistas del diario The Boston Globe, quienes se encargan de realizar reportajes de largo aliento que involucran meses de minuciosa y lenta indagación. Este cuerpo elite, que se denomina así mismo *Spotlight*, empieza a investigar sobre unos casos de presunta pederastia por parte de un sacerdote católico de Massachusetts, luego de que el nuevo director del diario les pida averiguar más al respecto a raíz de una columna que habla de las denuncias de un abogado, Mitchell Garabedian, quien manifiesta que el arzobispo de Boston, Bernard Law, sabía acerca del abuso y no intervino para detenerlo. Instados por estas advertencias, empiezan creyendo que están sobre la pista de un caso de repetición de pederastia por un sacerdote, para ir descubriendo más casos ocultos y bajo la omisión del cardenal. Luego, poco a poco, descifrarán que detrás hay toda una operación sistemática de encubrimiento y connivencia por parte de la

arquidiócesis en cabeza de Law y con el relajamiento de algunas autoridades y miembros del establecimiento judicial. El desenlace de la historia conduce a revelar este esquema y a poner en evidencia alrededor de 90 casos de pederastia que involucraban a curas de la Iglesia Católica en el seno de una comunidad con un fuerte arraigo en la institución religiosa.

La razón

Es fácil discernir que esta historia encaja de muy buena manera en el pretendido de esta investigación, por lo tanto, este sería un primer motivo de su escogencia, pero no sobra explicar un poco ese porqué. Los sucesos que se cuentan muestran de forma directa el movimiento e impacto que generan dos instituciones del poder simbólico: la iglesia y los medios de comunicación, en el caso particular la prensa. Se señala una dinámica que pone en tensión estas dos fuentes de poder simbólico. A su vez, interesa en el análisis que este relato sea extraído de la realidad; es decir, sirve para resaltar su cualidad de intertextual al pasar de ser un hecho ocurrido a ser tratado por la ficcionalización. Por más apegado que esté el guion a la realidad de ese momento la narrativa recurre a una recreación y por tanto a un intercambio entre el texto de lo verdadero y el texto que adapta y retoma esos hechos: la película.

4.4.3. Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte I

Esta película se deriva de la trilogía literaria del mismo título, escrita por Suzanne Collins, y adaptada al cine con guiones de Danny Strong y Peter Craig. Producida por Nina Jacobson, Jon

Kilik para Lionsgate y Color Force y estrenada a finales de 2014, esta obra es en realidad una tetralogía pues los tres libros del *bestseller* se dividen en cuatro películas ya que la última entrega está separada en dos partes. Por otro lado, la película fue éxito rotundo en taquilla, pues, según datos de la página *Box office Mojo*, casi quintuplico la inversión que se hizo en su producción y, además, demostró y siguió aumentando la popularidad que adquirió entre los espectadores, principalmente en el público juvenil.

Dicha fama en los jóvenes está respaldada por diversas nominaciones y premios obtenidos en circuitos y cadenas especializadas en este público objetivo tales como los MTV Movie Award, los Nickelodeon Kids` Choice Award, los Teen Choice Award o los Kids` Choice Award Colombia, entre otros, en categorías de mejor película, mejor actriz, mejor vestuario y otras de índole más bien ornamental.

El argumento

La historia transcurre después de la 75ª versión de Los Juegos del Hambre que se efectúan en Panem, la nación distópica en la que se enmarca toda la saga, y en los cuales dos jóvenes de cada distrito en los que se divide el país son enviados a luchar a muerte en un cruel reality, al estilo de las arenas romanas de gladiadores. Katniss, personaje protagónico interpretado por Jennifer Lawrence, es rescatada junto a otros dos compañeros y llevados al Distrito 13 desde el cual se encabeza la rebelión contra el presidente Snow y su régimen. Katniss, por su resistencia a convertirse en lo que esperan desde el Capitolio y por ser capaz de desafiar el orden imperante en

Panem, auspiciado por el desarrollo de los Juegos, se va convirtiendo en un símbolo para la resistencia y para el pueblo que empieza a sublevarse en contra del Estado. Si bien, a primera vista, el motivo de su transformación en símbolo de la rebelión se justifica en la lucha de un pueblo por liberarse del yugo, las fuerzas rebeldes, en cabeza de Alma Coin, instrumentalizan este simbolismo que despierta Katniss, usando los medios para desplazar una fuerza de poder abusiva so pretexto de la liberación del pueblo, para luego entender que en el fondo lo que ocurre es que una instancia de poder va cambiando de manos para dejar instalada otra menos agresiva. En el curso de los hechos, Katniss ve la manipulación del Capitolio con el secuestro y exhibición en televisión estatal de su amado Peeta, usado para menguar los ímpetus de las revueltas, y decide asumir convertirse en el Sinsajo, símbolo de la revolución, para ser mostrada a los demás distritos a través de los medios de comunicación que poseen. De este modo, la situación derivara, al final de esta entrega, en una incursión rebelde para rescatar a Peeta, quien ha sido alienado a través de métodos farmacológicos que afectan su plena conciencia y estado psicológico.

La razón

En toda la saga se observan elementos que de manera clara exhiben un constante tensión entre el poder simbólico y los demás poderes, además del uso explícito de los medios de comunicación para ejercer ese poder simbólico, pero están particularmente presentes en esta entrega cercana a la conclusión. Así mismo, entra en juego el universo ficticio creado para ubicar la historia; el hecho de que el relato transcurra en una distopía agrega un factor dinamizador y acentuador de

esa relación entre poderes que se quiere mostrar; una nación regida por la opresión, un pueblo sometido, un evento mediático para sustraer y distraer a la gente, para mantener el miedo y expiar los castigos; una revolución en ascenso. De otro modo, también el componente intertextual e interdiscursivo al tener su origen en el campo literario y de ahí pasar al lenguaje audiovisual. Por otro lado, el papel de la heroína contribuyó también con su cuota en fortalecer la inclinación hacia esta elección por una sensación particular de que lo simbólico desde lo femenino tiene una significación acentuada. De igual manera, aspectos extrafilmicos, tales como la popularidad de la saga, tanto en lo literario como en lo cinematográfico y ser especialmente reconocida por jóvenes, también aportaron su grano de arena en la decisión.

5. Marcos de referencia

5.1. Marco de antecedentes

En lo que respecta a las investigaciones que se aproximan al tema de este ejercicio y que le sirven de sustento, se debe indicar que, si bien en relación al análisis de la narrativa audiovisual se encuentran numerosos estudios que lo abordan desde distintos enfoques, en lo referente a una línea semejante a la que se pretende en este trabajo, esto es, esa que observa la construcción del poder simbólico de los medios de comunicación y su entrecruzamiento con los otros tres poderes de la sociedad, -señalados por Thompson-, no se encuentran propuestas específicas orientadas desde ese ángulo en particular. No obstante, en la búsqueda se han revisado trabajos que encaran conceptos y temas paralelos y subyacentes que se emparentan con los ámbitos de este análisis; en ese sentido, vale la pena mencionar algunas de estas obras y sus propuestas.

En primera medida, es pertinente hacer alusión a la tesis doctoral para la Universidad de Sevilla del español Alfonso Maximiliano Rodríguez (2015) titulada *Análisis del discurso en la narrativa audiovisual. Metodología y estudio de caso: La trilogía de Batman de Nolan*. En esta investigación se centra el interés en el propósito del autor de analizar la trilogía sobre el superhéroe *Batman* a través de la relación entre ideología y estética, aplicando el análisis del discurso desde las nociones de poder, ideología, propaganda y hegemonía. Así mismo, es rescatable el recorrido que realiza por el goce estético y el análisis del contenido denotativo y

connotativo, así como por la revisión formal, emocional, subliminal y asociativa de la triada cinematográfica. Todos estos aspectos nutren el marco de esta investigación.

Por otra parte, a partir del trabajo del venezolano Eugenio Sulbarán Piñeiro *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica* se toma sustento para realizar la deconstrucción analítica que se pretende llevar a cabo. Tomando en cuenta lo que el autor postula acerca de que se puede abordar el análisis en exclusiva desde la narratividad que el cine construye en su relato y no sólo desde los códigos audiovisuales. Es decir, reinterpretando y adaptando su postura al enfoque de este trabajo, se puede apuntar que el análisis debe ser cubierto desde una fórmula híbrida que una la estructura y contenido del relato y el sentido y significado de la narrativa audiovisual, ya que ambas se complementan. No se halla lugar, desde el punto de vista de esta tesis, a una dicotomía entre la vertiente del componente narrativo y la del audiovisual.

Como se mencionaba, se han encontrado diversos estudios sobre el contenido discursivo en las películas, que proponen formas de análisis de la narrativa audiovisual o que combinan ambos enfoques. Algunos estudios hacen un abordaje desde la semiótica del relato, como es el caso de *Análisis semiótico de un texto filmico: culturemas y símbolos en "Un toque de canela"*, del cual un aspecto de interés para este proyecto es la pertinente mirada hacia la forma en la que se reconocen los símbolos de una cultura particular en el relato y como se muestran audiovisualmente. Este trabajo es realizado por Amor López Jimeno y Nieves Mendizábal de la

Cruz, de la Universidad de Valladolid en España, sobre la película *Un toque de canela* del director griego Tasos Bultemis.

Otro aporte que se considera relevante es el trabajo del grupo de investigación Imagen y Comunicación, IMAGO, de la Universidad de Medellín, elaborado por Jerónimo León Rivera Betancur y Ernesto Correa Herrera, en donde se revisa el papel de la imagen en la narrativa audiovisual, teniendo en cuenta lo permeada que se encuentra la sociedad contemporánea en diversos espacios cotidianos por lo audiovisual y su carga significativa y simbólica en la representación y concepción de las relaciones de poder; asunto acorde al centro neurálgico del presente trabajo. Dicho estudio se titula, precisamente, *La imagen y su papel en la narrativa audiovisual*.

Es menester considerar el artículo titulado *Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político*, del chileno Rubén Dittus, de la Universidad Católica de la Santísima Concepción. En dicho trabajo es llamativa la aproximación que se muestra del documental político desde el concepto de Foucault de *dispositivo*, constructo que está ligado a la estructura teórica del presente análisis, por ende su asociación con el artículo es constructiva y de retroalimentación desde la indagación que realiza el autor chileno.

Es atinado hacer una mención a algunos trabajos también revisados en las pesquisas para intentar determinar un estado del arte del asunto cubierto en este estudio y que resultan de importancia por sus aportes al ámbito investigado. Dentro de ese panorama se encuentra, *Cine documental*,

discurso cinematográfico y crítica al poder. Inside Job y Restrepo (2010), dos ejemplos prácticos, en este trabajo Emma Camarero, doctora en Historia del arte, académica de la Universidad de Salamanca, nos entrega una observación comparativa entre dos documentales para señalar en estos un instrumento de crítica a los poderes del establecimiento, en este caso el económico y el coercitivo, a partir del análisis del discurso que construyen. Este análisis se encuentra en consonancia con los propósitos que se abordan en el desarrollo de la presente investigación toda vez que se presenta una mirada reflexiva sobre el discurso de la obra audiovisual y, además, toca a las puertas de dos de las instancias de poder a las que hacemos referencia.

Se encuentra pertinencia en *Libertad, justicia y tolerancia. Una propuesta del discurso cinematográfico en la formación de comunicadores*, investigación realizada por Abel Grijalva Verdugo y Rosario Izaguirre Fierro de la Universidad de Occidente y Universidad Autónoma de Sinaloa respectivamente, quienes, a través de un análisis discursivo desde lo inductivo a un conjunto de películas, buscan interpretar cómo se representan y forman los comunicadores sociales en el cine; es interesante esta propuesta por su aporte en tratar de ubicar, en el universo cinematográfico, la proyección de los comunicadores como un componente del poder simbólico de los medios. Por último, también como antecedente, vale hacer eco de *De La historia oficial a El secreto de sus ojos: discurso cinematográfico y discurso social*, trabajo en el cual Miriam Goldstein y María Emilia Racciatti, de la Universidad de Buenos Aires, piensan estas dos

películas desde su constitución como discurso social a la vez que cinematográfico, permitiendo ahondar en esa conjunción de lo audiovisual y lo narrativo para elaborar el tejido discursivo del texto fílmico.

5.2. Marco conceptual

En aras de la claridad y especificación de los pilares que sustentan este proyecto, a continuación, se hará una descripción y definición de los aspectos teóricos que lo respaldan. Se explicará, breve y puntualmente, desde qué enfoque se entienden y se abordan las siguientes categorías conceptuales que estructuran este trabajo. Pero antes se considera necesario, a modo de preámbulo, hacer un breve inventario de los conceptos y sus orígenes:

Poder: La definición que nos interesa es una mezcla entre el poder como acción y capacidad y el poder como control, dominio y hegemonía. El concepto aquí es abordado desde los campos de la sociología y la política en los que con frecuencia su tratamiento está ligado al dominio hegemónico, a la capacidad de influir en otros generando actuaciones y a la autoridad. Las primeras orientaciones en este sentido están asociadas a Gramsci, hacia mediados y finales de 1920. Así mismo, entre las diversas vertientes teóricas que trabajan el tema nos interesan la de John Thompson y Foucault.

Poder simbólico: este concepto es originario de Pierre Bourdieu, en la primera mitad de la década de 1970, y en él se deben tomar en cuenta el actuar y la influencia de los sistemas

simbólicos tales como el arte, la religión o la ciencia, entre otros. Estos sistemas son instrumentos de conocimiento y comunicación que ejercen un poder estructurado (Bourdieu, 2001).

Discurso: desde la definición enciclopédica se le caracteriza como el conjunto de enunciados para expresar una idea o razonamiento. Desde la postura en la que se aborda para este trabajo es adoptado desde las formulaciones que aparecen en autores como Benveniste, Ricoeur, pero sobre todo van Dijk, a partir de la década de 1960. Por supuesto cada uno de ellos tiene sus variaciones en la forma de entender el discurso.

Dispositivo: este concepto proviene de las postulaciones de Foucault aparecidas a mediados de 1970, alrededor de las relaciones estratégicas de fuerza en las que se sostienen e interactúan diferentes tipos de saber y prácticas discursivas y no discursivas (Jäger, 2003).

Análisis cinematográfico: los primeros asomos del análisis cinematográfico como interpretación, explicación y comprensión de la obra van surgiendo de la mano misma de los primeros teóricos y de la crítica. Ricciotto Canudo desde Italia, por allá en la primera década del siglo XX y luego el francés Louis Delluc. Por el lado de la antigua Unión Soviética tenemos Sergei Eisenstein y con él Vertov, Kulechov y otros que componen la línea de los formalistas rusos, entre 1920 y 1940.

De este modo, pasamos ahora a la forma en que estos conceptos se afrontan dentro de este trabajo.

Poder: en primera instancia, este concepto es fundamental en este trabajo, por lo tanto es necesario explicar que el término se aborda desde el entendido como posibilidad para conseguir unos fines, su relación con la pervivencia de un *statu quo* y el ejercicio de control y autoridad sobre otros. En ese sentido, se puede encontrar apoyo en la definición genérica que hace Thompson:

(...) el poder es la capacidad para actuar de acuerdo a la consecución de los propósitos e intereses de cada uno, la capacidad de intervenir en el curso de los acontecimientos y de afectar a sus resultados. Al ejercer el poder, los individuos emplean los recursos que tienen a su alrededor; los recursos son los medios que les permiten alcanzar sus objetivos e intereses de manera efectiva (Thompson, 1998, pág. 29).

Desde el plano de los planteamientos y discusiones de Foucault se puede decir que el poder es capaz de inducir comportamientos y generar discursos y se encuentra en estrecha relación con el conocimiento (Jäger, 2003).

Así mismo, este análisis se nutre de la formulación de van Dijk cuando define que:

La noción de poder involucra ante todo el concepto de control sobre dos instancias: los actos de las personas y la mente de las personas; es

decir, hablar de poder es hablar de control. El control remite a la limitación de la libertad de acción de otros (van Dijk, 1994, pág. 6).

Para rematar este aporte de los enunciados del lingüista holandés vale mencionar que:

El poder moderno consiste en influir en los otros por medio de la persuasión para lograr que hagan lo que se quiere. Los grupos que tienen acceso a esas formas de poder y de control social son generalmente grupos que han sido legitimados y tienen a su vez acceso al discurso público. Esto es lo que en Gramsci se conoce como hegemonía (van Dijk, 1994, pág. 7).

Poder simbólico: de igual forma, se empleará la conjunción del poder y lo simbólico asumiéndolo como uno de los cuatro poderes⁵ bajo los cuales se configuran las relaciones de control, dominación y hegemonía de la sociedad, en cercanía con los postulados de Thompson y Bourdieu. Desde el universo teórico concebido por Pierre Bourdieu se explica de la siguiente manera:

Los "sistemas simbólicos", instrumentos de conocimiento y comunicación, sólo pueden

ejercer un poder *estructurador* en tanto que son estructurados. El poder simbólico es un

⁵ Los cuatro poderes según John Thompson son: económico, político, coercitivo y simbólico (1998)

poder de construcción de la realidad que aspira a establecer un orden *gnoseológico*: el sentido inmediato del mundo (y en particular del mundo social) (Bourdieu, 2001, pág. 91)

Así mismo, para mayor firmeza e impacto sobre la capacidad y fuerza de este poder habría que añadir, acerca de cómo ejerce su efecto y en dónde reside, que:

El poder simbólico como poder de constituir el dato a través del enunciado, de hacer ver y creer, de confirmar o transformar la visión del mundo y, mediante eso, la acción sobre el mundo, por consiguiente el mundo, poder cuasimágico que permite obtener el equivalente de lo que se obtiene por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de la movilización, no se ejerce más que si es *reconocido*, es decir desconocido como arbitrario. Esto significa que el poder simbólico no reside en los "sistemas simbólicos" (...) sino que se define en y por una relación determinada entre quienes ejercen el poder y quienes lo sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y reproduce la *creencia* (Bourdieu, 2001, pág. 98).

En cuanto a Thompson, uno de los autores que se encuentra a la cabecera de la formulación teórica de este trabajo, en lo referente al poder simbólico lo define como sigue a continuación:

Utilizaré el término *poder simbólico* para referirme a esta capacidad de intervenir en el transcurso de los acontecimientos, para influir en las acciones de los otros y crear acontecimientos reales, a través de los medios de producción y transmisión de las formas simbólicas (Thompson, 1998, pág. 34).

En esa línea, Thompson manifiesta que, si bien la actividad simbólica está presente en las interacciones sociales más comunes, hay unas instituciones que manejan, en mayor medida, el uso y flujo de los medios de información y comunicación como recursos en la producción y transmisión de las formas simbólicas. Alude a las instituciones religiosas, las educativas y las mediáticas (Thompson, 1998).

Thompson, no obstante adopta y toma en préstamo el concepto de poder simbólico de Bourdieu difiere de este, abiertamente, en la presuposición de aquel de que para ejercer dicho poder debe haber una especie de olvido intencional por cuenta de los que están bajo su influencia. Para Thompson el ejercicio de este poder implica, con frecuencia, unas creencias compartidas, que pueden ser falsas o sustentarse en una comprensión fallida por parte de las bases de la sociedad, por lo que la presuposición del francés debería tomarse como una eventualidad y no una implicación *sine qua non* en el devenir del desarrollo del poder simbólico (Thompson, 1998, pág. 34).

Discurso: En este trabajo se asume como el entramado de las enunciaciones y expresiones realizadas en distintos contextos sociales a través de los diferentes modos y medios de la comunicación con el objeto de transmitir, compartir y/o influenciar a otros. Esta definición entra en sintonía con la de poder y con la de Jäger que propone que “el discurso en su conjunto es una unidad que se regula y que es creadora de conciencia” y que “al operar como un *fluir de conocimiento* (...) crea las condiciones para la formación de sujetos y la estructuración y

configuración de sociedades” (Jäger, 2003, pág. 64) Por tanto, los discurso se convierten en ‘agentes de conocimiento’ que ejercen poder (Jäger, 2003, pág. 68).

Dispositivo: esta noción se toma desde la aportación construida por Foucault cuando lo establece como:

(...) un conjunto decisivamente heterogéneo que abarca los discursos, instituciones, instituciones arquitectónicas, decisiones regladas, leyes, medidas administrativas, afirmaciones científicas, enseñanzas filosóficas, morales o filantrópicas, en resumen, lo que se dice y lo que no se dice. (...) El propio dispositivo es la red que puede tejerse entre estos elementos (Jäger, 2003, pág. 71).

Entendemos el dispositivo entonces como una red de lo discursivo y lo no discursivo interrelacionado y conectado entre sí en la sociedad. Para poner ejemplo utilizado en este trabajo podemos decir que la policía, las leyes, la estación de policía son un dispositivo y la interrelación de estos elementos es otro mayor, a la manera de las matrioskas rusas.

Análisis cinematográfico y/o narrativo audiovisual: por último, esta categoría hace referencia a la deconstrucción e interpretación que se realiza sobre el relato desde el punto de vista de su construcción diegética y su composición audiovisual, siendo elementos que se aportan y complementan en el universo cinematográfico. Podemos remitirnos a lo que considera Lauro Zavala:

El análisis cinematográfico es la disciplina que permite reconocer lo específico de una película particular, es decir, lo que la distingue de cualquier otra, y al mismo tiempo

precisar aquello que tiene en común con todas las demás. El análisis cinematográfico es el producto de la segmentación de una película de ficción narrativa con el fin de reconocer sus rasgos distintivos (Zavala L. , 2014, pág. 8).

En síntesis, los anteriores conceptos son las piezas con las que se arma el esqueleto de este trabajo. Ellas se encuentran en el centro de lo que se pretende analizar y son instrumentos para realizar el estudio. El poder simbólico, los otros poderes y los dispositivos que se encuentran presentes en el discurso del relato cinematográfico, así como las relaciones que se crean entre ellos se pretenden establecer y revisar a la luz del análisis de la narrativa audiovisual.

5.3. Marco teórico

“El arte es un lenguaje que consiste en un diálogo entre la obra y su público”:

Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Este trabajo se apoyará en el análisis de la narrativa fílmica para develar el impulso y la esencia del discurso que conlleva un relato audiovisual, dado que, “toda narración es un discurso” (Gaudreault, 1995, pág. 28). Esta afirmación nos permite crear una plataforma para sostener nuestra intención de dar cuenta de qué es lo que hay entrelíneas en la historia que nos cuenta una película; destejer el hilo con el que está cocida la narración para saber cuál es el discurso que propone hacia el público. En este sentido, se pretenden revisar los filmes *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte I* y *Primera Plana (Spotlight)* utilizando una de las herramientas

propuestas por el mexicano Lauro Zavalo⁶, retomando a Chatman y Mitry, en la que, a partir de la formulación de Louis Hjelmslev sobre la glosemática lingüística⁷, se propone la distinción entre una *sustancia* y una *forma* de la **expresión**, y una *sustancia* y una *forma* del **contenido**. Así, levantando las capas que recubren la narrativa cinematográfica, tendríamos; la **expresión** como discurso enmarcado en las *formas* estéticas estructurales (cuyos componentes son: ritmo y articulación de la edición, recursos y propuestas visuales, puesta en escena, sonido y narración) y cómo se combinan estas formas en la *sustancia* que es el propio lenguaje cinematográfico hecho de esos mismos elementos. En paralelo, tenemos el **contenido** que se nos cuenta como la historia, la cual toma *forma* con los componentes de la narración audiovisual y muestra su *sustancia* en la ideología presente en el relato.

Por otra parte, es interés de este trabajo hacer ver, a través del análisis, la relación entre estas películas y su configuración como dispositivos de representación y reproducción del poder simbólico. Así, como también lo que podamos extraer de su forma y contenido para establecer las dinámicas de relación con los otros poderes; es decir, posibles tensiones y entrecruzamientos

⁶ Investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Así mismo, desde 1984, docente titular del Módulo Cine y Procesos Culturales en el Doctorado en Ciencias Sociales en la UAM Xochimilco. Ha venido realizando un interesante trabajo alrededor del análisis cinematográfico proponiendo varios modelos para su abordaje.

⁷ “El lingüista danés Louis Hjelmslev (*Prolegómenos para una teoría del lenguaje*, 1943) propuso en lingüística la distinción entre una sustancia y una forma de la expresión, y una sustancia y una forma del contenido. La Glosemática es el estudio de esa distinción semiótica. A partir de esa propuesta seminal es posible formular la posibilidad de una Glosemática de la Narrativa, la cual puede ser útil para estudiar las modalidades de la traducción intersemiótica (por ejemplo, entre literatura y cine).” (Zavala L. , *Elementos del discurso cinematográfico* , 2003 , pág. 98)

con las demás conceptualizaciones de John Thompson sobre el poder, a saber: económico, político y coercitivo y con el mismo poder simbólico desde otras instancias.

En este sentido, recordemos lo que escribía Thompson en *Los media y la modernidad* “En todas las sociedades, los seres humanos se dedican a la producción e intercambio de información y contenido simbólico” (Thompson, 1998, pág. 25). Debido a esa dinámica constante de creación y circulación de material con sentido simbólico resulta atractivo observar y revisar cómo se activan y funcionan los engranajes de esta producción en y a través del cine como un medio con un lugar preponderante en las industrias de *consumo* cultural.

Así mismo, el propósito de este trabajo pasará por revisar los aspectos teóricos sobre el análisis crítico del discurso desde la perspectiva de Foucault y de su constructo de dispositivo en relación al poder, al conocimiento y al discurso; para, de esa exploración, obtener sustento y supuestos que sirvan como herramientas para hacer la deconstrucción e interpretación de las películas. En este examen de los conceptos de Foucault nos guiaremos por lo estudiado y propuesto por Siegfried Jäger para develar ese funcionamiento y entender la posición desde la que se observa el tema del discurso y su análisis.

El relato universal y el poder simbólico

"(...) el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos"

Roland Barthes

Considero pertinente recalcar que el discurso cinematográfico, que parte de un relato, crea unas significaciones y unos sentidos cargados de expresión simbólica; esta naturaleza del contenido filmico hace que esté se encuentre en plena relación con lo que Angenot, citada por Goldstein y Racciatti, denomina discurso social: “todo lo que se dice, se escribe, se habla y se representa en un momento determinado por la sociedad” (2010, pág. 1). En este sentido, claramente, tenemos definido en el cine un dispositivo discursivo de carácter social y cultural.

Así mismo, esa carga simbólica que surge en y de la representación cinematográfica lo ubica en el espectro de lo que es un medio de comunicación al modo que lo define John Thompson en cuanto a los *media* y su desarrollo como productores, transmisores, almacenadores e impulsores del intercambio de material simbólico (1998). Para remarcar la anterior postulación, recojo también lo que expresa acerca de que “la comunicación mediática posee una dimensión simbólica irreductible: se ocupa de la producción, almacenamiento y circulación de

materiales *significativos para* los individuos que los producen y los reciben”. (Thompson, 1998, pág. 26).

De igual manera, para entender un poco la relevancia de esa dimensión simbólica del cine conviene dejar en claro su evidente encaje dentro de lo que establece el estadounidense en cuanto al significado del término “comunicación de masas” en el sentido de referirse a “*la producción institucionalizada y difusión generalizada de bienes simbólicos a través de la fijación y transmisión de información y contenido simbólico*” (Thompson, 1998, pág. 47). En ese orden de ideas, si se toma la expresión masa por su relación con el volumen de receptores las obras cinematográficas están, por supuesto, clasificadas como una entidad de la comunicación masiva por la pluralidad en su alcance.

Además, visto así, resulta sugerente asociar este procedimiento de intercambio de contenido simbólico, por un lado, a un ánimo de transformar la imaginación ligado al deseo de trascendencia humana; de mantener de alguna forma una presencia más allá del tiempo, y, por otra parte, a la ambición de mantener y contener la ostentación y usufructo del poder. Volviendo a Thompson, parafraseándolo cuando hace referencia a Geertz; el hombre es un ser que se encuentra envuelto en la trama de significados que él mismo ha tejido y que, con los medios de comunicación, constantemente urde para su propio consumo (1998).

Comunicación y poder

Siguiendo en la línea de Thompson, la comunicación es una forma de relacionarnos con los otros y por ende es también la ejecución de una acción (1998). Esta relación se encuentra mediada por diversas interacciones, entre ellas las dinámicas que giran en torno al poder y a su uso por parte de quienes lo detentan. La acción de comunicarnos es el eje en el cual orbitan todos nuestros intercambios con el mundo, con la sociedad; nuestras asimilaciones de la otredad y la construcción de la identidad, de *una identidad*.

En este plano de las interacciones comunicativas el poder es un articulador determinante ya que moldea, de diversas e insospechadas maneras, las formas en que operan dichas interrelaciones a través de la comunicación. Sin embargo, en nuestro tiempo, es menester para la configuración del poder que éste antes sea mediado y transmitido por dispositivos discursivos los cuales, a su vez, se tejen y proyectan por medio de operaciones sociales de intercambio simbólico. Pero este discurso dado en el intercambio no es de cualquier tipo sino uno específico que posee unos rasgos particulares, el cual es también constituido por diferentes materialidades discursivas, como lo expresa Foucault mencionado por Haidar: “Las materialidades discursivas son dimensiones que participan intrínsecamente de las construcciones discursivas” (Cáceres, 1998, pág. 132); dentro de esas operaciones sociales y mecanismos de intercambio para construir e irradiar discursos están los culturales, y dentro de estos, como matrioskas rusas, los artísticos; a ellos se hace alusión en este trabajo cuando se habla de cine.

El arte de la luz

Este, como arte, es una obra en cuyos discursos participan o hay muestras de las diferentes materialidades discursivas. La anterior idea fortalece el planteamiento sobre el cual se cimienta gran parte de los presupuestos teóricos de este trabajo. Una película, como producto final, es una realización en donde confluyen diferentes técnicas, habilidades y oficios de otras disciplinas; por su relación con las bellas artes, de las cuales toma elementos para constituirse y nutrirse, que lo elevan a la categoría de séptimo arte y de integrador, de aglutinador de los demás, el cine les permite mostrarse y participar en él otorgándole un estatus privilegiado; de esta convergencia artística se deriva un cruce de discursividades. Es oportuno recordar cuales son estas materialidades de las que venimos haciendo referencia: “Los discursos presentan funcionamientos complejos, derivados de las múltiples materialidades que los constituyen: la materialidad lingüística, la comunicativo-pragmática, la cultural, la ideológica, la del poder, la cognoscitiva, la del simulacro, la del inconsciente.” (Cáceres, 1998, pág. 144).

La creación artística derivada de la realización cinematográfica se encuentra inmersa en un contexto sociocultural y político determinado inherente al tiempo en el cual se realiza y se difunde, lo cual implica una concatenación entre poder, cultura, sociedad e ideología muy fuerte que hace latente esa participación diversa de materialidades discursivas. En palabras de Giroux se señala, por ejemplo, la relación de los filmes con el poder simbólico, la ideología, la

constitución de un dispositivo e incluso una doble capacidad que tienen las películas que es preciso mencionar en el marco de este trabajo:

"Profundamente ligadas a las relaciones materiales y simbólicas del poder, las películas producen e incorporan ideologías que representan el resultado de luchas que marcaron las realidades históricas del poder y las angustias de los tiempos, también son un despliegue del poder en el sentido que desempeñan un papel que conecta la producción del placer y el significado de los mecanismos y la práctica de máquinas poderosamente pedagógicas. Dicho simple y brevemente, las películas entretienen y enseñan a la vez" (Giroux, 2003, pág. 15).

El mismo cine, tal vez haciendo de espejo, es capaz de mostrarnos y representarnos como, desde los albores de la humanidad, el poder y sus dinámicas son una constante en las relaciones sociales. Entrando un poco en materia, a manera de calentamiento, podemos citar un ejemplo con un clásico de culto de la cinematografía mundial; *2001: Odisea del espacio*⁸. Se trata de la secuencia inicial de la cual podemos extraer (cuidándonos de no caer, al caminar por la cuerda floja de la interpretación, en demasiadas elucubraciones hermenéuticas) un referente al respecto de la convivencia y del poder, señalando dos elementos claves:

⁸ 1968, dirigida y producida por Stanley Kubrick. Escrita por Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke, basada en el cuento *El Centinela*, de Arthur C. Clarke.

- a) El uso que adquiere un hueso, específicamente un fémur, que uno de los simios ha encontrado; en principio el simio podría servirse de él como herramienta, pero pronto descubre un uso mortal, más “poderoso”, al emplearlo como arma cuando golpea con él, hasta causarle la muerte, a otro simio del grupo con el cual se disputan la comida y el charco de agua. La convivencia y la posibilidad de acuerdo ni siquiera están en el horizonte de estos grupos primitivos, lo primero es la supervivencia y para lograrla surgen unas tensiones de fuerza y miedo. Inicia, de esta forma, el descubrimiento del poder de unos sobre otros, por medio de la fuerza y de unas armas-herramientas. Aquí vemos ya el asunto del poder; coercitivo, en primera instancia, luego se hace una de las elipsis más grandes en narrativa audiovisual para llevarnos a una era futurista del espacio interestelar navegable y observar otras dinámicas del poder: hombre e inteligencia artificial.
- b) El misterioso papel determinante del monolito aparecido afuera de la cueva de uno de los grupos de simios y su influencia en el comportamiento de estos a partir de su hallazgo y del acercamiento de ellos a dicha estructura.⁹

⁹No intento establecer aquí el propósito exacto que representa la estructura en la historia ni el motivo de Arthur C. Clarke para incluir dicho elemento, tan solo pretendo señalarlo e indicar una conjetura derivada de la observación, pero sin carácter de fija.

Deshilvanando la madeja. El análisis del discurso.

Dado que lo que nos proponemos es develar el discurso y las relaciones entre poderes y sus respectivas tensiones es pertinente y necesario para la rigurosidad de la estructura y credibilidad de este trabajo acudir, para referencia del análisis crítico del discurso, a uno de los teóricos fundacionales de este tipo de estudios, quien se convierte en fuente indispensable de consulta para fundamentar las bases con las que se pretende hacer una revisión y escudriñamiento de cómo se configura, en la narración audiovisual, el discurso del poder o de los poderes. Por supuesto, ya se anticipará que nos referimos a Teun A. van Dijk¹⁰ de quien se toman algunas nociones conceptuales. De hecho, casi para cualquier trabajo que pretenda analizar el binomio discurso/poder y alguna de sus líneas se hará útil recurrir a él, para el abordaje y comprensión de los conceptos.

En este sentido, evidenciado el hecho de que “el núcleo central del Análisis Crítico del Discurso es *saber cómo el discurso contribuye a la reproducción de la desigualdad y la injusticia social determinando quiénes tienen acceso a estructuras discursivas y de comunicación aceptables y legitimadas por la sociedad.*” (van Dijk, 1994, pág. 6), resulta útil a la intención de revisar el uso del poder a través del discurso emanado en el curso de la historia contenida en un filme, puesto

¹⁰ Teun Adrianus van Dijk, lingüista neerlandés, es el pionero del Análisis Crítico del Discurso (ACD). Ha expresado que el ACD no es meramente una línea o guía para investigar ni un estilo, método o teoría para estudiar los problemas sociales sino que es una perspectiva, crítica, sobre la realización del saber.

que el cine se ha convertido en una estructura legitimada por la sociedad desde la cual se emiten discursos, casi siempre, desde orillas hegemónicas.

Así mismo, se considera necesario para el desarrollo de la investigación y con el propósito de establecer claridad realizar una definición del concepto de poder utilizando el prisma de las nociones del holandés, por tanto:

“La noción de poder involucra sobre todo el concepto de control sobre dos instancias: los actos de las personas y la mente de las personas; es decir, hablar de poder es hablar de control. El control remite a la limitación de la libertad de acción de otros.” (van Dijk, 1994, pág. 12)

Las dinámicas de poder evidenciadas en las películas *Primera plana* y *Sinsajo Parte I* nos permiten, además de entender las ideas de van Dijk, adentrarnos, a partir de esos pilares conceptuales, en las propuestas de Siegfried Jäger basadas, a su vez, en la teoría del discurso de Michael Foucault, cuyo interés de análisis se encuentra centrado en el conocimiento; en qué consiste este, cómo se transmite y se desarrolla, cuál es su papel en la configuración de la sociedad y de los sujetos que la componen y de qué forma influye e impacta en la constitución global del colectivo social. Así mismo, es sustancial y se relaciona en el presente trabajo el develamiento del constructo, aportado también por Foucault, denominado dispositivo; su presencia en el medio y en la obra cinematográfica.

Jäger nos recuerda, teniendo como referente a Foucault, que aquí debe entenderse por conocimiento “todos los tipos de contenido que dan forma a la conciencia o todos los tipos de significados utilizados (...) con el fin de interpretar y moldear la realidad circundante” (Jäger, 2003, pág. 61). Es así que el cine, pensado desde este ámbito, se acopla a la idea de ser un generador de significaciones y de ayudar a configurar, en cierto modo, la percepción sobre la realidad, sirviendo de envase a un acervo de conciencia en la dimensión cultural. De aquí se desprende un interés legítimo por develar cómo se confecciona ese entramado de sentido que posibilita un puente de relación entre poderes, desde su interior, en el discurso de los relatos narrados, y hacia afuera, en lo que de ellos se puede interpretar en la recepción del mensaje.

Pero antes de abandonar a van Dijk es recomendable retornar a sus orientaciones para la conformación primaria de las bases de este trabajo, como quedó dicho. En tal sentido, en cuanto hemos manifestado la instancia discursiva que constituye el cine, más concretamente la película como obra, como realización del lenguaje cinematográfico; es en este nivel, como fabricación y materialidad discursiva en la que confluyen discursos, que es relevante señalar la trascendencia que conlleva el trabajo analítico propuesto por el holandés ya que un objetivo al que apunta es “elucidar la manera como el discurso contribuye a la reproducción del poder” (van Dijk, 1994, pág. 4) y es perfectamente entendible que el cine como medio se presta para ser usado como plataforma de reproducción del poder simbólico.

El lingüista deja en claro, como su foco de interés, que a través del estudio del discurso se puede entender la forma en que se arma el andamiaje de manipulación usado por los que tienen el control del discurso público, aquí van Dijk, para quienes detentan ese control, usa el término elite cargándolo así de un cierto sentido negativo y que no es del todo correcto, sin embargo, permite entenderse. Así mismo, habla de que el poder de estos grupos exclusivos es de un carácter o tipo discursivo ya que quienes controlan el discurso y los medios para efectuarlo y emitirlo controlan el poder y ejercen manipulación, persuasión o, por lo menos, es esa su pretensión (van Dijk, 1994).

Es también un objetivo, en ese sentido de operar como tramoyistas del mundo a través de la comunicación, por ende, de los medios de comunicación, la manufacturación del consenso, es decir orientar a la población hacia actos o decisiones por medio de la persuasión; esto se relaciona con algunos de los conceptos de la politóloga alemana Elisabeth Noelle-Neumann sobre la opinión pública en su teoría de la Espiral del Silencio en cuanto a que la tendencia de la gente es que por presión y control social, por miedo a ser marginados o excluidos del grupo, se adhieren y se dejan llevar en silencio hacia el centro por la mayoría, como en un remolino (Noelle-Neumann, 1995). El poder discursivo pretende eso a través del control de los actos discursivos, que son en general los actos de la gente. Así lo expresa van Dijk: “a través de la comunicación se produce lo que se denomina una *manufacturación del consenso*:

se trata de un control discursivo de los actos lingüísticos por medio de la persuasión, la manera más moderna y última de ejercer el poder.” (van Dijk, 1994, pág. 5)

Los discursos transmiten un conocimiento compartido por un grupo sociocultural y dicho conocimiento se tamiza por una fase de cognición mental y social. En esta fase se realiza una absorción de ideologías o conceptos. Este proceso es indispensable y juega un papel fundamental ya que “el discurso puede influir en la sociedad a través de las cogniciones sociales de aquéllas. Si se tiene claro este punto se puede llegar a dilucidar cómo se construyen los conocimientos sobre el mundo (*scripts*), las ideologías de grupos, las actitudes sociales, los prejuicios.” (van Dijk, 1994, pág. 5). Sin esos conocimientos compartidos no se puede elaborar de manera consistente y fuerte el propósito de influencia del discurso, ese compartir lo facilita.

De aquí se puede desprender una relación con el concepto foucaultiano de conocimiento y con el constructo sobre los dispositivos, los cuales intentan explicar o dar cuenta de un conjunto de elementos sociales físicos, pero sobre todo intangibles que conforman redes que se integran para organizar la vida en sociedad y que también ayudan a formar conocimiento. Pero de Foucault ya será retomado más adelante para los propósitos de nuestro objeto de estudio.

Para seguir con van Dijk se puede decir de esta asociación con Foucault y el conocimiento que esa relación se deriva, como es notorio, de la cognición social. Si bien entendimos, la

fase de cognición social permite hacer apropiación del discurso desde una base de conocimiento compartido; no obstante, encontramos en el cine una manera de transmitir conocimientos ajenos o por lo menos no necesariamente compartidos por la comunidad de espectadores. Se pueden hacer dos observaciones alrededor de esta idea. Por un lado, el cine que nos muestra otras idiosincrasias, cosmovisiones, costumbres, en fin, otras culturas sin juzgarlas o intentar imponer, convencer o por lo menos ofrecer una de esas visiones como la acertada en lugar de otra. Por otra parte, tenemos el cine que, sin pretender dejarlo en una tendencia maniquea, una vez industrializado y siguiendo la lógica de producción capitalista, intenta explícitamente o de manera sofisticada y oculta proponer y mantener un discurso hegemónico desde el plano de los sentidos y significaciones simbólicas, entendida la hegemonía a la manera que Gramsci la proponía desde el frente cultural e ideológico, por supuesto.

En cuanto a esa hegemonía y su capacidad de acceder al discurso público van Dijk nos dice:

El poder moderno consiste en influir en los otros por medio de la persuasión para lograr que hagan lo que se quiere. Los grupos que tienen acceso a esas formas de poder y de control social son generalmente grupos que han sido legitimados y tienen a su vez *acceso al discurso público*. Esto es lo que en Gramsci se conoce como *hegemonía*. (van Dijk, 1994, pág. 7).

Además, también hace una observación sustancial al reconocer sobre los medios de comunicación un poder principalmente simbólico y una capacidad y posibilidad para influir y ejercer control sobre intenciones, conocimientos, creencias y opiniones de la gente, en este caso los espectadores (van Dijk, 1994, pág. 7). Por otra parte, volviendo a la noción del lingüista holandés sobre poder recordemos que él lo remite a la relación directa con el concepto de control que el poder involucra; para van Dijk “hablar de poder es hablar de control” y dicho control se “remite a la limitación de la libertad de acción de otros.” (1994, pág. 7).

Al relacionar esta definición con los conceptos de John Thompson obtenemos una reestructuración de la formulación que él hace sobre poder, recordemos qué dice: “(...) el poder es la capacidad para actuar de acuerdo a la consecución de los propósitos e intereses de cada uno” (1998, pág. 29). En este sentido, siguiendo a van Dijk, si se trata de ejercer control se puede reformular que; a través del poder económico se limita y controla la capacidad adquisitiva, la libertad financiera y monetaria y lo relacionado a las dinámicas de este ámbito; en el poder coercitivo, se restringe la capacidad de juzgar, ejecutar la ley, el uso de la violencia y se monopoliza el de las armas (aquí es interesante y curioso el caso estadounidense y de otras naciones con el acceso a las armas por parte de sus ciudadanos); en el político se circunscribe la administración de lo público, la emisión de leyes, de controlar el Estado, de algunos tipos de acción colectiva, entre otros; y en el simbólico, en cuanto a la producción, fijación y circulación de contenido simbólico e información; así cada en uno en su oportunidad.

Discurso y conocimiento

En cuanto al abordaje de Michael Foucault¹¹, para empezar podemos dirigirnos, a través de las observaciones aportadas por Siegfried Jäger¹², a su concepto o mejor a su interés en el papel del conocimiento en la construcción teórica del discurso. Recordemos que se definió unas líneas atrás, según la revisión de Jäger, el modo en que era entendido y tomado el conocimiento desde las propuestas de Foucault en cuanto a que este, el conocimiento, da forma a la conciencia y da significado para moldear e interpretar la realidad. Este conocimiento está en una permanente imbricación con el discurso, en la medida en que el primero se obtiene de los contextos discursivos en los que el ser humano nace y se desarrolla (Jäger, 2003). De esta manera, ambos, discurso y conocimiento, se retroalimentan y se complementan y, yendo un poco más allá, estos se constituyen en fundamentos y funcionamientos del poder.

Así mismo, desde una visión que tribute a los planteamientos de Foucault, podemos reconocer que el enfoque del análisis del discurso deriva hacia los escenarios comunes y corrientes (centrado más en sus conceptos sobre la microfísica del poder en lo que se refiere a los ámbitos

¹¹ Foucault realizó unos interesantes estudios acerca del discurso y el poder, aportando una mirada retadora que hurga en la idea de una red de interrelaciones de discursos y poder en una dinámica constante; generando el concepto de *dispositivo*. Sobre el poder de los discursos manifestó: “Éste es el problema que determina prácticamente la totalidad de mis libros: ¿cómo la producción de discursos, que (al menos durante un cierto tiempo) están dotados de un valor de verdad, se vincula a los diferentes mecanismos de poder y a las distintas instituciones en las sociedades occidentales?” (Foucault, 1983, pág. 8)

¹² Siegfried Jäger es Director del Instituto de Lengua e Investigación Social (DISS) y profesor de Lengua Alemana de la Universidad Gerhard Mercator de Duisburgo. Sus intereses de investigación giran en torno a la teoría de actos de habla, la sociolingüística, la teoría y el análisis del discurso. Ha sido coeditor de *Discourse and Society* y ha hecho unas dos publicaciones importantes en alemán.

cotidianos) y en dirección a “los efectos de su poder, y en la elucidación de los medios (de base lingüística e iconográfica) con los operan –interesándonos, en particular, el simbolismo colectivo que contribuye a vincular las diversas tendencias discursivas-.” (Jäger, 2003, pág. 63). Esta postura que se acaba de citar, al referirse a las herramientas con las que se ejerce el discurso -en lo que atañe a lo iconográfico- y al protagonismo del simbolismo, nos pone en una pista sobre cómo se puede llegar a entender este análisis aplicado al lenguaje audiovisual.

Se puede definir que el discurso “en su conjunto es una unidad que se regula y que es creadora de conciencia” (Jäger, 2003, pág. 65), agregándole además, para complementar y asimilar el entendimiento de esta definición, que éste opera “como un fluir de “conocimiento” –y como el conjunto del conocimiento societal acumulado en toda la historia-, el discurso crea las condiciones para la formación de sujetos y la estructuración y configuración de las sociedades” (Jäger, 2003, pág. 65). Asumiendo así el entrecruzamiento de discursos que conforman un tejido vivo y dinámico en la sociedad.

Así mismo, señala Jäger, que una forma de enlazar mutuamente los discursos es a través de los simbolismos colectivos, los cuales los define, citando a Drews, como ““estereotipos culturales’ (frecuentemente llamados *topoi*), que se transmiten y se utilizan de forma colectiva” (Jäger, 2003, pág. 65). Para reforzar la importancia de los símbolos colectivos nos recuerda que en el conjunto compartido de estos por los miembros de una sociedad se encuentra disponible un acopio de imágenes con las que proyectamos “una completa representación de la realidad

societal (...), mediante el cual podemos interpretar estas imágenes y gracias al cual recibimos interpretaciones –en particular, a través de los medios de comunicación-.” (Jäger, 2003, pág. 65). Así como lo manifiesta el profesor alemán, los medios de comunicación son el vehículo predilecto para producir, reproducir y circular los símbolos y el repertorio de imágenes que los ayuda a interpretar y/o constituir.

El síndrome palíndromo: discurso/dispositivo y viceversa

En cuanto a la noción de discurso que se plantea desde la mirada de Foucault subrayemos, para finalizar dejando en claro, que este se ubica como un agente que ejerce poder siendo transportador de un conocimiento que permite prefigurar la acción humana y cimienta la actividad que le da forma a la realidad (Jäger, 2003). Entendido así, florece la posibilidad y la necesidad de observar y comprender cómo las prácticas discursivas se relacionan con las que no lo son directamente y con otras presencias en las que se concreta lo tangible y visible del discurso; cómo se vinculan estos elementos. Esta interrelación es lo que viene a ser el dispositivo.

En este plano, ha de entenderse, para asimilar el circuito que compone el dispositivo, que:

No es la realidad lo que se refleja en la conciencia, sino la conciencia la que se relaciona con la realidad, ya que los discursos proporcionan los conceptos que han de aplicarse y

todo el conocimiento para configurar la realidad, así como los nuevos conceptos de la realidad (Jäger, 2003, pág. 70).

Para seguir entendiendo lo que significa el dispositivo tomemos la definición directa que da el mismo Foucault, citado por Jäger, cuando dice:

(...) Es en primer lugar un conjunto decisivamente heterogéneo que abarca los discursos, instituciones, instituciones arquitectónicas, decisiones regladas, leyes, medidas administrativas, afirmaciones científicas, enseñanzas filosóficas, morales o filantrópicas, en resumen, lo que se dice y lo que no se dice. (...) El propio dispositivo es la red que puede tejerse entre estos elementos. (Jäger, 2003, pág. 71)

En particular, la última parte de su definición es en la que concreta el aspecto más relevante del concepto *dispositivo*; esa imbricación que se arma con los otros elementos de la realidad. Dicha vinculación surge directamente de la relación que se conjuga entre discurso y realidad. Sin embargo, Jäger señala que el francés no se centra en explicar de qué están hechos los vínculos internos de ese tejido que forma el dispositivo; podemos decir, los amarres o cruces que lo ligan. (Jäger, 2003). Si bien Foucault le asigna, al dispositivo, una función principal de respuesta a una urgencia dada en un momento histórico no suple la cuestión de saber cómo se integra por dentro esa red.

La anterior postulación, si bien no es un asunto menor puede distraer la atención del foco que mueve este trabajo. El interés se direcciona hacia la relación que el cine con su lenguaje y, en específico, en sus obras concretas tiene con el concepto de dispositivo desde lo que postula Foucault. Pudiendo poner el dispositivo en dos niveles en cuanto al cine. Por un lado, lo cinematográfico y todo lo que técnica, intelectual y materialmente lo pone a funcionar; esto sería la conformación de un dispositivo entendido como una organización y un mecanismo. Por otra parte, todo lo que dentro de los relatos y universos que conjura el cine entran a configurar toda suerte de representación y reproducción de dispositivos. Todo lo anterior alineando discurso, realidad y conocimiento.

El análisis cinematográfico

En primer lugar, para empezar el abordaje teórico sobre la disección analítica audiovisual que se pretende llevar a cabo es conveniente realizar la distinción, dentro del campo cinematográfico, de lo que supone la *crítica* a secas y lo que es en realidad el *análisis*, dado que es fácil encontrar un tratamiento y entendimiento de estos conceptos en donde se les equipara lo que, simplemente, genera confusión. Lauro Zavala lo define apropiadamente al decir:

Mientras la *crítica* se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), en cambio el *análisis* se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una

dimensión o un fragmento de esa película). En otras palabras, el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica (2003 , pág. 2).

Una vez realizada la diferenciación entre *crítica* y *análisis* tenemos claro que el proceder de la tarea analítica parte desde la deconstrucción. Siguiendo esta orientación, para remarcar lo que significa el análisis como tal, podemos remitirnos a la base de su etimología ubicada en las partículas griegas *ana* que equivale a separar y *lisis* que traduce disolución y en la forma verbalizada –analizar- *lyein* que es igual a soltar, disolver o descomponer. Por ende, desde lo cinematográfico podemos decir, siguiendo a Gómez Tarín, que, a su vez, se apega a Aumont que:

Si analizar (*ana +lyein = resolver reconstruyendo*) es dar solución a un problema – orientación matemática- a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis, que, en el caso del texto filmico, está realmente ante nosotros mismos (el film es la propia solución del problema hermenéutico planteado), tal como sugiere Jacques Aumont. (Gómez, 2006, pág. 3)

De igual manera, podemos manifestar que bien sea crítica o análisis ambos son procesos que parten desde la acción y postura del observador, la cual conlleva necesariamente una actividad

hermenéutica. Toda la observación desde el ámbito espectral se verá ligada a un proceso de interpretación que permitirá digerir y asumir el relato. En el caso de este trabajo en particular no profundizamos en la indagación de interpretaciones generadas en un cumulo de público, si bien el contexto de recepción es un importante factor en el circuito de análisis que se proponga estudiar efectos de lectura del texto fílmico. Más bien, el núcleo de este análisis se centra en una visión y revisión individual, a criterio del analista, amparada en señalar la figuración y articulación de unas categorías específicas asentadas en torno a cómo se teje el discurso del poder simbólico y las dinámicas de relación con los otros poderes.

Por otra parte, puesto que el sustento de este análisis está ligado a la idea de un lenguaje presente en lo cinematográfico vale la pena, a manera de mención histórica, hacer alusión a Eduardo Russo cuando en referencia a la aparición del concepto de lenguaje cinematográfico se remite a Jean Mitry y nos dice:

(...) el primer autor que hizo alusión a un lenguaje cinematográfico con la intención de analizarlo metódicamente fue Victor Perrot, hacia 1919. No es que el término estuviera antes ausente en los escritos sobre cine. Pioneros como el poeta y ensayista Vachel Lindsay en los Estados Unidos se habían referido a él comparándolo con el carácter de un sistema jeroglífico, o promotores de las vanguardias francesas como Ricciotto Canudo o Louis Delluc lo habían saludado, aunque como una alusión global (Russo, 2006, pág. 164).

No nos detendremos a ahondar en discusiones alrededor del sentido y la teoría sobre el lenguaje cinematográfico y, por supuesto, no por negar que la construcción teórica sobre el tema es fundamental para el campo de los estudios cinematográficos; sin embargo, no es el objeto de este trabajo horadar en ese lindero conceptual; aquí se parte de asumir y aceptar el lenguaje cinematográfico.

Para continuar nuestro recorrido sobre el análisis cinematográfico y entrar en materia sobre la propuesta desde la cual lo trataremos, es importante tener en cuenta el carácter diverso que tiene el cine como obra de arte y los múltiples planos desde los que configura su significado; por eso Aumont, citado por Gómez Tarín, manifiesta que “consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (...)” (Gómez, 2006, pág. 4).

En consecuencia, desde esos niveles a los que alude Aumont podemos postular la necesidad de revisar lo filmico a través de una postura que acuda a entender el discurso que teje el texto cinematográfico ayudado por la observación del contenido desde lo narrativo y lo audiovisual; es decir, lo que se narra y su articulación con la forma, con el cómo se cuenta, lo que es la estructura en cuanto a lo audiovisual; el lenguaje cinematográfico, propiamente dicho.

En este sentido, entra en juego la propuesta desde la que se pretende abordar el análisis para ejecutarlo en este trabajo, se trata de adaptar y encajar un modelo que ha sido planteado, primero, desde la lingüística y luego tomado en préstamo para extrapolar sus aportes a lo cinematográfico; la glosemática de Louis Hjelmslev. Dentro de las características que hacen particular este método de análisis el mexicano Lauro Zavala encuentra a “la glosemática como una herramienta idónea para estudiar de manera sistemática las diversas formas de traducción intersemiótica” (2009, pág. 47).

Por supuesto tomaremos de la glosemática los aspectos y orientaciones que se amoldan a la tarea que se emprende. Se menciona líneas arriba que una película, como producto de una labor artística, genera unas significaciones y provoca unos sentidos los cuales están armados en un tejido que se hace con las fibras del contenido y la expresión que conforman el discurso de la narración. Es aquí donde se hace útil la propuesta desde la glosemática, puesto que esta reconoce cuatro dimensiones semióticas: forma y sustancia de la expresión y forma y sustancia del contenido.

Tomando como referente las sugerencias y propuestas desde las que el mexicano Lauro Zavala plantea el uso de la glosemática, se debe recalcar que esta estrategia metodológica está indicada o surge como una alternativa para el análisis de la traducción intersemiótica; es decir, esa confluencia e hibridación de lenguajes y/o códigos que emanan de lo que llamamos intertextualidad. Dicho de otra forma, la adopción o adaptación de una forma expresiva a otra. Uno de estos trasvases más recurrentes es el paso de la literatura al cine y viceversa. Al respecto

de la importancia de lo intertextual Zavala manifiesta que “una revisión de la literatura acerca de la producción simbólica en la sociedad contemporánea permite llegar fácilmente a la conclusión de que una de las estrategias semióticas más difundidas es la intertextualidad, y en particular, la traducción entre sistemas semióticos.” (Zavala L. , 2009, pág. 47)

En este sentido, cabría, para definir aún más la condición y trascendencia de lo intertextual, acuñar otra explicación de Zavala:

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad. En otras palabras, todo texto --todo acto cultural y por lo tanto todo acto humano-- puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. (Zavala L. , 2003 , pág. 184)

Desde esta postulación se puede encontrar la concordancia con las ideas de Foucault acerca del concepto *dispositivo* y toda esa red de relaciones entre los discursos y la realidad. La intertextualidad supone, en su ordenación, la concepción de un dispositivo o, incluso, una serie

de ellos. Es ahí en donde encontramos una conexión con las propuestas teóricas de Foucault sobre las conformaciones del entramado discursivo de la sociedad.

La anterior cita interesa mucho a este trabajo en la medida que permite vislumbrar la trascendencia de la interconexión entre los significados de los contenidos culturales que compartimos constantemente; ese, casi perpetuo, intercambio simbólico en el que convivimos. En cierta forma, se podría decir que en el circuito del sistema social de vida que predomina, es decir, en esa rueda de giro constante en que se convierte el modelo capitalista uno de los *bienes* o *servicios* de mayor valor son las ideas; o en otras palabras, son *la mercancía* de intercambio más valiosa. Y a ellas las producimos gracias a esa red en la que, de alguna manera u otra, *todo* está conectado.

En el caso que atañe a este análisis en particular las películas a las cuales será aplicado tienen relación con la intertextualidad, bien sea, como se menciona en el anterior párrafo, por esa disposición de interconexión que flota en las prácticas y producciones simbólicas mediáticas contemporáneas o por ser extrapoladas de otro ámbito semiótico. Por una parte, *Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte I* proviene de una saga extraída de una trilogía de libros del mismo título por lo tanto su paso a la pantalla pasa por una conversión del lenguaje literario al audiovisual. La otra película, *Primera Plana*, es una historia real sobre un trabajo periodístico realizado en 2001 y si bien su guion es original por lo general toda obra cinematográfica pasa de traducir ese guion literario al universo filmico, pero, además, el trasladar unos hechos reales a un medio con unas

convenciones de lenguaje supone una manera de intertextualidad; de la *realidad real* a la *realidad recreada*.

Cabe señalar, además, para ir cerrando este apartado, una vinculación de los conceptos de denotación y connotación que esta estrategia de la glosemática aplicada a la narrativa audiovisual nos ayuda a develar. De manera muy breve, se puede mencionar a manera de explicación, entre otras, una alusión que hace Alfonso Maximiliano Rodríguez de Metz en su trabajo doctoral, *Análisis Crítico del Discurso en la narrativa audiovisual de la trilogía de Batman de Christopher Nolan*, acerca de los niveles de significación y de lo denotativo y connotativo:

Según Metz, entonces, existen tres niveles de significación en una película: el material analógico, la narratividad y el grado simbólico o metafórico. Estos niveles de significación están divididos en dos niveles de sentido, uno denotativo o literal (grado uno y grado dos), y otro connotativo, metafórico o simbólico (grado tres). (Rodríguez, 2015, pág. 206)

Así mismo, Gómez Tarín comenta:

La significación cinematográfica siempre es más o menos motivada, nunca arbitraria. Esta motivación opera en dos niveles: en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de *denotación* y en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de *connotación*. A) *Denotación*: La motivación se deriva aquí de la

analogía; es decir, de la semejanza perceptiva entre significante y significado. Ello sucede tanto en la *banda de imágenes* (= una imagen de perro se asemeja a un perro) como en la *banda de sonido* (=un ruido de cañón en un film se asemeja a un verdadero ruido de cañón) (...). B) *Connotación*: En el cine, las significaciones connotadas también son motivadas. Pero en este caso la motivación ya no consiste forzosamente en una relación de analogía perceptiva... La naturaleza de la connotación cinematográfica siempre es *simbólica*: el significado motiva al significante pero lo desborda. (Gómez, 2006, pág. 19)

Finalmente, para captar mejor el proceder del modelo glosemática vale servirse del esquema de Zavala:

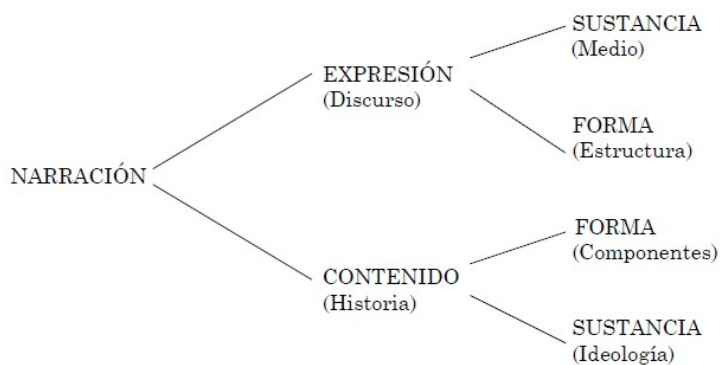


Ilustración 1 Historia (Contenido): Qué se cuenta = Argumento / Fábula (...). Discurso (Expresión): Cómo se cuenta = Trama / Intriga. Medio: (...) Audiovisual (Cine, Videoclip) (...). Estructura: (...) Edición. Componentes: (...) Imagen / Sonido. Ideología: (...) Narración / Puesta en Escena (Zavala, 2010, pág. 98)

6. Procedimiento de análisis

Se han escogido, por razones de extensión y profundidad limitada en la envergadura y tiempo de desarrollo de este trabajo, únicamente algunas escenas que ha criterio de este análisis contienen los elementos identificables según las categorías de lo que se quiere subrayar, bien sea, en la forma y sustancia de la expresión (discurso) o en la forma y sustancia del contenido (historia). De igual modo, se hará la presentación de lo analizado escena por escena mediante una redacción esquematizada, en donde se procederá a indicar de manera puntual y sucinta los aspectos ejemplificantes en relación a los conceptos que atañen a esta investigación. Es decir, valga la aclaración, en cada caso se incluirá sólo lo necesario para entender el modelo: diálogos, elementos audiovisuales, puesta en escena, etc.

6.1. Aplicación del microanálisis en la película Primera Plana (Spotlight)

Escena 1

Ubicación: Minuto 1: 04 al 2:00 (Apertura de la película)

Contenido (Historia)

Descripción de la narración audiovisual denotativa: La película abre con los caracteres que nos advierten que es una historia basada en hechos reales. Boston, Massachusetts 1976.

Observamos a un agente de la policía, de edad madura, avanzar por un pasillo que desemboca en la recepción de la estación de Policía del Distrito 11 de Boston. Otro policía, evidentemente más joven, se encuentra leyendo un comic. Al entrar el oficial de mayor edad se da el siguiente diálogo:

Policía joven

¿Cómo va eso?

Oficial mayor

La madre llora a gritos y el tío está furioso

Policía joven

¿No está casada?

Oficial mayor

Divorciada con cuatro hijos. Supongo que el Padre los ayudaba

Policía joven

¿Los ayudaba? (con un gesto de incompreensión y desagrado)

En seguida, entra a la estación, por lo tanto en escena, un hombre de traje que, con familiaridad, en un ademán con la cabeza saluda al agente de mayor edad que de inmediato le comenta que la madre y los niños se encuentran atrás hablando con el obispo. El tipo pregunta por el Padre y le contesta que lo pusieron en la sala de descanso, también indaga si ha llegado alguien de la prensa, a lo que el oficial repone que un periodista del *Citizen* que ha sido despachado, nadie de un medio pesado, expresa, y el sujeto manifiesta que espera que siga así. Al retirarse, el policía joven pregunta al mayor sobre el tipo, que resulta ser el fiscal auxiliar de distrito, y qué si habrá prensa en la lectura de cargos, a lo que el oficial mayor contesta con una pregunta en tono de sarcasmo ¿cuál lectura de cargos?

Expresión (Discurso)

Lectura de la narración audiovisual connotativa: en primer lugar, el aviso inicial de que estamos frente a una historia extraída de hechos verídicos nos pone en una sintonía de recepción diferente frente a la película, se diría que más comprometida. En esta escena de apertura sabemos que estamos frente a hechos que han ocurrido hace 42 años, como información inicial. Lo

acaecido, sin más datos que los que suministra la escena, tiene relación con la ruptura de normas legales e involucran a un sacerdote, lo inferimos a partir de la ubicación escenográfica (la estación de policía) y por el diálogo entre los dos oficiales. De esta primera conversación podemos anotar que el agente de mayor edad, por la experiencia de los años está más curtido acerca de estas situaciones y, además, cubierto de una capa de cinismo, conformismo y aceptación tácita de los eventos de los que discute con el policía joven. Igualmente, podemos asumir que se trata de algo fuerte y de impacto al decir; “La madre llora a gritos y el tío está furioso” y, también, ante el gesto en la cara del oficial joven cuando el mayor manifiesta que tal vez el Padre ayudaba. Al entrar en escena el sujeto de traje nos percatamos que se trata de alguien de cierta autoridad y prestigio frente al oficial mayor, por la inmediatez con que le contesta y su trato hacia él. También es notorio el interés de ocultar la situación ante la prensa en las preguntas del tipo, de quien nos enteramos, antes de acabar la escena, que es el Fiscal Auxiliar de Distrito. Por las luces podemos deducir que la situación ocurre de noche, lo que auspiciaría lograr mantenerla en un bajo perfil. El punto de vista desde cámara que nos ofrece esta escena, y toda la película, ubica al espectador en la postura de observador omnisciente de los hechos.

Categorías teórico-conceptuales presentes

Poderes y dispositivos

Poder simbólico: la institución religiosa, a través de la Iglesia Católica, representada por el sacerdote y el obispo. La prensa, aunque no hacen aparición directa en la escena son mencionados.

Poder coercitivo: está representado en los policías y, para efectos de este análisis, se extiende a la institución física, la Estación de Policía.

Poder político: se encuentra expuesto en la figura del Fiscal Auxiliar de Distrito.

Dispositivos: estos se encuentran presentes en los anteriores poderes mencionados, sin embargo, el más evidente y fuertemente presente en la escena lo configura la policía; los oficiales, la estación, los procedimientos, son todos ellos elementos que conforman, a la luz de la teoría de Foucault, un dispositivo.

Dinámicas de relación entre poderes

Encontramos que la escena, en ese breve fragmento de tiempo, ya nos sugiere y nos muestra que la relación entre el poder simbólico de la Iglesia y el de los medios entraran en una tensión evidente. Ambos estarán en pugna constante; el primero por ocultar sus errores y el otro por descubrirlos, para defender la verdad y cumplir su función social de denunciar.

Escena 2

Ubicación: Minuto 14:35 al 15:04

Contenido (Historia)

Descripción de la narración audiovisual denotativa: en casa, la periodista del equipo Spotlight, Sasha Pfiffer cena en compañía de su esposa y su abuela a la que le preguntan a qué horas se va, ella contesta que el autobús sale a las 9 en punto del estacionamiento de la iglesia, y van 40 personas. Sasha pregunta si el Padre Dominic va a ir y la abuela les dice que no. Luego, ya después de la cena, mientras lavan los platos, el marido de Sasha le pregunta a esta si le va a contar, refiriéndose a la abuela, acerca del caso que empezaron a investigar sobre pederastia, ella responde que no saben aún si tienen una historia, el esposo observa que si el periódico Boston Globe va a demandar a la iglesia para obtener información judicial va a ser una *historia*.

Expresión (Discurso)

Lectura de la narración audiovisual connotativa: esta escena nos deja ver en la intimidad del hogar de uno de los miembros de la unidad investigativa del diario y, a través de la conversación ocurrida, se pueden extraer dos consideraciones, una es la cercanía de su abuela con la iglesia y de la familia y la otra es que, como lo manifiesta el esposo, el hecho de que empiecen una puja para obtener una información no revelada sobre la iglesia ya pone, de por sí, en el escenario, una polémica.

Categorías teórico-conceptuales presentes

Poderes y dispositivos

Poder simbólico: aquí, a través del diálogo, se vuelve a revelar la tensión que esta investigación de por sí va a generar entre la poderosa iglesia y el medio de comunicación como instituciones paradigmáticas del poder simbólico.

Dispositivo: en este caso se podría mencionar a la familia y su diálogo interno cómo un dispositivo en torno al cual se organiza la sociedad.

Dinámicas de relación entre poderes

Como se ha señalado se evidencia en el diálogo la tensión que se generará a partir de la investigación del periódico entre este y la iglesia; se observa la aparición de un frente a frente entre poderes simbólicos.

Escena 3

Ubicación: Minuto 30:15 al 31:05

Contenido (Historia)

Descripción de la narración audiovisual denotativa: el arzobispo Law y Marty Baron, editor en jefe del Boston Globe, sostienen una reunión en el despacho de la arquidiócesis, en ella el cardenal charla acerca de su experiencia a los treinta años frente a un periódico diocesano en

Missisipi y manifiesta que era complejo puesto que estaban en un pueblo pequeño de dicho Estado; que así mismo, Boston era también, en muchos sentidos, un pueblo pequeño, pero si podía ser de ayuda para Baron que no dudara en preguntarle. Agrega, que las ciudades florecen si sus grandes instituciones trabajan juntas. Por su parte, Marty Baron agradece y opina que para que un periódico cumpla mejor su función debe ser independiente. El arzobispo muestra un ligero gesto de desaprobación y reitera que su oferta se mantiene en pie.

Expresión (Discurso)

Lectura de la narración audiovisual connotativa: en esta escena se observa, en el marco de una conversación pausada y tranquila, un duelo entre el cardenal Law y Baron. A través de este intercambio dialógico entre estos dos personajes se puede medir un pulso entre instancias del poder simbólico; una representando a las instituciones religiosas y la otra a los medios de comunicación. El arzobispo intenta, de manera sutil y sofisticada, disuadir a Marty Baron al referirle que las instituciones deben trabajar de la mano para que las ciudades progresen. El editor se muestra firme en sus convicciones de seguir adelante y defender la independencia del diario. En los gesto del cardenal, a pesar de intentar contenerlos, se denota ligeramente la desaprobación hacia la actitud de Baron. Igualmente, en el lenguaje no verbal previo se puede observar en los gestos de la manos del arzobispo una posición que asume su poder y lo quiere ejercer, además, la proxémica que maneja la puesta en escena; al situarse el uno frente al otro y

entre ambos una mesa, obstáculo, y no por ejemplo en paralelo, lado a lado. En esa ubicación hace posible extrapolar una postura de enfrentamiento; es decir, un Iglesia versus Medios.

Categorías teórico-conceptuales presentes

Poderes y dispositivos

Poder simbólico: ambos poderes se hacen presentes a través de sus personajes representantes y en el diálogo que sostienen.

Dispositivo: aquí podemos observar la representación de un dispositivo en la figura arquitectónica de la casa de la arquidiócesis, así como también en los atavíos propios del arzobispo, así como en el diálogo y proceder discursivo de cada uno.

Dinámicas de relación entre poderes

Como se ha manifestado, en la escena se puede denotar la dinámica conflictiva y de tensión entre los dos poderes a partir de la contenida confrontación dialógica en los personajes representativos de las instituciones paradigmáticas del poder simbólico. Cada uno apunta hacia objetivos diferentes y en su interés por defender su postura y prestigio cada uno entran en fricción.

6.2 Aplicación del microanálisis en la película Los Juegos del Hambre: Sinsajo Parte

I

Escena 1

Ubicación: Minuto 6:34 al 8:40

Contenido (Historia)

Descripción de la narración audiovisual denotativa: Katniss se encuentra reunida con Alma Coin, presidenta del Distrito 13, y con Plutarch, su estratega propagandístico. Ellos le manifiestan que es necesario mostrar que no ha muerto, que está sana y salva ya que se ha ido convirtiendo en un símbolo para la rebelión, ahora la llaman el Sinsajo, que es el nombre de un pájaro representativo de su distrito de origen, y es necesario consolidarla como tal para despertar el espíritu de sublevación en todos los distritos. Para ello se proponen hacer una serie de anuncios de propaganda, propuestos los llama Plutarch, para -correr la voz y avivar el fuego de la rebelión, el fuego que encendió el Sinsajo-. Sin embargo, Katniss solo les reclama airadamente el porqué no rescataron a su pareja, Peeta, y se retira. La presidenta Coin discute acerca de haber rescatado al muchacho con Plutarch quien le insiste que es Katniss es la única que puede ser el símbolo, Coin manifiesta que no es la chica que esperaba. Plutarch considera que deben algo para -hacérselo personal, recordarle quien es el enemigo- Y se le ocurre que lo más apropiada es llevarla a que vea cómo quedó su distrito destruido por el Capitolio. Al fin la presidenta accede.

Expresión (Discurso)

Lectura de la narración audiovisual connotativa: Aquí se observa, claramente, cómo los líderes político-administrativos del Distrito 13 quieren instrumentalizar a Katniss haciéndola el símbolo de la rebelión para incitar a los demás distritos a luchar. Plutarch manifiesta abiertamente que deben hacer propaganda con ella como emblema de identidad para unificar en torno al mensaje de levantamiento de la rebelión, para ahuyentar el miedo de la población de los demás distritos. Sin embargo, Katniss está imbuida por la idea de la pérdida de su amor reflejado en Peeta y no accede. Para persuadirla Plutarch convence a la presidenta de la necesidad de que vea en carne propia como quedó su distrito destruido a manos del Capitolio. Es decir, manipularan sus emociones y sentimientos en pos de conseguir que acceda a convertirse en su símbolo, en la imagen para mostrar. En esta escena vemos como se propone y se pone en marcha el juego de la manipulación mediática.

Categorías teórico-conceptuales presentes

Poderes y dispositivos

Poder simbólico: se denota en el diálogo a través de la propuesta de consolidar a Katniss como un símbolo de y para la rebelión a través de mostrarla en propagandas.

Poder político: está presente a través de la presidenta Alma y de el estratega propagandístico Plutarch

Dispositivo: es de considerar que aquí se exhibe un dispositivo que gira alrededor de los procedimientos de estrategia política y revolucionaria

Dinámicas de relación entre poderes

La interacción que surge en esta escena acerca de los poderes se moviliza alrededor de la idea de instrumentalización y de funcionalidad del poder simbólico hacia un fin, la revolución, canalizado en una imagen; la de Katniss como insignia de la rebelión, el Sinsajo.

Escena 2

Ubicación: Minuto 19:39 al 22:50

Contenido (Historia)

Descripción de la narración audiovisual denotativa: mientras cenan en los comedores comunitarios del Distrito el Capitolio emite para todo Panem una entrevista realizada por Caesar Flickerman, el presentador de los Juegos, a Peeta, con el fin, manifiesta, de aclarar lo ocurrido en el último vasallaje de los 25, los pasados juegos. Katniss está observando y se sobresalta al ver a Peeta, se acerca al televisor de la sala absorta sin entender que pasa. Caesar le pide a Peeta que aclare qué fue lo sucedido en la última noche en los juegos, este empieza por aclarar que es más que la vida propia lo que se pone en riesgo en el vasallaje, que el verse obligado a matar

inocentes afecta lo que eres. Cuenta que esa noche estaba concentrado en jugar alianzas con tal de salvar a Katniss y no huyó con ella. Después de discutir si Katniss estaba o no inmersa en un plan, al final Peeta envía un mensaje pidiéndole a los distritos que se detengan en su rebelión, que no ocasionen más muertes y que depongan las armas o será el fin de todos.

Expresión (Discurso)

Lectura de la narración audiovisual connotativa: en esta escena el Capitolio recurre a la voz de Peeta para enviar un mensaje a los distritos e intentar manipular la intención revolucionaria que ha comenzado en todos. La idea que quieren transmitir es que el aliado de Katniss, su amor, su pareja no apoya este sentimiento de lucha y que el pueblo debe desistir. El propósito principal es resquebrajar la cohesión de espíritu y el corazón de Katniss, mostrando en directo el mensaje de uno de los suyos para disuadirlos.

Categorías teórico-conceptuales presentes

Poderes y dispositivos

Poder simbólico: se muestra en acción directa en la transmisión del mensaje para infundir el miedo y la desconfianza, creando resquemor hacia uno de los suyos.

Dinámicas de relación entre poderes

Dado que el poder simbólico es el único presente en esta escena no se generan dinámicas con otros poderes, pero se puede señalar que se visibiliza el mecanismo de influenciación a través de su uso.

Escena 3

Ubicación: Minuto 52:35 al 53:45

Contenido (Historia)

Descripción de la narración audiovisual denotativa: el Distrito 13 se encuentra observando la grabación de la reacción de Katniss después del bombardeo del Capitolio a un hospital que ella había ido a visitar. Ella, con rabia y tristeza, expresa ante las cámaras que el Capitolio no tiene consideración ni piedad y que así como arden los restos del hospital el fuego se propagará y ellos también arderán. La presidenta Coin hace una declaración después de mostrar el vídeo de propaganda anunciando con Katniss al lado que está con el Sinsajo y que el momento ha llegado.

Expresión (Discurso)

Lectura de la narración audiovisual connotativa: al captar el momento espontáneo en que después de la destrucción del hospital Katniss, inflamada de ira y dolor, envía un mensaje al Capitolio, en lo que se convertirá en la consolidación de su representación emblemática en la lucha revolucionaria, la presidenta aprovecha para mostrar ese momento simbólico al pueblo

hacer hincapié en que es el momento oportuno y generar una sensación de esperanza y triunfo en los distritos. Observamos así como se consolida la instrumentación del poder simbólico.

Categorías teórico-conceptuales presentes

Poderes y dispositivos

Poder simbólico: es el más fuerte y presente en este fragmento con toda la carga dramática del momento emotivo de combate y furia. Se evidencia doblemente; por un lado, en la reproducción del vídeo de propaganda al pueblo y luego en la declaración de la presidenta junto a Katniss.

Poder coercitivo: se observa en el combate contra los aviones militares del capitolio que bombardearon el hospital.

Poder político: presenta a través de la presidenta Coin y el discurso que pronuncia al pueblo

Dispositivos: hay presente una conjunción de dispositivos, el mediático, el militar indirectamente, el de los discursos orales enmarcados en lo político.

Dinámicas de relación entre poderes

Aquí se puede observar una dinámica múltiple que gira en torno a los poderes simbólico, coercitivo y político al mismo tiempo, mostrando que entran en tensión directa e indirecta y cómo repercuten en la movilización de los ciudadanos.

7. Conclusiones

Las conclusiones que aquí se plasman pueden ser consideradas, principalmente, desde dos dimensiones. Por un lado, frente a las obras en sí, desde el plano del análisis concreto en lo cinematográfico y en lo discursivo nos arroja una luz sobre lo que las hace particulares a través del prisma de este trabajo. Por otra parte, se pueden extraer algunas observaciones en torno al poder simbólico en la sociedad y cómo se configura en relación con los otros poderes.

Después de realizado el microanálisis y de haber prestado atención a las interacciones que se producen en las películas, podemos manifestar que ambas historias arman sus argumentos, en gran medida, atravesadas por el eje del poder simbólico, su influencia y relacionamiento con las otras formas del poder que postula Thompson. Alrededor de esta confluencia se elaboran los relatos y discursos de las obras analizadas, partiendo de las escenas escogidas, de entre las diversas que muestran estas relaciones, se puede ampliar esta conclusión, por supuesto, a todo el repertorio del film. No obstante, a simple vista esta conclusión de primer orden que ha sido extraída de los dos ejemplos particulares, podemos inferir también que al aplicar el ejercicio a otras películas que aborden tópicos similares encontraremos que, como estrategia narrativa para propiciar el interés en la historia, el poder simbólico y los otros poderes estarán representados, la mayoría de las veces, en dinámicas de tensión; en relaciones de constante conflicto.

En la primera película, *Primera Plana*, los medios de comunicación entra tensión con otra institución del poder simbólico como lo es la Iglesia y, a través del choque entre el interés legítimo por el cumplimiento de la función social que le atañe a los medios de comunicación y la defensa y ocultamiento de parte de la institución religiosa de un error que ha decidido encubrir, se exhibe cómo dos instancias que representan a un mismo poder desde ámbitos diferentes pueden entrar en una relación de fricción. Además, hay que mencionar que el poder político y, en alguna medida, el coercitivo entran en tensión con el simbólico de los medios de comunicación en aras de proteger a la Iglesia que ejerce sobre ellos su impresión e influencia de poderoso simbolismo colectivo que cohesiona y da sentido.

Vale hacer mención a una escena de la película, que no ha sido incluida en este microanálisis, en donde observamos lo que se puede catalogar, dentro de los términos de Zavala, como una metaficción y un sofisticado interdiscurso dentro del relato (2003). Se trata de la evocación del momento de los atentados del once de septiembre, que coincidieron con el curso de las investigaciones sobre los casos de pederastia y el encubrimiento de la arquidiócesis. En la escena vemos a un grupo de periodistas de la redacción del Boston Globe siguiendo los eventos en la televisión, entre ellos algunos miembros de *Spotlight*, y en las noticias presentan una declaración en rueda de prensa del arzobispo Law dando un mensaje de fe y esperanza ante los fatídicos hechos. En esta imagen se retrata el poder simbólico de la Iglesia irradiado a través de los medios, en un momento en que el poder político se debatía ante las acciones de un contrapoder

coercitivo criminal, en todo un engranaje de poderes. En esta escena es clara la reproducción del enorme poder simbólico que la Iglesia y los medios de comunicación poseen.

De los Juegos del Hambre valga decir que el poder simbólico aquí es instrumentalizado y usado por el poder político y económico para sus objetivos e intereses. Llevando a convertir a la protagonista, a través de dotarla de una significación para el conglomerado de la población que busca una representación que los aliente, en el emblema de la rebelión expuesto con la ayuda del poder simbólico de los medios de comunicación para luchar contra la opresión producida por el poder político a través de la fuerza de la coerción y también de la violencia simbólica, brutalmente mostrada y ejercida en los Juegos del Hambre y en el discurso del Capitolio sobre la población de Panem.

En esta historia la protagonista atraviesa por una doble condición que la lleva a ser víctima e instrumento de los medios y del poder simbólico y, a la vez, la convierte en un símbolo a ella misma. También muestra como el poder simbólico es usado desde distintas orillas y con fines aparentemente opuestos pero en últimas asociados. Tanto rebeldes como gobierno opresor utilizan el significado simbólico que se le atribuye a Katniss Everdeen para sus fines y emplean los medios de comunicación como un canalizador y altavoz de su poder.

En estas dos historias encontramos que ambas son representaciones ficcionadas, pero una es producto de la imaginación y la otra está basada en la realidad. No obstante, se debe observar, con cuidado, que la imaginación por más extraordinaria que parezca está anclada en la realidad o

por lo menos tiene residuos de ella, nunca es pura. La distopía de *Los Juegos del Hambre*, desde la imaginación, muestra como son instrumentalizados los medios de comunicación para ejercer el poder simbólico. La recreación de la historia del equipo investigativo Spotlight del diario The Boston Globe en la película *Primera Plana* nos evidencia como este medio se configura en un poder simbólico, en sí mismo, que le hace contrapeso a otra institución de índole simbólica siendo un portavoz de denuncias contra la enorme estructura que representa la Iglesia.

En síntesis, se puede manifestar que los poderes, entre ellos el simbólico o cultural, se encuentran constantemente representados en las historias que cuenta el cine y también que la forma más frecuente, como se mencionaba, de ser reproducidos es en enfrentamiento, por lo menos en estos dos ejemplo tomados así figura. Así mismo, partiendo de lo que recogemos en este breve análisis, podemos expresar que el arte y las expresiones culturales que de él se desprenden, siendo el cine uno de estos artes y una de estas expresiones, se convierten en una forma de dotar de un sentido simbólico nuestra cotidianidad y trascender.

A través del séptimo arte, que se configura como un dispositivo del poder simbólico, este se cuenta así mismo y se autorepresenta con todas las virtudes y vicios que eso puede generar. Dado que el ser humano está tejiendo con frecuencia la red de significados que lo envuelve (Thompson, 1998) y que en este telar participa la narrativa del universo cinematográfico, este se convierte en un mecanismo de reflejo que entretiene o despierta, nosotros escogemos como usar esa herramienta.

8. Recomendaciones

En realidad, en aras de la sinceridad, una recomendación concreta como tal no hay o por lo menos no es la intención de este trabajo proponerla a modo de consejo final. Sin embargo, a partir de la necesidad de su presencia como parte de este empeño, se puede considerar que desde este microanálisis se espera que se abra el campo para las múltiples posibilidades que, sería agotador enumerarlas aquí, el análisis, e incluso el microanálisis, discursivo audiovisual puede proporcionar en la formación de los comunicadores sociales del Centro Regional Uniminuto Girardot.

El poder simbólico al cual los medios pertenecen, según las teorías de Thompson, hace a los comunicadores sociales una pieza fundamental de este engranaje y como potenciales ejecutores de los oficios que señalan la producción, reproducción y circulación de formas simbólicas y significativas (1998) debemos ser conscientes de cómo estas representaciones se llevan a cabo y se materializan en productos de intercambio y consumo cultural en las industrias informativas y creativas.

Es recomendable considerar que el papel del comunicador debe proyectarse, más allá del simple replicador o de la labor en el marco del quehacer periodístico, para el cual también nos preparamos, en función de ser crítico y de señalar los desequilibrios de los poderes, incluso del

mismo al que pertenece, en aras de una armonía y de la función social que le atañe de ser un vigilante de este equilibrio. No debe fungir solo como un instrumento que usan los otros poderes.

En el contexto de la formación del comunicador social y periodista del Centro Regional Girardot se puede considerar que la metodología expuesta en este trabajo para revisar la configuración del poder simbólico y sus relaciones, en estas dos películas, puede ser aprovechada para aplicar en otras obras cinematográficas en el marco de esas categorías. Incluso, con algunos ajustes, según los conceptos y aspectos que se requieran analizar la estructura de esta metodología podría servir para ayudar en la tarea deconstructiva de obras audiovisuales en general, no sólo en el ámbito de lo cinematográfico. La complementariedad entre el análisis discursivo y el audiovisual pueden servirse mutuamente y retroalimentar muchas aristas a investigar dentro del universo del relato filmico.

De igual forma, otra vía que surge como recomendación a partir de este trabajo es vislumbrar la posibilidad de incidir, positivamente, en el entorno social en el que se encuentra inmerso el Centro Regional Girardot, como parte de su espíritu constitutivo, y en la misma comunidad académica, a través de algunos estudiantes de comunicación social y periodismo proponiendo, primero la preparación y formación de ellos mismos como observadores analíticos de lo audiovisual, para luego fomentar el hábito y la capacidad crítica en otros espectadores, internos y externos, por medio de la formación en talleres de análisis audiovisual, así como de espacios de observación de cine, tipo cine-club, que promuevan la reflexión y la indagación, dentro del rol

que la academia supone hacia la ciudadanía, recomendación final esta que esperamos se considere de manera realizable.

9. Referencias

- Bourdieu, P. I. (2001). *Poder, derecho y clases sociales (Vol. 2)*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Box office Mojo . (s.f.). *www.boxofficemojo.com*. Obtenido de <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=hungergames3.htm>
- Cáceres, L. J. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. . Pearson Educación.
- Comparato, D. &. (1988). *El Guión: arte y técnica de escribir para cine y televisión*. . Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente Público RTVE.
- De Querol, R. (1 de marzo de 2016). *www.elpais.com*. Obtenido de https://elpais.com/cultura/2016/03/01/television/1456849869_808204.html
- Flores, A. L. (2016). En primera plana. *Cuadernos Fronterizos* , 55-56.
- Foucault, M. &. (1983). *El discurso del poder (Vol. 5)*. Folios Ediciones .
- Gaudreault, A. J. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Giroux, H. A. (2003). *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós.
- Goldstein, M. &. (2010). De la historia oficial a El secreto de sus ojos: discurso cinematográfico y discurso social. . *Memorias de las Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación Red Nacional de Investigadores de la Comunicación*, , 1-18.
- Gómez, F. J. (2006). *El análisis del texto filmico*. Castellón: Universidade da Beira Interior.
- IMDb. (2016). *www.imdb.com*. Obtenido de <https://www.imdb.com/title/tt1895587/>
- Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En R. &. Wodak, *Métodos de análisis crítico del discurso* (págs. 61-100). Barcelona: Gedisa.

- McKee, R. (2011). *El guión. Story*. Alba Editorial.
- Noelle-Neumann, E. (1995). *La espiral del silencio*. Barcelona: Paidós .
- Oreja Fernández, T. (2016). *Narrativa Audiovisual y Nuevas Tecnologías Nuevos Escenarios y Formas de Expresión: los videoblogs*. Valladolid : Universidad de Valladolid .
- Rodríguez, A. M. (2015). *Análisis Crítico del Discurso en la narrativa audiovisual. Metodología y estudio de caso: La trilogía Batman De C. Nolan*. Sevilla.
- Russo, E. (2006). El lenguaje del cine: evolución, crisis y renovación de un concepto. En Compilacion, *El medio es el diseño visual* (págs. 163-168).
- Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. . Barcelona.
- van Dijk, T. A. (1994). *El Análisis Crítico del Discurso*. Unillanos .
- Wikipedia . (27 de marzo de 2018). www.es.wikipedia.org. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Premios_y_nominaciones_de_Spotlight
- Zavala. (2010). *Módulo de cine*. México: UAM Xochimilco.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico* . México : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Zavala, L. (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Ciencia ergo sum*, 47-54.
- Zavala, L. (2014). *Narratología y lenguaje audiovisual*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.