

El cine y la condición multicultural: Una lucha por la representación identitaria

Raciel D. Martínez Gómez

El cine y la condición multicultural
 El cine y la condición multicultural
 El cine y la condición multicultural

Doctor en Sociedades Multiculturales por la Universidad de Granada, España. Investigador Nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt en México. Investigador Tiempo Completo en la Universidad Veracruzana Intercultural. Docente de Posgrado en la Universidad de Xalapa.

Resumen

El cine se constituye en una estrategia orgánica de la cultura hegemónica. Su discurso es una amalgama entre el estado y los símbolos requeridos para la subsistencia del status y la retórica nacionalista; sí, es un Aparato Hegemónico Esencializante cuyo poder consensual, a través de los géneros que distancian y acercan al centro de la periferia y viceversa, es capaz de aglutinar y tensar complejamente la lucha por la representación de la diversidad identitaria contemporánea. Es decir que, a través de él, podemos analizar la condición multicultural de nuestros países latinoamericanos, como se hace en el siguiente texto.

Palabras clave: **Multiculturalidad, estado-nación, identidades y cine.**

Abstract

The cinema is constituted in an organic strategy of the hegemonic culture. His speech is an amalgam between the condition and the symbols needed for the subsistence of the status and the nationalistic rhetoric; yes, it is a Hegemonic Device creator of essence whose power consensual, across the kinds that they remove and they bring over to the center of the periphery and the opposite, is capable of agglutinating and tightening of complex form the fight for the representation of the diversity of identity contemporary. It is to say that, across him, we can analyze the multicultural condition of our Latin-American countries, since it is done in the following text.

Introducción:

Como parte de esa asignatura pendiente del multiculturalismo por analizar la misma condición multicultural transversalizada en los imaginarios colectivos, detonantes de modelos cohesionadores y del asco y el pánico en los conflictos sociales, es necesario estudiar al cine un como discurso de la representación de las minorías.

Por ello el propósito del presente artículo es trazar una serie de reflexiones en torno al valor del cine como espacio para el análisis de la condición multicultural.

El cine constitúyese en segmento del imaginario colectivo desde su rol hegemónico. Por tanto una película puede estar impregnada de las tensiones multiculturales, como la visibilización de minorías. En el discurso de la representación de las minorías se hallan explicaciones y/o aproximaciones a la condición multicultural de México.

Pese a que no se pronuncie como tal, o se aluda directamente como trama apolítica, cada discurso refiere a un imaginario colectivo que influencia el ámbito creador. Por ello está transversalizada la condición multicultural en los medios que son correas trasmisoras que proyectan las normas para los grupos: se niegan de facto o se aceptan ambas situaciones; se apela alternamente o se excluye a través de estrategias imperial, colonizadora, centrista, federalista y/o esencializante, como ocurrió con el western filmico en Estados Unidos y con la comedia ranchera en México.

La omisión (lo invisible en la narración) es una postura ideológica y la inclusión (lo visible generificado) revela el camino a la matriz.

De ahí que sostenemos que el discurso, en este caso el audiovisual, el filmico, es un espacio de interacción social, contextual, en donde la condición multicultural cruza la posición de los autores. La representación no es ingenua, aunque en muchas ocasiones el discurso tenga un acento apolítico, se revelan tensiones entre el estado y/o grupos dominantes y las minorías culturales. Espacio de interacción social en donde el centro y la periferia son puestos en lucha en una arena hegemónica vía el género para reducir esa relación, o a través de la estética independiente para criticar esa desigualdad relacional.

Ahora bien, el nacionalismo moderno de México es la columna vertebral de la identidad del siglo pasado. Quien quisiese virtualizar sujetos y visibilizar grupos tenía que filtrar su discurso por los rangos canonizados por la hegemonía audiovisual mexicana soportada en el imaginario colectivo, en donde el mexicano es esencialmente un reflejo de la cultura popular e indígena.

El canon nacionalista habría secuestrado para sí imágenes que homologaron el panorama identitario. Sin embargo el imaginario parece hoy haberse empalmado: la oferta postnacional inmersa en la globalización diversifica las identidades (García Canclini, 1999).

Por lo que surgen preguntas: ¿Qué tanto permanece de la identidad mexicana revolucionaria? ¿Las identidades contemporáneas son híbridas?



Y, dentro de este marco diferente del imaginario, ¿cómo están representadas las minorías? ¿Persiste la primordialización de los grupos? ¿Cuáles son las marcas que suponen son las que identifican a los grupos como culturas?

Multiculturalmente hablando, el análisis de un filme nos podría arrojar pistas de la evolución y estadio identitarios en México. Las películas contemporáneas se desenvuelven en el traslado de:

- a) un posible paradigma audiovisual basado en la bucólica esencialización de las etnias
- b) a un eje tensionado, en donde las culturas minoritarias son representadas bajo modelos desprimordializados del canon visual.

Además, la contradictoria y compleja convivencia de grupos en México genera un conocimiento para los estudios multiculturales focalizados a estados occidentales apanicados frente a la migración. Y es que la condición multicultural mexicana transversalizada en los imaginarios, no encaja cómodamente en las clasificaciones. No podríamos conformarnos con asegurar que México es un mestizaje de estado (Pujades, 1998), o que fuese un estado multinacional o poliétnico (Kymlicka, 1996). En el imaginario colectivo mexicano cohabitan una serie de contradicciones que es pertinente abordar en su discurso de representación cinematográfica.

Una de estas contradicciones, que por otra parte singularizan a cualquier hegemonía con relaciones de consenso activo y pasivo entre el polo protagónico y los márgenes, es la ambigua vecindad política y económica con Estados Unidos. No obstante las evidentes asimetrías entre aparatos hegemónicos, la sinergia de política neoliberal/esfera mediática entre México y EU se aplica como lógica multicultural con fisuras, aún con un gobierno de estado mexicano en transición franca a la derecha. Culturalmente hay una aceptación admirativa en varios planos, una xenofilia asimilacionista trabajada en los espacios apolíticos de los medios; pero políticamente hay una resistencia, incluso dentro de las comunidades mexicanas asentadas en Estados Unidos organizadas con múltiples canales políticos-diplomáticos, económicos y de comunicación.

Cierto que hay un canon dominante hollywoodense (Bordwell, 2004) que sedimenta y permea a una parte del estilo de la cinematografía mexicana en decadencia creativa (Aviña, 2003; Ciuk, 2003; Tarifeño, 2004); pero, existen casos que escapan a la racionalidad de los imaginarios colectivos hegemónicos: No comparte los resortes de permisividad ni de rechazo frente a minorías.

En 1994 se dieron los elementos favorecedores para que en la opinión pública circularan discursos de minorías justo a la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio signado entre México, Estados Unidos y Canadá. Más allá del magma de tipicidad venido de la Época de oro, se filmaron cintas que son discursos

alternantes a la estereotipada exclusión de minorías. Con todo ello no se percibe un pánico social como en otros países en donde los cánones identitarios pelean contra la escalada negativa de los migrantes en los discursos mediáticos. Al contrario, en primera instancia se vislumbra un efecto esencialista de los agentes culturales encargados de difundir tradicionalmente la hegemonía revolucionaria.

Recordemos que en México la esencialización del ser mexicano tuvo variopinta reverberación con una supuesta estrategia múltiple que se articuló indirectamente desde distintos rubros artísticos. Los intentos filosóficos de Paz (1950), Portilla (1966) y Ramos (1934) por hallar el sino mexicano, el proyecto cósmico educativo de Vasconcelos, la música de Revueltas, el muralismo de Siquieros y Rivera o las películas de la Época de Oro cumplieron con los ejes de un estado-nación que urgía de homogeneizar a su reducto poblacional. Esta evangelización estatal asentada en un régimen de economía atípicamente mixto, obedecía al axioma de difuminar o diluir la diversidad local, íntima, de las zonas mexicanas a favor de imágenes con valor unitario de lo que se denominó el México imaginario (Bonfil, 1989).

La invención de la tradición de una sociedad nacional, biologizó diferencias y construía por lo tanto comunidades imaginadas que eran estructuradas directamente con la tipicidad más cerrada; véase los casos de los actores del star system María Félix, Pedro Infante y Pedro Armendáriz (Ayala Blanco, 1968, 1974 y 1986; García y Aviña, 1997; García Riera, 1986).

En una Época de Oro del cine, como la mexicana, las representaciones de los grupos periféricos no tuvieron cabida salvo a través de la tipicidad genérica, no así en el Estado actual, débil en su proyecto homogeneizante, en donde dichos grupos periféricos obligan al Estado a nuevas estrategias (Bartra, 2002). Por lo que si nos fijamos a una parte de la caracterización de esos grupos periféricos como grupos minoritarios, entonces la ficción nacionalista y la realidad nacional entran en conflicto y se separan.

Minorías y nacionalismo operan en el nivel ideológico para marcarse hacia dentro y contrastarse hacia fuera, pero en la estrategia primordializante del segundo se excluye al primero que necesita marcarse en las coyunturas por urgencias simbólicas y materiales.

Con este panorama, pasemos a establecer el diseño teórico y metodológico de la investigación, en donde El jardín del Edén nos permitió analizar la condición multicultural mexicana transversalizada en el discurso fílmico, un espacio de interacción social para la representación de la identidad de las minorías.

La complejización de los procesos de mediación

A pesar de que el cine es un eslabón de la estrategia orgánica de la cultura hegemónica, no podría establecerse un comportamiento homogéneo en la representación identitaria, puesto que los procesos de identificación varían según el contexto. En consecuencia, los medios masivos de información podrían ser matrices culturales de acuerdo a sus complicados procesos de mediación para la construcción de identidades.

Las circunstancias y el mismo pensamiento han modificado su mirada cuando se estudia a los medios. Tan sólo el término de receptor se transformó por el de perceptor (Prieto Castillo, 1981). La permuta no fue menor, puesto que apuntaban a los públicos como mero receptor, como un menor de edad frente a los procesos públicos y/o sociales; revelaba, asimismo, un punto de vista funcionalista como el de la aguja hipodérmica (ver Mattelart, 1997) en donde no se le otorgaba ninguna posibilidad de respuesta. Esta dimensión mediática la situamos en una encrucijada bajo el crisol de un esquema binario o escondidamente ideológico que observa en bloque, que no matiza los procesos y/o impactos que exógena y endógenamente se hallan en un constante ir y venir de lo macro a lo micro. Dichos flujos no se pueden separar en el análisis, porque si no estarían viciados por la vulgarización de las corrientes como el funcionalismo y el marxismo con todo lo que implica su enanización: un biologismo equilibrante, que ignora entresijos, en la primera corriente; y un determinismo fuertemente economicista de la segunda. Estas percepciones se hallaron impregnadas paradójicamente de un holismo sí, sin embargo autoritario, del que pretende separarse este trabajo. Y entonces cabría una aclaración para el desarrollo del tema: lo llamamos autoritarismo holístico –el dilema de lo que debería ser la comunicación de masas como un relato alienante en contraste con la búsqueda del sujeto: una isla para el funcionalismo y un sistema solar para el marxismo–, por ser polos extremos que no concilian la particularidad.



Los marxistas apuestan por una *totalidad pivotada* desde la economía y que determina unilateral e inexorablemente a la **superestructura**, al universo de las ideas, los **funcionalistas** exhiben

una *orientación holística* que **anula los conflictos** y tiende a la **armonía** sin conocer las causas de los posibles desajustes.

Mientras que los marxistas apuestan por una totalidad pivotada desde la economía y que determina unilateral e inexorablemente a la superestructura, al universo de las ideas, los funcionalistas exhiben una orientación holística que anula los conflictos y tiende a la armonía sin conocer las causas de los posibles desajustes, una comunicación, en resumidas cuentas, despersonalizada de su entorno: sin ecología, sin integración. En ambos casos nuestra crítica va en el sentido de que desvanecen lo individual-comunicacional, lo concreto-diverso, el sujeto-cultural, ajustándolo a objetivos institucionales, empresariales o nacionalistas todavía no secularizándolo de lo que advertíamos sobre los grandes enunciados colectivos (Lipovetsky, 1994; Lyotard, 1990).

Martín-Barbero (1989) explica en este sentido que a partir de tres desplazamientos es como la disciplina de la comunicación ha complejizado los procesos de mediación, y, por ende, vuelto a la comunicación un asunto de cultura (s).

Estos tres desplazamientos se fincan desde la bipolaridad sobre todo del intelectual latinoamericano que veía en los medios un motivo explícitamente político –acaso la ideología–, y no una cuestión, también, de índole cultural. No se trata de desinfectar y vacunar a la teoría del necesario biombo político, sino que hacemos hincapié en el centramiento de la cosa política. Los medios eran la punta de lanza de los procesos de dominación económica, por lo que cualquier acción de éstos se colocaba en la arena sociopolítica. Y más que explicar los procesos hegemónicos con los cuales se construía la relación social, la teoría resistía y primordializaba el origen frente a las mudas de la sociedad de masas. Así, los mensajes, desde la óptica latinoamericana marxista, eran evidencia plena de la reproducción del capital y de la lógica de dominio colonial. Sin



embargo, como primer desplazamiento, Martín-Barbero señala que se reconoce la opacidad en los discursos. Es decir, ya no se trata de desvelar en cada mensaje mediático un acto de propaganda sino, en todo caso, una cadena de modos de ver el mundo articulada desde diferentes zonas y que no sólo tenían en exclusivo su lugar de gestación en los medios masivos de información. Trabajos como los de Brunori (1980) con la literatura de folletín o Eco (1988) con la fisiognomía aristotélica, nos muestran cómo los discursos que se empalman en los medios tienen su germen en zonas históricas antiguas que se articulan en los polos dominantes que proceden de los mismos códigos populares.

Un segundo desplazamiento se ubica en las transformaciones modernas de la ciudad. Cuando apenas se hacían las urbes, la teoría reacciona primordializando la vida rural. El éxodo a la ciudad dificultó la comprensión del boom mediático con los asentamientos nuevos, irregulares muchos de ellos, de la gente que migraba del campo a la ciudad.

Lo urbano no fue bien visto durante mucho tiempo como ente antropologizable. Se asume que las masas urbanas pudiesen tener un espesor cuando asentados ya, generaciones campesinas reubicadas sea en la periferia citadina o en los estados y/o en regiones, se relacionan con la urbe. Este segundo desplazamiento que consigna Martín-Barbero pondera el protagonismo de la masa (González, Jorge 1989 y 1994; Monsiváis 1995 y 2000) en la articulación de la relación social cuyo marco es una lucha de ir y venir (la tensión social) entre constelaciones y representaciones de símbolos legitimantes, de resistencia y/o de proyecto.

Cabe acotar que, dichos desplazamientos, no serían entendidos si no fuera porque se palpa una ruptura entre la unidireccionalidad de las relaciones de poder concebidas desde la ideología althusseriana y la multidireccionalidad de las relaciones de poder que alberga la hegemonía gramsciana.

Gracias a esta modificación del mapa de relaciones de poder/cultura urbana/cultura popular es como surge un tercer desplazamiento. La quiebra del binarismo en la concepción de lo masivo, para repensarlo como un espacio de identidades más allá de la unilateral y autoritaria premisa de que los medios por sí solos despojaban de las identidades primordializadas –las del campo–, y enajenaban al hombre al sumergirse en la lógica del capital que se reproduce en la ciudad y que el discurso del cine de ciencia ficción.

De alguna forma se daba una especie de massmediofobia que, a su vez en nuestro objeto de estudio, orillaba a una hollywoodfobia que no permitía reconocer ni los discursos emanados en medios como el cine ni cómo se articulaban con los perceptores.

Insistiremos que esta massmediofobia se sitúa en el contexto de la resistencia latinoamericana que, desde la academia, daba respuestas políticas a la complejidad cultural. Pero, además, se sostiene que esta fobia deviene más que nada de una situación subrepticia, a cual más motivada aunque no reconocida plenamente por el animismo de izquierda. Se trata de un nacionalismo nostálgico por las potestades del estado al que se le atribuyen la vigilancia y perpetuación del alma nacional que peligra ante la desterritorialización que promueven los media. Parece que un pensamiento único, autoritario, unidireccional, teme que la identidad nacional sea sustituida por la dispersión identitaria, la diversidad.

El tercer desplazamiento habla de apreciar a los medios precisamente como espacio de identidades, es decir, antropologizar los fenómenos de la comunicación.

Aquí reforzamos estos desplazamientos de la reflexión martinbarberiana con otro desplazamiento al interior de teorías ortodoxas venidas del marxismo y así poder categorizar al cine desde lo que, según nuestra opinión, es un aporte importante para el entendimiento cultural de la mediación. Se trata de los aparatos hegemónicos de Gramsci (1980) que plantean y superan una versión maniquea de los aparatos ideológicos de Althusser (1970).

Sin embargo, aún con la coincidencia con perspectivas de autores como Esteinou (1983), se propone un constructo a partir de la conjunción del término gramsciano y la crítica antropológica hacia la esencialización de los grupos.

En términos sucintos, se sostiene que el cine es un Aparato Hegemónico Esencializante (AHE) por el que se cruzan, se incuban, se procesan y se forjan una serie de discursos en donde se construye parte de las identidades contemporáneas.

Estado, nación y símbolos

Dentro de los procesos hegemónicos de la cultura, el ente que aún debiesen de atender las disciplinas sociales es el estado y máxime cuando las estructuras nacionalizadoras padecen de transformaciones extrasistémicas y de reacomodos internos en sus dinámicas al emerger nuevos agentes sociales (Bartra, 2002). Con todo ello, el estado continúa siendo el eje rector de la vida social.

De ahí lo fundamental que es aproximarnos al comportamiento del estado nacionalizante, para ello sostenemos como eje exploratorio la premisa: a mayor auge nacionalista el marco de símbolos se cierra, mientras que, en la medida que el estado se debilita, el marco de símbolos se intensifica.

El estado es como la referencia, la norma y el depósito invisible/visible de esa estrategia orgánica de la cultura hegemónica en la que se inscribe el cine. No importa en cuál momento se ubique al estado y sus

nexos cinematográficos, si en el mayor caudal simbólico o en la sequía icónica, porque de cualquier manera se corresponden en el marco de un canon fílmico –estado y cine–, que puede interpretarse como la red de marcas de los grupos tensionados para mostrar su identidad: las imágenes con las que se identificarán los segmentos sociales a partir de los mediadores discursivos (los directores de cine) y que por supuesto permitirán impulsar, mantener y cohesionar la invención de la tradición (Anderson, 1983; Hobsbawm, 1983).

La invención anatómica de la identidad nacional del siglo XX (Bartra, 2002), pasó por buena parte del imaginario cinematográfico propuesto por el cine mexicano. No son gratuitas las relaciones entre el pensamiento nacionalizante de las fuerzas culturales de principios del siglo pasado, indicadores orgánicos y retóricos del proyecto estatal, y los discursos mitificantes en torno al campo y a la configuración hierática del indígena. Tampoco estarían separados el estado y el cine en el momento de analizar el animismo popular compensatorio de las clases bajas frente a las clases pudientes y casos de cineastas que se separan del canon fílmico de la mitificación populista halló problemas para difundir su versión de la periferia citadina. Y, por supuesto, hablando asimismo del Nuevo Cine Mexicano, no se puede desvincular al estado del cine de la implosión identitaria de minorías otrora no visibles o cuando menos estampadas.

Argumentemos por qué y cómo el estado participa directamente en la confección de la anatomía identitaria. La misión primordializadora del estado tiene como promotor de dicho proyecto a un “nacionalismo nacionalizante” (Brubaker en Dietz, 1999). Este nacionalismo escoge los elementos que sustentan su legitimidad frente a los grupos del poder como al resto de la sociedad. El estado mexicano, por ejemplo, decidió que su baluarte fuera la cultura indígena. En este punto la coincidencia del estado-nación con la etnicidad es a nivel ideológico, legitimante de un ciclo interior que otorga potestad al primero para ejercer su paternalismo hegemónico. La franja común estado-nación y etnicidad, partiendo de esta similitud aparente, se detecta en la acción de “construir comunidades imaginadas en base a la biologización de diferencias culturales y a la invención de tradiciones históricas” (Dietz, 1999: 6).

Y para edificar comunidades y tradiciones las estrategias hegemónicas (Alonso y Smith en Dietz, 1999), serían tres: 1) la territorialización o esencialización del espacio, es decir se imponen fronteras y separan grupos; 2) la substancialización, que “reinterpreta las relaciones sociales de forma biologizante para conferirle a la emergente y aún endeble entidad nacional una apariencia inmutable” (Dietz, 1999: 7); 3) y la temporalización, o la decisión unilateral de es-

coger una sola versión histórica, la primordialización de la historia. En este último rubro, se construye una época dorada (Smith en Dietz, 1999), una memoria sagrada, como la Época de oro, y que los agentes históricos, como el cine, se encargan en mitificar. Y aquí cabe una acotación mediática que justifica el análisis del cine como un aparato hegemónico (Esteinou, 1983), de considerable volumen en las estrategias actuales del estado-nación.

Esta acotación mediática exige la visibilización de los agentes históricos que operan y discurren la historia. Identifiquemos que los agentes históricos en la estrategia temporalizante tienen “ciertos tropos principales de la narrativa (que) modelan nuestra concepción de la historia; el discurso histórico suministra una estructura argumental para una serie de acontecimientos, de modo que su figuración como una historia determinada revele su naturaleza como proceso comprensible” (White, 1978 en Shohat y Stam, 2002: 117).

A lo largo de la historia, la conciencia colectiva ha sido fundada con diferentes medios, Anderson (en Shohat y Stam, 2002) afirma que el capitalismo de imprenta posicionó en público el proyecto de un estado-nación. La historia también ha encontrado por supuesto estrategias hegemónicas en la novela, tal y como teorizó Luckás (1975; cfr. Brunori, 1980 y Eco, 1988). Al cine no lo podemos desvincular de estos procesos con intenciones uniformizantes en donde se genera la substancialización y primordialización de los grupos del estado-nación. La particularidad del cine (Arheim, 1980; Bettetini, 1977; Metz, 1972; Vilches, 1984), lo faculta para materializar el discurso con la historia (Bajtín en Shohat y Stam, 2002). De esta manera, en esta especie de simbiosis estratégica, se diluye en la ficción la intención hegemónica (Perceval, 1995) sin que se perciba la politización o el poder de su manifiesto y, al contrario, se anula cualquier barrunto con la primordialización y naturalización de los hechos históricos narrados con un verismo inmaculado.

El cine, y el resto de los medios masivos de información (MMI), contribuyen al levantamiento de imaginarios colectivos. Aunque las críticas acreditan a los mass media un moderno poder de construcción de imaginarios, no se ha considerado propiamente la historia (en este caso, acumulativa a expensas de sus agentes transmisores) que está repleta de imágenes que van tallando, curiosamente, vía el relato, los imaginarios colectivos (Brunori, 1980) y cuyo umbral se remonta a la novela.

Dentro de estas estrategias de substancialización, los medios masivos de información (MMI) reproducen y fomentan esas siluetas que legitiman, consensuan y resisten en el acto hegemónico (Van Dijk, 1999). Esta cosmogonía pontifica lo positivo y por omisión u otros dispositivos ahuyenta lo negativo, lo que es



incómodo para el debe ser. Pero tampoco habría que distanciar al imaginario de la racionalidad. Chartier (en Perceval, 1995), ha escrito que el conocimiento nunca se ha segmentado de la confección de un pasado imaginario, levantado década tras década y siglo tras siglo a través del biombo prejuicioso del historiador que, desde su óptica, refunda (primordializa) una realidad, es una construcción de relatos, de versiones, de ediciones de lo que podrían ser los hechos.

De acuerdo a esta reflexión percevaliana el historiador hereda poder, trasmite la hegemonía y es que ninguna época dorada escapa a la lógica de mantener como guía ejemplarizante las efigies idealizadas que estimulan al statu quo y, a su vez, alimentan las reacciones viscerales frente a lo que estorba e impide alcanzar la cima. Todas las sociedades funcionan a través del imaginario colectivo, "un cosmos de representaciones que articula las tres funciones necesarias para la continuidad de la comunidad: trabajo presente, reconstrucción del pasado y transmisión de enseñanzas a la siguiente generación" (Perceval, 1995: 23).

Este imaginario colectivo, sólo es trascendente en cuanto y tanto el narrador lo transforma en su relato ya validado, legitimado y acorde al estadio de cosas hegemónicas: poder, relaciones sociales y resistencias (Van Dijk, 1997).

El narrador histórico lo que hace es subrayar las pautas socializadoras con las que una comunidad cultural (Castells, 1997) tendrá que atenerse porque su palabra es autoritaria. Se trata de prohombres y excluidos para mantener el azoro y no quebrar la unidad biológicamente funcional, su monopolización del poder: "Son pilares básicos de la convivencia, elementos que sitúan las fronteras de la permisividad (lo que se acepta), de la barbarie (lo que da asco), del caos, por tanto, básicos a la hora de delinear el mapa de la civilización" (Perceval, 1995: 21). Perceval da ejemplos de cómo se implantan los imaginarios colectivos desde la historia como ocurrió con la decadencia romana femenina y con el viril estoicismo cristiano en libros clave y novelas escondidas en la historia, y que los MMI retoman y reproducen. Pero eso, ya es diferente a la construcción misma del imaginario desde y únicamente los MMI; es decir, que un colectivo está compuesto por un tiempo dominado por los comunicadores históricos y que ahora en los filmes se reconocen como la cúspide de la representación. Cada imagen, en consecuencia, llevaría un relato que lo fortalece en su aceptación o rechazo social en la trama dualizante de determinado imaginario colectivo.

Y este imaginario colectivo requiere de una sedimentación cotidiana, para ello la cosificación del mundo, la reificación garantiza la continuidad de la trama

social con sus actividades y conexiones (Giddens 1995, en Dietz, 1999: 8). Los procesos de rutina de los medios masivos de información permiten la objetivización y subjetivización de los grupos, y causa el canon distintivo de Bourdieu (1991), el hábitus cultural, que marca las sendas del actor social y facilita los "emblemas de contraste frente a otros" (Dietz, 1999: 8), dentro de los procesos identitarios de la hegemonía actual.

Comentario final

Para cerrar este capítulo, de acuerdo a la teoría de los géneros cinematográficos, asimismo podríamos hallar cierta similitud entre los procesos de integración del consenso por parte de los nacionalismos y los géneros cinematográficos. Altman (2000) señala que los géneros colaboran en la red social que hace posible el consentimiento colectivo. Los géneros facilitan la integración de los grupos y el acercamiento de los márgenes que pudiesen parecer entes de difícil cooperación; los géneros tienen la facultad de disminuir las distancias: "(...) son esquemas reguladores que facilitan la integración de diversas facciones en un solo tejido social unificado. Como tales, los géneros comparten muchas funciones con las naciones y otras comunidades" (Altman, 2000: 276).

Existe un vínculo entre los textos fílmicos y las poblaciones que permiten transformar a los primeros en herramientas sutiles del poder para allegarse de la aceptación necesaria para los gobernantes. De ahí lo cardinal que es cultivar una esfera pública que sirva de palestra indirecta para ganarse la empatía de las multitudes.

La invención de la tradición tiene su lugar preponderante en la escuela y en el periódico (Habermas, 1982). Pero la esfera pública habermasiana se extiende en la medida que el corpus mediático riega a la sociedad. Nos recuerda que el concepto de esfera pública de Habermas (en Shohat y Stam, 2002) se refiere a los salones de café y a los diarios impresos, con el cine y su considerable impacto tendría que agregarse al séptimo arte como parte sustancialista y/o sustancializadora para modelar la nación. La teoría de los géneros, entonces, puede ayudarnos a pensar en las naciones. La dialéctica de los géneros es igual a la de la nación: no desaparece con su nacimiento, sino que se desarrolla con una serie de retroalimentaciones, de estrategias discursivas, de movimientos hegemónicos y contrahegemónicos: "La formación de los géneros arranca con un mestizaje en la creación de ciclos, que combina adjetivos periféricos con sustantivos afinados, dominantes. La generificación y la sustantivación tienen lugar cuando los elementos marginales plantan su bandera en el centro del mundo, con lo que quedan expuestos a nuevos asentamientos de adjetivos que, con el tiempo, pueden asaltar de nuevo el centro para

ocuparlo a su vez" (Altman, 2000: 276). Según el autor, las naciones y los géneros están imbricados en una evolución interdependiente: "La construcción de la imagen, como el proceso de generificación, opera siempre dialécticamente, mediante la transformación de una comunidad o un género previamente existentes" (Altman, 2000: 276). Afirma que tanto la esfera pública de Habermas (1982) como lo que Anderson (1983) designa comunidades imaginadas hallan un heredero en los géneros cinematográficos. Y es que los procesos de generificación vienen a cuento como amalgama social.

En este caso, observemos que la misma definición de género es paralela a la operación hegemónica: "los géneros son esquemas reguladores que facilitan la integración (...). En este sentido, los géneros funcionan como las naciones y otras comunidades complejas. Y hasta puede que los géneros nos puedan enseñar algunas cosas sobre las naciones" (Altman, 2000: 264).

Los lenguajes sagrados son desplazados por un discurso secular de la razón. La organización concéntrica, característica de las monarquías, se abandona a favor de una sociedad secularizada que "actúa como contrapeso del estado" (Altman, 2000: 264). La nación, o las comunidades imaginadas de Anderson (1983), necesitan que los individuos compartan la experiencia y la sensación de estar unidos. "Finalmente, en lugar de un esquema estable de comunicación entre el centro y la periferia (el estado y el sujeto) debe surgir un nuevo modo de interacción regular entre quienes habitan lo que antes se consideraba la periferia" (Altman, 2000: 264).

El cine se convierte en una autoridad del esquema dominante que se reproduce a expensas de la generificación que contiene, claro está, esquemas muy elaborados, de probada aceptación, en la vacunación política e ideológica. Los modelos a seguir o las propuestas temáticas son una especie de diálogo social entre los grupos que asumen las versiones hegemónicas y los miembros ausentes de la sociedad. Históricamente la ruptura de la unidad de la prensa, la expansión del volumen de lectores y la introducción de la ficción seriada contribuyen al desarrollo de los nuevos géneros que acabarían enriqueciendo a los mass media en su etapa de nacimiento hasta consolidarse y no precisamente como si el cine, la radio y la televisión hubiesen inventado los géneros. Los géneros, digámoslo así, son la placa y/o molde con el que los procesos hegemónicos se acomodan mejor para discurrir su visión del mundo.

Por todo lo anterior, los supuestos teóricos revisados en indican que el cine se constituye en una estrategia orgánica de la cultura hegemónica. Su discurso es una amalgama entre el estado y los símbolos re-

queridos para la subsistencia del status y la retórica nacionalista; sí, es un Aparato Hegemónico Esencializante cuyo poder consensual, a través de los géneros que distancian y acercan al centro de la periferia y viceversa, es capaz de aglutinar y tensar complejamente la lucha por la representación de la diversidad identitaria contemporánea. Es decir que, a través de él, podemos analizar la condición multicultural de nuestros países latinoamericanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis, 1970. Ideología y aparatos ideológicos del Estado. México, Quinto Sol.
- ALTMAN, Rick, 2000. Los géneros cinematográficos. Barcelona, Paidós.
- ANDERSON, Benedict, 1983. Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism. Londres, Verso.
- ARHEIM, Rudolf, 1986. El pensamiento visual. Barcelona, Paidós.
- ARHEIM, Rudolf, 1998. Arte y percepción visual. Madrid, Alianza.
- AVIÑA, Rafael, Fernández, Adelfo y Prampolini, Fernando, 1997. El cine de los 90. Revista Somos. México, Editorial Eres.
- AVIÑA, Rafael, 2003. "Cine mexicano. Paradojas en la pantalla", en El ángel, suplemento cultural de Reforma, 21 de diciembre. México.
- AYALA BLANCO, Jorge, 1968. La aventura del cine mexicano. México, Era.
- AYALA BLANCO, Jorge, 1974. La búsqueda del cine mexicano. México, Era.
- AYALA BLANCO, Jorge, 1986. La condición del cine mexicano. México, Posada.
- AYALA BLANCO, Jorge, 1991. La disolución del cine mexicano. México, Grijalbo.
- AYALA BLANCO, Jorge, 1994. La eficacia del cine mexicano. México, Grijalbo.
- AYALA BLANCO, Jorge, 2001. La fugacidad del cine mexicano. México, Grijalbo.
- AYALA BLANCO, Jorge, 2003. El cine actual, desafío y pasión. Océano, México.
- AYALA BLANCO, Jorge, 2004. El cine invisible. México, Cuadernos El Financiero.
- BARTRA, Roger, 1987. La jaula de la melancolía. México, Grijalbo.
- BARTRA, Roger, 1996. Las redes imaginarias del poder político. México, Océano.
- BARTRA, Roger (compilador), 2002. Anatomía del mexicano. México, Plaza Janés.
- BETTETINI, Gianfranco, 1975. Cine: lengua y escritura. México, Fondo de Cultura Económica.
- BETTETINI, Gianfranco, 1977. Producción signficante y puesta en escena. Barcelona, Gustavo Gili.
- BETTETINI, Gianfranco, 1984. Tiempo de la expresión cinematográfica. México, Fondo de Cultura Económica.
- BONFIL, Carlos, 1993. Cantinflas. Águila o sol. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, 1989. México profundo. Una civilización negada. México, Grijalbo.
- BORDWELL, D., 1995. El significado del filme. Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, D., 1996. La narración en el cine de ciencia ficción. Barcelona, Paidós.
- BOURDIEU, Pierre, 1991. El sentido práctico. Madrid, Taurus.
- BRUNORI, Vittorio, 1980. Sueños y mitos de la literatura de masas. Barcelona, Gustavo Gili.



CASTELLS, Manuel, 1997. La era de la información. Economía, sociedad y cultura (vol. 2 El poder de la identidad). Madrid, Alianza.

CIUK, Perla, 2003. "Una trama que no avanza", en El ángel, suplemento cultural de Reforma, 21 de diciembre. México.

CHARTIER, Roger, 1992. El mundo como representación. Barcelona, Gedisa.

DIETZ, Gunther, 1999. "Etnicidad y cultura en movimiento: desafíos teóricos para el estudio de los movimientos étnicos". México, Revista Nueva Antropología (pp 81-107).

ECO, Umberto, 1988. De los espejos y otros ensayos. Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto, 1990. Los límites de la interpretación. Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto, 1992. Interpretación y sobreinterpretación. Cambridge, Cambridge University Press.

ESTEINOU Madrid, Javier, 1983. Los medios de comunicación y la construcción de la hegemonía. México, Nueva Imagen.

ESTEINOU Madrid, Javier, 2004. "El modelo de comunicación neoliberal: el remate del cine nacional", en Razón y palabra. www.cem.itesem.mx/dacs/publicaciones/logos/actual/jesteinou.html

GARCIA, Gustavo y Aviña, Rafael, 1997. Época de Oro del cine mexicano. México, Clío.

GARCÍA Canclini, Néstor, 1999. La globalización imaginada. México, Paidós.

GARCÍA RIERA, Emilio y Macotela, Fernando, 1984. La guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la televisión. México, Patria.

GARCÍA RIERA, Emilio, 1986. Historia del cine mexicano. México, SEP.

GARCIA RIERA, Emilio, 1992-1997. Historia documental del cine mexicano. México, Edición: UdeG, IMCINE, SEC de Jalisco y Conaculta.

GARCÍA RIERA, Emilio, 1998. Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1987-1997. México, Ediciones Mapa.

GIDDENS, Anthony, 1995. La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Madrid, Cátedra.

GIDDENS, Anthony, 1999. La tercera vía: la renovación de la socialdemocracia. Madrid, Taurus.

GONZALEZ, Jorge A., 1989. "Los sistemas de comunicación social. Ideas sueltas para ponerle un cascabel al gato", en Estudios sobre las culturas contemporáneas. México, Universidad de Colima.

GONZALEZ, Jorge A., 1994. "Frentes culturales: culturas, mapas, poderes y luchas", en Medios y mediaciones. México, El Colegio de Michoacán-ITESO.

GRAMSCI, Antonio, 1980. Cuadernos de la cárcel. México, ERA.

HABERMAS, Jurgens, 1982. Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública. Barcelona, Gustavo Gili.

HOBBSBAWM, Eric y Ranger, Terence (comps.), 1983. The invention of tradition. Cambridge, Cambridge University.

HOBBSBAWN, Eric, 1987. La era de la Revolución, 1789-1848. Buenos Aires, Crítica.

HOBBSBAWN, Eric, 1998. La era del capital, 1848-1875. Buenos Aires, Crítica.

KYMLICKA, Will, 1996. Ciudadanía multicultural. Barcelona, Paidós.

LIPOVETSKY, Gilles, 1994. El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos. Barcelona, Anagrama.

LYOTARD, Jean Francois, 1990. La posmodernidad (explicada a los niños). Barcelona, Gedisa.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, 1987. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México, Gustavo Gili.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, 1989. Proceso de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista. México, Felafacs-Gustavo Gili.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, 1997. "Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad", en Estudios sobre las culturas contemporáneas. México, Universidad de Colima.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y Rey, Germán, 1999. Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona, Gedisa.

MATTELART, Armand y Dorfman, Ariel, 1972. Para leer el Pato Donald. México, Siglo XXI.

MATTELART, Armand, 1976. La comunicación masiva en el proceso de liberación. México, Siglo XXI.

MATTELART, Armand, 1977. Multinacionales y sistemas de comunicación. Los

aparatos ideológicos del imperialismo. México, Siglo XXI.

MATTELART, Armand, 1979. La cultura como empresa multinacional. México, ERA.

MATTELART, Armand y Mattelart, Michele, 1997. Historias de las teorías de la comunicación. Barcelona, Paidós.

MATTELART, Armand, 1998. La mundialización de la comunicación. Barcelona, Paidós.

MATTELART, Armand, 2002. Historia de la sociedad de la información. Barcelona, Paidós.

MATTELART, Armand, 2003. La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias. Siglo XXI editores, México.

METZ, Christian, 1972. Cine y lenguaje. Barcelona, Planeta.

METZ, Christian, 1979. Psicoanálisis y cine. El significante imaginario. Barcelona, Gustavo Gili.

METZ, Christian, 1983. Ensayos sobre la significación en el cine I. Barcelona, Buenos Aires.

MONSIVAIS, Carlos, 1995. Los rituales del caos. México, ERA.

MONSIVAIS, Carlos, 1996. "La forma y la memoria. Fotografías de Graciela Iturbide". México, periódico La Jornada, suplemento La Jornada Semanal (3 de noviembre).

MONSIVÁIS, Carlos, 1997. Escenas de pudor y liviandad. México, Grijalbo.

MONSIVAIS, Carlos, 2000. Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona, Anagrama.

MONSIVÁIS, Carlos, 2003. "De programas y proyectos. Alabemos todos la megabiblioteca", 16 de noviembre del 2003, en el suplemento cultural El ángel, en el periódico Reforma. México.

PAZ, Octavio, 1950. El laberinto de la soledad. México, Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio, 1979. El ogro filantrópico. México, Seix Barral.

PAZ, Octavio, 1983. Tiempo nublado. México, Seix Barral.

PAZ, Octavio, 1989. México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista. México, Fondo de Cultura Económica.

PERCEVAL, J.M., 1995. Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación. Una perspectiva histórica. Barcelona, Paidós.

PORTILLA, Jorge, 1966. Fenomenología del relajo. México, Era.

PRIETO Castillo, Daniel, 1981. Discurso autoritario y comunicación alternativa. México, Edicol.

PUJADES, Joan J., 1998. "Mestizaje, cosmopolitismo y nuevas formas de racismo", en: La interculturalidad que viene: el diálogo necesario. Barcelona, Icaria.

RAMOS, Samuel, 1934. El perfil del hombre y la cultura en México. México, Lecturas Mexicanas.

SHOHAT, Ella y Stam, Robert, 2002. Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico. Barcelona, Paidós.

TARIFEÑO, Leonardo, 2004. "Las luchas del cine mexicano", en Letras libres, número 61. México.

VAN DIJK, Teun A., 1997. Racismo y análisis crítico de los medios. Barcelona, Gedisa.

VAN DIJK, Teun A., 1999. Ideología. Una aproximación multidisciplinaria. Barcelona, Gedisa.

VAN DIJK, Teun A., 2000-A. El discurso como estructura y proceso. Barcelona, Gedisa.

VAN DIJK, Teun A., 2000-B. El discurso como interacción social. Barcelona, Gedisa.

VAN DIJK, Teun A., 2003. Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina. Gedisa, Barcelona.

VILCHES, Lorenzo, 1984. La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión. Barcelona, Paidós.

El Grupo de Discusión como generador de Discurso Social en la mercadotecnia en salud

ELIZABETH BONILLA LOYO

El Grupo de Discusión como generador de Discurso Social en la mercadotecnia en salud

* Doctora en Administración y Ciencias Sociales por la Universidad La Salle, Maestra en Comunicación por la Universidad Iberoamericana, Licenciada en Psicología con especialidad en el área organizacional y social por la Universidad Veracruzana, Lic. en Educación. Investigadora en el Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias en Ciudad de Xalapa. Docente y Tutora de los Doctorados en Educación, Ciencia, Tecnología y Cultura de la Universidad de Xalapa. Miembro de la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación [ALAIIC], Miembro de Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación [AMIC], Miembro de la Asociación Mexicana de Salud Pública [AMESP]. Miembro Colaborativo de "The Communication Initiative Network" área Comunicación y Desarrollo Sustentable y Sostenible. Contacto: lizitabon@yahoo.com.mx