Representaciones sociales en el cine de arte experimental: de la estética a la indignación social[1]

Social representations in experimental art films: from aesthetics to social indignation

Martha de Alba[2]

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar resultados parciales de una investigación internacional sobre la recepción de una síntesis de tres películas de arte experimental (la Trilogía Qatsi de Godfrey Reggio y Philip Glass) por parte de estudiantes universitarios. A partir de tales resultados me propongo reflexionar sobre el posible diálogo entre el mensaje que los creadores de la trilogía pretendieron comunicar y su recepción por parte de la muestra de estudiantes mexicanos que participaron en este estudio. El texto está divido en dos partes. Primero, presento el análisis de las secuencias de la síntesis que tuvieron mayor frecuencia de recuerdo, basándome en las ideas de Barthes sobre cine y de Vigotsky sobre la psicología del arte, con el propósito de observar las representaciones sociales que las secuencias (compuestas de imágenes y música) vehiculan. Después, analizo las representaciones sociales evocadas por estas secuencias, expresadas en las respuestas abiertas del cuestionario aplicado a los estudiantes sobre los fragmentos recordados. Los resultados muestran que la crítica política del mundo contemporáneo que transmiten Reggio y Glass en la trilogía es cabalmente com-

1 Agradezco a las o los dictaminadores de este texto sus valiosos comentarios para mejorar su versión original.

2 Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Correo: mdealba.uami@gmail.com

Se autoriza la copia, distribución y comunicación pública de la obra, reconociendo la autoría, sin fines comerciales y sin autorización para alterar, transformar o generar una obra derivada. Bajo licencia creative commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

prendida por los encuestados. En el plano de la experiencia estética, la película genera emociones contradictorias que se resuelven y toman sentido a través de la creación de representaciones del mundo y de sus injusticias sociales. *Palabras clave: representaciones sociales, cine, Trilogía Qatsi, estudiantes mexicanos, experiencia estética*.

Abstract: The aim of this text is to present some of the results of an international research project on the perception of university students, from different countries, of a synthesis of three experimental art films (the Qatsi trilogy by Godfrey Reggio and Philip Glass). Based on the results, I intend to cast some light on the possible dialogue between the message that the creators of the trilogy intended to communicate and its reception by the sample of Mexican students who participated in this study. The text is divided in two parts. First, I analyze the sequences of the synthesis that had the highest recall frequency, using ideas of Barthes on cinema and those of Vygotsky on the psychology of art, to observe the social representations that the sequences (composed of images and music) vehiculate. Then I analyze the social representations evoked by these sequences, expressed in the open responses to the questionnaire applied to the students about the recalled fragments. The results show that the political critique of the contemporary world transmitted by Reggio and Glass in the trilogy is well understood by the respondents. In terms of aesthetic experience, the film generates contradictory emotions and representations of the world and the social injustices which could explain them. Keywords: social representations, cinema, Qatsi trilogy, mexican students, aesthetic experience

Introducción

En este artículo presento un ejercicio de reflexión sobre el poder heurístico de la teoría de las representaciones sociales (Moscovici 1961; Jodelet 1989), en relación con la psicología del arte del Vigotsky (1924) y las ideas de Barthes (1982) sobre las imágenes, para el estudio de fragmentos de la obra de arte

documental denominada Trilogía Qatsi (Reggio y Glass 1983, 1988, 2002) y su recepción por parte de un público universitario.

La relación entre cine y representaciones sociales ha sido poco explorada. Aunque se han desarrollado investigaciones en este campo (Freitas 2006; Amancio 2007; Allegri 2007; Figueroa 2012; Mariotti 2015; Laquerre-Tantawy 2015; Oscura 2011; Raimbaud 2016; Vidal y Veloso 2016; Luna 2019), es necesario seguir ahondando en el análisis de la producción, difusión y consumo de las artes visuales, principalmente en el actual contexto de la era digital y de la supremacía de las imágenes. Es innegable que las imágenes digitales que circulan en todos los medios de comunicación juegan un papel fundamental en la creación de representaciones e imaginarios sociales (Duran, 1996) a nivel global.

Mi reflexión sobre las representaciones sociales y la producción cinematográfica es motivada por mi participación en un proyecto internacional sobre la recepción de la Trilogía Qatsi (tres películas del director Godfrey Reggio y el músico Philip Glass), por parte de jóvenes universitarios, coordinado por Denise Jodelet[3] desde 2011. El objetivo general del proyecto consiste en observar el sentido que toma una obra que sólo comunica música e imágenes, sin recurrir al lenguaje verbal (Jodelet 2016). Para Jodelet (2015), el estudio de la relación entre la música y el pensamiento social permitiría reintroducir las dimensiones emocional e imaginaria en la elaboración de éste. Podemos aplicar esta aseveración a la relación entre el pensamiento social y las artes en general. Moscovici (1993) sugiere que una psicología social de nuestra cultura debería incorporar al cine, el documental, la fotografía, la música, la literatura, la pintura, tanto como los mitos y los dramas televisados, a su campo de investigación para comprender las pasiones de una época y la psicología de una colectividad.

La investigación internacional, en la que he participado, tiene como propósito observar la construcción de representaciones sociales, en sus diversas dimensiones (cognitiva, afectiva[4] y comportamental), por parte de jóvenes

3 Denise Jodelet es investigadora jubilada de la Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Francia. Este proyecto fue auspiciado originalmente por el Laboratorio Europeo de Psicología Social, dirigido por Serge Moscovici en la Maison des Sciences de l'Homme. Actualmente se encuentra asociado a la red Réseau Mondial Serge Moscovici, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme.

4 En este trabajo no abordamos en detalle los aspectos afectivos de las representaciones sociales, para ahondar en el tema, se sugiere revisar los trabajos de la Dra. Silvia Gutiérrez Vidrio, particularmente el artículo que forma parte de este mismo dossier.

provenientes de diferentes culturas, a partir de la visualización de fragmentos de la trilogía. La idea es profundizar el estudio del arte (proceso creativo, recepción o apreciación por parte del público, vehículos de transmisión de la obra de arte, estructura y forma de la obra, etc.) en el campo de la teoría de las representaciones sociales (Jodelet 2015).

Jodelet (2016) lanzó la iniciativa del proyecto internacional en 2011, invitando a investigadores e investigadoras especialistas en representaciones sociales y/o artes (visuales o musicales), provenientes de 12 países, que laboraran en diferentes ciudades al interior de cada nación participante. El equipo en México[5] estuvo conformado por profesores-investigadores que laboran en Puebla, Morelia, Veracruz y la Ciudad de México, cuyo trabajo de investigación se relaciona con la teoría de las representaciones sociales y tienen relación con estudiantes o investigadores en artes.

La metodología consistió en proyectar una síntesis de 40 minutos de la Trilogía Qatsi[6] en el aula de clases, y posteriormente solicitar a los estudiantes que respondieran a un cuestionario semi-abierto.[7] Las y los integrantes del equipo mexicano hemos difundido los resultados de la encuesta aplicada en nuestro país individualmente (de Alba 2013; Macías 2013; Romero y Marín 2013; Dorantes y Casillas 2013; Casillas y Dorantes 2016) y en equipo (de Alba, Casillas, Dorantes, Romero y Marín 2019).

De la estética a la indignación social

En este artículo retomo algunos resultados del cuestionario aplicado a 140 estudiantes mexicanos para responder a un interés particular: estudiar la producción la Triología Qatsi en relación con la activación o construcción de representaciones sociales por parte de una audiencia cautiva.[8] Me enfocaré en el análisis de

5 En México participan investigadores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Dr. Eulogio Romero y Lic. María Eugenia Ríos), de la Universidad Veracruzana (Dra. Jeysira Dorantes y Dr. Miguel Angel Casillas), de la ENES-UNAM de Morelia (Dra. Eugenia Macías) y de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (Dra. Martha de Alba).

6 La síntesis de 40 minutos fue editada por Denise Jodelet.

7 El cuestionario fue elaborado por Denise Jodelet, mismo que se aplicó en los distintos países en los que se realizó la investigación.

8 En este texto no se hace una comparación con los resultados de la encuesta en otros países.

una de las secuencias de la síntesis de la Trilogía Qatsi que provocó disgusto e indignación en el 47 % de los encuestados en respuestas de recuerdo libre (pregunta abierta). Se trata de una secuencia proveniente de la película Powaqatsi (1988), en la que aparecen personajes enlodados cargando bultos de tierra húmeda en la mina de oro brasileña de Serra Pelada (ver imagen 1). El porcentaje de mención de estas imágenes es alto, considerando que las repuestas abiertas suelen tener una baja frecuencia debido a la amplia dispersión en las opiniones. Las escenas recordadas tienen una duración de 1 minuto y 40 segundos. El ritmo de la música de Philip Glass marca la velocidad en la que se suceden las imágenes. Las notas musicales de este fragmento, mezcla de ritmos tropicales y coros infantiles, generan emociones contrastantes con las imágenes.

Imagen 1
Escenas de *Powaqqatsi*[9]

La primera pregunta que surge de este resultado de la encuesta es ¿Por qué estas escenas impactaron a los estudiantes mexicanos participantes en el estudio? Una posible respuesta es que los creadores de la trilogía logran generar en el público el choque cognitivo-emocional que buscaban. Aun cuando los referentes culturales de las imágenes y de la música provienen de otros países, el mensaje es captado en el contexto mexicano. Otra respuesta, no menos

9 Cinemalacrum.blogspot.com

importante, es que la potencia de la experiencia estética de esta secuencia con la que inicia *Powaqqatsi* deja una huella indeleble (al menos a corto plazo) en los espectadores. En su biografía, Philip Glass (2017) relata con pasión los momentos de composición y grabación de estas escenas, cuando Reggio y él se internaron en lo profundo de la mina brasileña, esperando el momento para filmar bajo la luz del atardecer, que da a los cuerpos el tono dorado, como el metal que los obreros están extrayendo con tanto esfuerzo.

Si bien las películas de la Trilogía Qatsi carecen de contenido verbal, plantean una narrativa que denuncia los efectos de la tecnología y de la economía globalizada en las culturas locales y en el medio ambiente. A través de música e imágenes emotivas los creadores de la trilogía lograron generar representaciones sociales críticas del mundo contemporáneo en el público receptor participante en la encuesta, como lo veremos más adelante. Es importante mencionar que el 98% de los participantes dijo no conocer la trilogía, por lo que responden las preguntas del cuestionario ante la incertidumbre de un género novedoso para ellos. Es decir, generan representaciones sociales (Moscovici 1961; Jodelet 1989) sobre una experiencia cinematográfica desconocida, a partir de su propio bagaje sociocultural. Este bagaje funge como un anclaje que permite dar sentido a una experiencia estética nueva para ellos.

Desde los primeros estudios psicológicos sobre cine, se sabe que la visualización de películas involucra procesos cognitivos complejos con cargas emotivas en el espectador, como son la imaginación y la subjetividad, ambos componentes esenciales de las representaciones sociales (Moscovici 2014; Jodelet 2006). También se reconoce que el filme no es una imitación de la realidad, sino una construcción artística (Tan 2018). En la cinematografía artística los realizadores construyen la narrativa basándose en una presentación sistemática de estructuras que corresponden a estilos y tecnologías particulares, en las que la composición de artefactos es más importante que contar una historia, como sería el caso del cine comercial de entretenimiento masivo (Doicaru 2016). Los creadores cinematográficos expresan sus representaciones sociales (generales y de los temas centrales que contiene su obra) en el proceso de la construcción de tal narrativa, de acuerdo con las técnicas cinematográficas utilizadas. Philip Glass (2017) comenta que, a diferencia del cine comercial, el cine de arte debe dar lugar a una distancia metafórica entre la imagen y la música para que el espectador invente su propio trayecto entre una y otra. Ese es el efecto que buscaron crear en la Trilogía Qatsi. Considero que, en ese trayecto entre

la imagen y la música, los espectadores ponen en juego representaciones sociales para crear su propia narrativa, la cual responde a la pretensión de Reggio y Glass de cambiar las mentalidades, hacer consciencia de la destrucción del medio social y natural, cuestionar las representaciones sociales hegemónicas que se apoyan en la tecnología y de un progreso cuestionable.

Powaqqatsi, vida en transformación

Debido a que las escenas que impactaron a los encuestados en este estudio provienen de la película *Powaqqatsi*, en este apartado me avocaré a describirla para comprender el contexto de la obra y las representaciones sociales que estuvieron en juego en la creación del filme, que se observan en sus mensajes connotativos (Barthes 1982).

Después del exitoso estreno de *Koyaanisqatsi* en 1983, Godfrey Reggio y Philip Glass, emprendieron el ambicioso proyecto de *Powaqqatsi*, presentada al público en 1988.[10] En 2002 estrenaron *Naqoyqatsi*, la tercera película que conforma la ya afamada Trilogía Qatsi.

En el primer filme, *Koyaanisqatsi*, Reggio[11] pretendía acercar "la belleza de la bestia" (los aspectos de mayor avance tecnológico en el mundo contemporáneo) al público: "No quería mostrar los signos obvios de degradación, sino las cosas que más valoramos, de las que estamos más orgullosos, para evidenciar que ellas son el verdadero monstruo. Es la belleza de la bestia". Su objetivo general en la trilogía es despertar las conciencias ante los desafíos que impone la vida moderna al mundo contemporáneo: "Bueno, la vida moderna devino un espectáculo, y quería realizar una película que fuera lo suficientemente espectacular para que por sí misma dejara de ser un instrumento de entretenimiento, para convertirse en un medio que despertara las conciencias" (Yerxa 1988).

10 Se realización tomó 5 años y tuvo un costo muy superior a *Koyaanisqatsi* y *Naqoyqatsi*. REVISTA REPLICANTE.COM

11 Reggio tuvo una educación ecléctica y desde muy joven tuvo un interés por la degradación social y del medio ambiente. Escapó de su casa a los 14 años y después de varias peripecias vivió en un monasterio católico durante 14 años. Dejó el sacerdocio para convertirse en activista político en las calles de Nuevo México. Confrontado con la dureza de la vida, considera que *Los Olvidados* de Luis Buñuel es una de las películas tuvieron mayor influencia en él: "Trabajaba con las bandas callejeras en Santa Fe y compré una copia de 16 mm de Los Olvidados de Buñuel para mostrarla a los jóvenes. Debí verla unas 200 veces".

Al representarse la vida moderna como un espectáculo, Reggio utiliza los códigos culturales de la modernidad consumista para comunicar un mensaje subversivo que evidenciara los efectos perversos de los avances tecnológicos del mundo moderno, una vida en desequilibrio. En *Powaqqatsi*, Reggio y Glass pretenden mostrar con mayor fuerza los fuertes contrastes socioculturales que genera la modernidad en los países del "sur" subdesarrollado. En sus representaciones del mundo, las sociedades avanzadas del norte consumen al sur en proceso de industrialización.

El título, *Powaqqatsi*,[12] proviene de la lengua Hopi, en la que *powaq* significa hechicero y *qatsi*, vida. En su sentido global, la unión de las dos expresiones refiere a una entidad, un modo de vida, que consume las fuerzas vitales de otros seres para favorecer su propia vida. El hechicero que vive a expensas de los otros. El subtítulo alude a la vida trastocada por el proceso de consumo de las fuerzas vitales. Es una metáfora de las transformaciones que sufren las culturas del tercer mundo, frente al proceso de modernización, urbanización y tecnologización, que domina al mundo global. Las imágenes retratan escenas de la vida cotidiana (gente trabajando, trasladándose, etc.) en 13 países subdesarrollados de América Latina, Asia, Australia y África, sin la participación de actores profesionales.

La música no acompaña a las imágenes, sino que construye la narrativa a la par que ellas, a veces las precede. Compositor y director combinaron sus talentos simultáneamente en la confección de *Powaqqatsi*. Reggio explica la razón de ser de esta fusión:

> Elegí el medio de la música porque permite establecer una comunicación directa con el alma del oyente. Busqué una composición original que fuera capaz de comunicarse directamente con los sentimientos de la gente. Si deseo comunicar un significado, utilizo las palabras; si deseo comunicar sentimientos, utilizo el arte. Por lo tanto, en mis películas, la música tiene el mismo valor que las imágenes (A, Omar 2009).

En una entrevista publicada en 1988[13], Reggio explica con cierto detalle las ideas que inspiraron *Powaqqatsi*:

12 (http://www.koyaanisqatsi.org/films/godfrey.php)

13 Horizon, June 1988, By Marcia J. Wade

> La idea de un hechicero negativo es compleja… Me refiero a la negatividad tal como existe colectivamente, como una forma de vida. Lo que trato de hacer es utilizar la metáfora del hechicero negativo como un chamán que sostiene un espejo para darnos otro punto de vista. La lente de la cámara y la velocidad del motor son los espejos… *Powaqqatsi* nos da la oportunidad de inspirar —lo que es *inspiritus*, dotar a la persona de espíritu— […] En una cultura que cree en las nociones de progreso y desarrollo, uno podría dar igual importancia a la experiencia espiritual […] En mi opinión, tenemos infinitamente más que aprender de los casi 3,000 millones de personas que viven una vida tradicional tenaz, que lo que ellos pueden aprender de nosotros […] Lo que tienen que aprender de nosotros es que pueden renunciar por completo a su modo de vida si quieren adoptar el nuestro. Lo que tenemos que aprender de ellos es el genio de la descentralización, cómo vivir en economías autosuficientes y autónomas – cómo vivir con un sentido del placer, cómo trabajar regidos por el ritmo del sol, más que por el del *tick-tack* del reloj (Reggio 1988).

El filme *Powaqqatsi* está compuesto de escenas fuertes que presentan a gente realizando trabajos duros o bien trabajos manuales, propios de épocas ancestrales. También aparece gente participando en danzas rituales, o gente en la calle, circulando en carretas en medio de los autos, confrontados a la tecnologización de su entorno. Las imágenes enfatizan el contraste entre una vida cotidiana de pueblos y ciudades en pleno rezago económico y tecnológico, y la imposición de una vida moderna que se incrusta en ellos. La música acentúa la discrepancia entre elementos modernos y tradicionales en cada imagen. *Powaqqatsi* es una denuncia estética de los daños causados por un mundo tecnologizado e industrializado, producto de un capitalismo salvaje, expandido en por todos los rincones del orbe.

Minas de Serra Pelada en Brasil

La síntesis de *Powaqqatsi* proyectada a los estudiantes de este estudio comienza con escenas de los arduos trabajos que realizan cargadores enlodados, quienes llevan bultos de tierra húmeda a cuestas, formando largas hileras que suben una pendiente muy inclinada; a veces cargan los bultos por una escalera recta (ver imágenes 2 y 3).

Imagen 2
Escenas de *Powaqqatsi*[14]

Imagen 3
Escenas de *Powaqqatsi*[15]

14 http://www.spiritofbaraka.com/sites/www.spiritofbaraka.com/files/images/powaqqatsi1047.jpg

15 https://provocateurhd.files.wordpress.com/2015/02/powaqqatsi1031.jpg

Desde su apertura en 1979, la explotación de la mina de oro de Serra Pelada se convirtió en el símbolo de la avaricia capitalista en su expresión más cruda (Cleary 1990). El célebre biólogo Jacques Cousteau hizo un reportaje sobre ella en 1984.[16] En 1986 el fotógrafo brasileño Sebastián Salgado captó lo que para él era la "enfermedad del oro" expresada en esas minas, cuando participaba en el proyecto "arqueología de la era industrial".[17] Reggio retomó el tema y viajó a Brasil con todo su equipo para captar la explotación de la mina, escenas con las que inicia *Powaqqatsi*.

Comprender por qué estas escenas cinematográficas generan y activan cierto tipo de emociones y representaciones sociales en un público determinado nos coloca en la intersección de dos campos: el del séptimo arte y el de la psicosociología del público receptor. La relación entre psicología y cine tiene una larga historia (Tan 2018; Torreblanca 1994; Mitry 1963), que no pretendemos desarrollar en este artículo. Existen escasas referencias sobre la psicología del cine experimental y su apreciación estética. Doicaru (2016) ha encontrado que este tipo de cine apela a procesos cognitivos y emocionales complejos en la audiencia que involucran la interpretación, la estimulación cognitiva, la auto-referencia, la evaluación de la calidad artística y la emocionalidad negativa y positiva. Consideramos que la síntesis de estos procesos son las representaciones sociales que la audiencia crea durante y después de la experiencia estética generada por el filme.

Con la finalidad de comprender las de representaciones sociales elaboradas a partir de la experiencia estética cinematográfica, me apoyaré en el trabajo de Roland Barthes sobre cine (1982) y la psicología del arte de Vygotsky ([1924] 2005). Estos autores enfatizan el peso del contexto histórico, de la cultura y de la sociedad, en las creaciones artísticas y en los procesos psicológicos de la experiencia estética.

Vigostsky: una psicología del arte

Vigotsky propone que la psicología del arte debe concentrarse en el análisis de la forma y no tanto en la psicología del creador y/o del receptor. Entendiendo

16 Documental *L'Odysee sous marine. La rivière de l'or*. 1984.

17 Declaraciones del fotógrafo en entrevista durante la exposición Gold. https://www.youtube.com/watch?v=wZn2m6QID_0

por forma "cualquier disposición artística de los elementos existentes, de tal modo que produzcan un determinado efecto estético. A esto se le denomina el procedimiento artístico. De este modo, toda relación de los materiales en la obra de arte constituirá la forma o el procedimiento" ([1924] 2005, 74).

Los materiales que compondrán la obra ya se encuentran en el campo "psicológico" del artista como elementos de situaciones que pretende retomar para su creación. Su trabajo consistirá en estructurar tales elementos para disponerlos artísticamente, para generar cierta estética. "El poeta no inventa las palabras, sino que las dispone en verso." ([1924] 2005, 75). El literato no inventó tampoco las situaciones que describe, ni los rasgos psicológicos o sociales de sus personajes, los presenta de tal manera que terminan por convertirse en elementos de su novela, cuento o fábula.

Para analizar la psicología de los personajes, tendremos que entenderla como "un procedimiento del artista, consistente en elaborar y dar forma artificial y artísticamente a un material psicológico dado de antemano, de acuerdo con su objetivo estético" (Vigotsky, [1924] 2005, 75). La explicación de los comportamientos de los personajes no se halla en "las leyes psicológicas, sino en los condicionamientos estéticos determinados por las tareas del autor" ([1924] 2005, 75).

El artista juega con los materiales físicos y simbólicos a su disposición para crear algo sublime, sensible y humanamente superior. Pero no inventa las formas y los contenidos de la nada, los toma de su realidad circundante, así como de la tradición artística que ha heredado, son el referente a partir del cual inicia su acto creativo, aun cuando éste consista en una desviación de los cánones de su arte.

El análisis psicosocial del arte se centra en el producto del trabajo del artista, más que en él o en los espectadores reales o potenciales, porque la obra en sí misma refleja las intenciones del artista, su técnica, su expresión afectiva, etc. También puede verse en ella la posible reacción del público. La psicología del creador y del espectador se observan indirectamente en la obra, como una huella. A través de su obra el creador expresa un "modelo de representaciones sociales" (Moscovici 1993) que guiaron su composición artística.

El método de Vigotsky consiste entonces en examinar la obra de arte como un sistema de elementos culturales organizados consciente y deliberadamente para generar un objeto estético, con intención de provocar una reacción

estética.Al analizar la estructura de la obra, podemos deducir la estructura de la reacción.

El procedimiento analítico propuesto por Vigotsky puede sintetizarse en los siguientes pasos:

1) Identificar el tipo de obra artística que deseamos analizar, qué la define, cuáles son sus características, cánones y procedimientos de creación.

2) Observar cómo el artista juega con las técnicas para dar forma y estructura a los contenidos. Por ejemplo, Vigostsky observa que un recurso frecuente de la fábula es la contradicción afectiva. El escritor decide el tema, los personajes, el momento y la forma en que presenta tal contradicción en su fábula.

3) Deducir el tipo de experiencias expresadas y contenidas en la obra: moraleja, identificación social, denuncia, miedos, contrastes, contradicciones afectivas y de sentido, etc.

4) Inferir la reacción estética y psicológica de la obra: cómo puede ser o es percibida por el espectador en relación con la estructura y forma dada por el creador.

El método nos llevará al análisis de la forma y estructura del contenido de la obra de arte; mismos que estarán determinados por el contexto histórico y cultural en el que crea, así como por las reglas implícitas y explícitas de operación del campo artístico de producción: tipo específico de literatura, de cine, de música, de pintura, escultura, arquitectura, etcétera.

Guiados por la representación social de un mundo moderno industrializado que consume los recursos naturales y culturales, Reggio y Glass echan mano de las técnicas de filmación existentes para crear una obra que genere conciencia en los espectadores. La música de Reggio despierta las emociones que ayudan a la lectura de las imágenes en medio de la contradicción afectiva señalada por Vigotsky: la belleza de la música y de las imágenes contrasta con su contenido. El proceso de producción de *Powaqqatsi* fue bastante largo, complejo y costoso porque todo el equipo viajaba a los países en los que se

rodaron las escenas. En cada sitio se impregnaban del ambiente y en base a ello elegían los temas. Glass (2017) relata que empezó a producir la música para las escenas de la mina de oro desde que observó el documental de Cousteau, inspirándose en ritmos brasileños. Fue modificando la partitura a partir de su experiencia al estar en la mina en contacto con los mineros y en Río de Janeiro en épocas de carnaval. "Mas tarde, cuando estaba haciendo la banda sonora, le añadí el metal y percusión existentes, un coro infantil para tratar de captar la energía infantil y el entusiasmo de los mineros" (Glass 2017, posición 5819 en versión Kindle). Su experiencia y representación social de la mina, de los mineros y de la fiebre del oro motivaron su creación musical.

Si bien Vigostsky nos aporta elementos para analizar la obra artística desde la psicología social, la semiología de Barthes (1982) nos ayuda a comprender las secuencias de imágenes con mayor profundidad, en tanto que las considera como sistemas de signos comunicantes. El reto que se nos plantea aquí es identificar las representaciones sociales que configuran los sistemas de signos presentes en las imágenes de la secuencia recordada con mayor frecuencia en la síntesis de *Powaqqatsi*.

Barthes: la semiología de la imagen

La imagen es tratada por Barthes (1982) como un sistema de signos y no sólo una aglomeración de símbolos. Como sistema de signos, la imagen comunica un mensaje que es producido en un campo particular (arte, publicidad, cine, propaganda política, entre otros), y que es decodificado por receptores diversos, es decir, por individuos o grupos que dan sentido a la imagen, en función de sus referentes socioculturales (identidad social del observador, en qué contexto se ubica, cuál es su posición ideológica, y demás).

La imagen es un producto histórico-cultural que tiene un doble mensaje. El mensaje denotativo es como el análogo de un objeto o escena real. El mensaje connotativo corresponde a los significados y códigos implícitos, a buscarse en las condiciones de producción de la imagen: quién produce la imagen y con qué fines, a quién va dirigida, etcétera.

No siempre es fácil nombrar la abundancia de sentidos que ofrece la imagen denotada, a pesar de que reconozcamos los signos que la componen. Los elementos que integran la imagen no siempre tienen una coherencia de significado.

Su presencia en la composición y su posición en cierta estructura icónica los aproxima, sin que pertenezcan al mismo universo de sentido. La imagen, el mensaje denotado, "naturaliza" su presencia en un mundo donde no pertenecen. Barthes reconoce que "todos los productos de las comunicaciones de masas conjugan, gracias a dialécticas diversas y con diverso éxito, la fascinación de una naturaleza que es la del relato, la diégesis, el sintagma y la inteligibilidad de una cultura, refugiada en algunos símbolos discontinuos, que los hombres 'declinan' bajo la protección de la palabra viva" (Barthes 1982, 47).

Bajo estos supuestos, Barthes se da a la tarea de estudiar algunos fotogramas de los filmes *Iván el Terrible* y *Potemkin*, de Sergei Einseinstein. Identifica tres niveles de sentido en un fotograma de *Iván el Terrible*: la imagen muestra a dos cortesanos derramando una lluvia de oro sobre la cabeza del joven zar.

1) Nivel informativo**,** dado por el conocimiento que proporciona el decorado, la vestimenta, los personajes, sus relaciones, su inserción en una anécdota conocida.

2) Nivel simbólico: el oro derramado. Encontramos varios aspectos del nivel simbólico, que es el nivel de la significación. El *simbolismo referencial* trata del ritual imperial del bautismo con oro y no con agua. El *simbolismo diegético*[18] que refiere al tema del oro, de la riqueza en Iván. El *simbolismo eisensteiniano*, el director usa intencionalmente una red de "desplazamientos o sustituciones" que le es propia. Se podría interpretar derramamiento de oro como lluvia, o como cortina. El *simbolismo histórico*: el oro introduce un juego teatral, una escenografía del intercambio económico.

3) Nivel del tercer sentido o sentido obtuso. Una especie de captación poética que se infiere de la imagen. Tiene una capacidad de trastorno en el espectador, que no alcanza a modificar el sentido obvio, sino que lo exagera. Conlleva cierta emoción, genera enternecimiento, sensibilidad que puede contrastar con el sentido general de la imagen. "Como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información[…] resulta limitado para la razón analítica; es de

18 El término diegético proviene de diégesis: desarrollo narrativo de los hechos en una obra literaria o cinematográfica.

> la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas (lo trivial, lo futil, lo postizo y el pastiche), pertenece a la esfera del carnaval." (Barthes 1982, 52)

El sentido obvio se encuentra en los símbolos de la imagen. Por ejemplo, en una imagen de *Potemkim* en la que aparecen cuatro hombres de distintas edades, podría decirse que cada uno de ellos representa una etapa de la vida; en otra imagen el puño cerrado representa indignación, cólera, determinación al combate. Pero no es cualquier puño, es un puño proletario en el que se deja ver la ideología de Eisenstein, la cual impone un sentido a la imagen. Lo hace a través del valor estético del énfasis, de la decoración. Los rasgos decorativos enfatizan lo ya expresado por el nivel simbólico de la imagen. La acentuación del dolor por rasgos decorativos es característico del arte realista, que busca enfatizar la "verdad". "La verdad de la gran circunstancia proletaria" en la película de Potemkin. "La estética de Eisenstein no constituye un nivel independiente: forma parte del sentido obvio, y en Eisenstein, el sentido obvio es la revolución*"* (Barthes 1982, 54).

Lo obtuso se encuentra en aquellos elementos que llegan a ridiculizar a la imagen, a hacer del vestuario un disfraz. Ese elemento "ridiculizante" no permanece, puede jugar ese papel en una sola imagen, en un solo instante. Constituyen aquellos elementos exagerados o que se encuentran fuera de lugar en la armonía de los otros elementos de la imagen. Despierta la crítica del espectador. Le recuerda que la narrativa del filme no es una historia real, sino una creación del director, quien la reconstruye a su manera.

El sentido obtuso que Barthes detecta en el fotograma, remite a la propuesta de Vigotsky de que la obra de arte no presenta la realidad tal cual, sino una creación intencionada del artista, quien se ajusta a los cánones de su campo para generar un acto estético. En el análisis de la obra misma se adivinan ya las ideas del artista, tanto como las posibles actitudes o reacciones del espectador. En la trama de significación, el espectador dará sentido a los hechos históricos narrados por el director, en función de sus marcos socioculturales de referencia. No existe obra de arte que refleje la realidad *per se*, siempre será una construcción socio-estética.

Análisis del fragmento recordado en *Powaqqatsi*

Veamos cómo aplicar estos conceptos y métodos a los fragmentos de *Powaqqatsi* que fueron recordados por los estudiantes encuestados. Para analizar la secuencia de los trabajadores en la mina de 1 minuto y 40 segundos, ésta fue fragmentada en mini-secuencias temáticas (de algunos segundos), definidas por la permanencia de los elementos que componen las imágenes contenidas en ellas. Cuando entra un elemento nuevo, se considera que hay una modificación del tema y de la estructura icónica, por lo que se toma como una nueva secuencia. La tabla 1 resume el esquema de análisis, basado en las ideas de Barthes (1982) y Vigostsky ([1924] 2005).

Tabla 1
Esquema de análisis de cada mini-secuencia

Secuencia	**Descripción (denotación)**	**Identificación de lo simbólico (connotación)**	**Música**
No de secuencia	Descripción de la escena global.	- Nivel simbólico referencial: acto representado en la escena y tema principal.	Ritmo
Duración: segundos			Tonos
Características	Identificación de los elementos que componen la imagen.	-Nivel simbólico de los creadores: simbolismo característico de Reggio y Glass.	Instrumentos
Acercamiento/lejanía de la cámara			Voces
Ritmo: lento, rápido	Estructura de composición de la imagen.	- Nivel simbólico histórico: contexto histórico-cultural de la escena.	
Iluminación			
Locación	Contrastes.	- Lo obtuso: lo que choca en la imagen sin significado preciso.	

No hay espacio aquí para presentar el análisis detallado del conjunto de mini-secuencias analizadas bajo el esquema de la tabla 1. Como ejemplo, describiremos la última mini-secuencia (ver imagen 4), con la que cierra la secuencia de los trabajadores en la mina brasileña, cuya duración es de 55 segundos.

La descripción general de la mini-secuencia indica su mensaje denotado, es decir, lo que parece evidente al espectador. La enumeración de elementos que componen las escenas y su relación permite armar su estructura visual. Las tomas se realizaron en locaciones exteriores, en las laderas de una mina brasileña. La iluminación correspondería al atardecer, cuando el sol todavía brilla en los cuerpos enlodados.

La mini-secuencia comienza con el acercamiento de la cámara hacia un hombre herido llevado en hombros por otros dos trabajadores. La cámara se aleja cada vez más, hasta ubicarlo en su contexto más amplio: la ladera, otros hombres subiendo con bultos, otros bajando sin ellos. El ritmo de la escena es siempre lento, contrasta con el ritmo acelerado y la fuerza triunfal de las percusiones y del coro de voces infantiles. La alegría de la música choca con el contenido dramático de las imágenes. El cuerpo y la camiseta húmeda del hombre herido brillan ante un sol tenue. Brilla más que los otros cuerpos porque va por encima de ellos. El color de su piel morena y de su barba se confunden con el color del lodo. Un rápido gesto para acomodar mejor al herido en sus hombros hace ver la dificultad de la tarea.

El cuerpo va en medio de otros cargadores que llevan costales. Es un bulto más. Resalta el color rojizo de uno de los hombres que lo cargan. La cámara se va alejando del hombre herido y de los cargadores. La lejanía de la toma permite ver la escarpada pendiente que deben subir. El cambio de ángulo toma al hombre de frente, justo como aparece en la imagen 4. Sus costillas resaltan por el brillo del sol sobre su cuerpo. Lleva los brazos alzados, tocándose la cabeza. No se observan sus ojos. La cámara se aleja un poco más. Lleva pantalones cortos, las piernas desnudas manchadas de lodo, zapatos negros y calcetines. El cuerpo sube al lado de otros hombres que se detienen al bajar la ladera, para dar paso al herido. Otros parecen indiferentes, lo que hace pensar que el acontecimiento es quizá frecuente. Uno de ellos resbala al caminar cuesta abajo.

El tema principal de la mini-secuencia y su mensaje connotativo es relativamente claro: en ella se denuncia la cruda realidad del trabajo en la mina, pesado y riesgoso. Conociendo la formación católica de Reggio, podríamos decir

que, tal vez sin proponérselo, edita tomas del hombre herido que recuerdan el imaginario colectivo de Jesús crucificado. El tono triunfal del coro realza el dramatismo de la escena. Es un mártir del siglo xx. Sus zapatos y calcetines nos ayudan a ubicar la escena en el presente.

Imagen 4
Escenas de *Powaqqatsi*[19]
Fotograma de secuencia analizada

Si sólo observamos las escenas oscuras y los acercamientos de la cámara del inicio de la secuencia, no sabríamos si se trata de una imagen actual o de tiempos remotos. La toma de la ladera completa, iluminada por el sol, introduce elementos que nos dan mayor margen de interpretación: vemos unos cuantos hombres de ropa limpia que no cargan bultos, interactuando con los enlodados. No parece haber conflicto aparente entre las personas de ropa limpia y los de ropa sucia, puesto que conviven tranquilamente. Este contraste nos hace pensar que los hombres limpios juegan otros papeles, quizá de mayor jerarquía, o bien que están esperando turno para empezar a cargar bultos. En todo caso, es un detalle que cabría en la categoría de mensaje obtuso, al que Barthes atribuye una confusión de sentido de la imagen.

19 http://www.spiritofbaraka.com/sites/www.spiritofbaraka.com/files/images/powaqqatsi1047.jpg

El conjunto de secuencias muestra una contradicción constante de sentidos y emociones. La música alegre, el coro infantil, el ritmo rápido y repetitivo contrasta con la lentitud de imágenes de un trabajo más que pesado, peligroso para la integridad física de los obreros. La pureza de las voces infantiles contrasta con los cuerpos embarrados de lodo de pies a cabeza. El choque afectivo y cognitivo producido por cada imagen no alcanza a resolverse psicológicamente en lo inmediato porque viene la siguiente imagen, llevándonos a una nueva contradicción entre otros elementos.

Los trabajos de Vygotsky y Barthes nos han permitido analizar los contenidos de la secuencia, en lo sucesivo analizaremos la psicosociología del público receptor de estas escenas.

El trayecto entre la imagen y la música: representaciones sociales en el cine

De acuerdo con Deleuze (1985), el neo-realismo italiano inaugura una técnica cinematográfica que reposa en la interpretación del espectador para dar continuidad a la acción y a las pasiones buscadas por el realizador. Hitchcock también hará intervenir la psicología del público en la creación estética y emocional de sus filmes. "Entre la realidad del ambiente y la de la acción ya no se establece una prolongación motriz [como en el realismo], sino una relación onírica realizada por medio de los sentidos apelados [por el filme]." (Deleuze 1985, 12). Es el público quien concluye la escena. El realizador deja que las representaciones del espectador completen la película.

Los estudios recientes en el campo de la psicología del cine señalan que los espectadores no son receptores pasivos, sino que interactúan con los personajes en función de la trama. El realizador guía la atención del espectador hacia los elementos de las escenas para generar un efecto psicológico en el público. La música, la iluminación y la duración de las escenas son algunos de los elementos más utilizados para ello. Se busca que el público se deje absorber por la película, que se deje transportar, que fluya con el ritmo y la trama, que genere empatía, que disfrute lo que escucha y ve (Tan 2018).

En ese dejarse absorber por el filme, el público interpreta lo que ve, sus emociones están mediadas por una evaluación de las escenas (Tan 2018). Abordaremos la construcción sociocognitiva y afectiva de los fragmentos de

Powaqqatsi bajo la forma de representaciones sociales que el espectador crea de este filme documental, en función de su bagaje cultural y emocional. La TRS es una teoría sobre la construcción del conocimiento ingenuo, una teoría del sentido común (Jodelet 1989). Moscovici (1998) define una representación social como:

> Un modelo recurrente y comprehensivo de imágenes, creencias y comportamientos simbólicos. […] Desde un punto de vista estático, las representaciones son similares a teorías ordenadas en torno a un tema: una serie de proposiciones que permiten categorizar las cosas o las personas, describir sus características, sus emociones y acciones, e intentar explicarlas. La 'teoría' contiene una serie de ejemplos que ilustran concretamente los valores que introducen una jerarquía y sus correspondientes modelos de acción. […] Desde un punto de vista dinámico, las representaciones sociales son como una 'red' de ideas, metáforas e imágenes, más o menos atadas entre sí, y por ello más móviles y fluidas que las teorías. […] Las representaciones son sociales y psicológicas, en tres formas: tienen un aspecto impersonal, en el sentido de pertenecer a todo mundo; son representaciones de otros, pertenecen a otras personas o grupos; y son también representaciones personales, experimentadas afectivamente como perteneciendo al ego. [… Se] construyen con el doble objetivo de actuar y evaluar (1998, 243-244)

La TRS establece que la construcción de representaciones se encuentra mediada por el sistema normativo y de valores sociales (Moscovici 1961). Generar una opinión o una explicación sobre un tema dependerá de lo que nos permitimos expresar en función de las normas y valores del medio social en el que estamos insertos, núcleo básico de nuestras interacciones y comunicación con otros. A nivel cognitivo, las representaciones sociales operan a través de dos procesos complementarios: la objetivación y el anclaje. El primero consiste en materializar una idea abstracta en un esquema concreto, a través del lenguaje, de una figura, de un símbolo o de una imagen (la cruz, la trinidad, como símbolos del catolicismo, por ejemplo). El anclaje refiere al nexo que establecemos con nuestro conocimiento pasado para interpretar el presente, aquello que es nuevo y desconocido. Activamos categorías pre-existentes para nombrar y clasificar los eventos del entorno, para hacerlos familiares y manejables. La historia y la memoria colectiva (Halbwachs 1950), la construcción

sociocultural del recuerdo (Bartlett 1932), constituyen fuentes de anclaje de las representaciones sociales elaboradas en el presente.

Los estudiantes crearon representaciones sociales en torno a los fragmentos de *Powaqqatsi* que vieron para comprender sus contenidos y lidiar con las emociones provocadas por las escenas. A través del análisis de las respuestas del cuestionario, se intentará identificar el sistema de creencias, las ideologías y las emociones que subyacen a la formación de las representaciones sociales de los temas que son observados en las escenas de la mina de *Powaqqatsi*. Las respuestas abiertas sobre las razones de gusto o disgusto de las escenas fueron sometidas a un análisis de contenido temático en el que se identificaron las siguientes categorías y subcategorías: la mirada hacia los obreros (descripciones de ellos, de su actividad, de su condición social o racial), la expresión del propio espectador (descripción de sus emociones y explicaciones sobre lo que pasa en las escenas), y descripción de la obra (comentarios sobre la música, las imágenes o la relación entre ambas).

Únicamente siete de los 66 estudiantes que recordaron el fragmento, expresaron que las escenas les habían gustado porque la música y/o las imágenes son bellas o porque su contenido los hace conscientes de la dura realidad de ese tipo de trabajo. Es importante mencionar que pocos hicieron comentaros específicos sobre la música (5) o las imágenes en sí mismas (5). Lo que indica que la gran mayoría se concentró en el contenido de las escenas, sin separar el trabajo de edición de imágenes y de composición musical.

Ocho personas hicieron hincapié en la contradicción provocada por el contraste entre la belleza de la música y el contenido doloroso de las escenas, como lo expresa este estudiante de historia del arte (UNAM-Morelia, 24 años), quien hace un comentario sobre el trabajo del realizador: "me gustó en particular el uso de imágenes de obreros y trabajadores explotados y la mirada estética con que los observa, como pretendiendo buscar lo bello en lo terrible, pero sin que parezca involucrarse en el hecho".

El sentir de la mayoría de los encuestados ante la secuencia fue de desagrado, confusión o asombro. Además de desagrado, en algunas respuestas se observa cierto tipo de empatía con la situación de los trabajadores, como si dijeran "su dolor es mi dolor". Manifiestan indignación, tristeza, sufrimiento, vergüenza, culpa, dolor, enojo, desesperación, decepción, incomodidad, sentimientos de injusticia. Mencionan: "la tecnología nos vuelve seres materiales e inmunes", "es difícil de soportar", "no me gustaría que me trataran así".

Tan (2018) ha demostrado que las emociones de las películas se acompañan de un involucramiento personal cuando el espectador evalúa las escenas como creíbles. La Trilogía Qatsi es un film experimental basado en imágenes reales de personajes que realizan actividades cotidianas en su contexto cultural. No es cine de ficción, su credibilidad no está en juego, lo que explicaría que los estudiantes manifestaran un involucramiento personal afectivo con las situaciones que observaron.

Las descripciones de las escenas que hacen los estudiantes van de la mano con los sentimientos de tristeza y de empatía hacia las condiciones laborales de los trabajadores de la mina. El 70 % de las 66 personas que recuerdan esta secuencia hace referencia a la dureza del trabajo, equiparan la condición de lo cargadores de bultos con esclavos explotados, sometidos a un capataz invisible en las escenas. También atribuyen a los trabajadores sensaciones de cansancio, sufrimiento y fatiga extrema:

> "No me gustó observar la esclavitud y los trabajos pesados que tienen algunas personas, en donde realizan esfuerzos sobrehumanos para llevarlos a cabo y cómo estos esfuerzos tienen consecuencias, como transformar su cuerpo y tal vez dejar la vida ahí." (Mujer, Licenciatura de Psicología Social, 21 años)

> "La escena en que personas son explotadas, son personas de piel obscura, no me agradó ver el maltrato hacia las demás personas". (Mujer, Licenciatura de Psicología Social, 22 años)

Las escenas del hombre herido llevado en hombros por sus compañeros son recordadas por 24% de los estudiantes. Otro 15% asocia las condiciones laborales de los trabajadores con el racismo y con pobreza extrema. "Las escenas con los negros esclavizados es realmente triste, difícil de soportar". (Hombre, Licenciatura de Diseño y Comunicación Social, Universidad Veracruzana, 22 años). "No me gustó ver los trabajos duros a que están siendo sometidas las personas de piel negra; en un cierto momento llevan cargando en sus espaldas a un compañero enfermo". (Hombre, Licenciatura de Psicología Social, 33 años)

Algunos estudiantes sólo se limitan a describir las imágenes de forma general o neutra desde el punto de vista emocional: "personas estaban cargando cosas", "personas cargando costales y subiendo por una escalera".

En el plano cognitivo, 55 % de los estudiantes dieron explicaciones sobre las escenas, responsabilizando al sistema capitalista globalizado y al desarrollo de una tecnología deshumanizante, que nos ha llevado al extremo de una moral social inaceptable: persistencia de la esclavitud, del racismo, de la explotación del hombre, sometimiento, violencia, crueldad, injusticia, naturalización del sufrimiento del otro, el hecho de que el poder y el dinero como valores sociales hegemónicos:

> "La explotación de las personas y la esclavitud… El esfuerzo de los trabajadores hace ver las cosas que suceden para conseguir los recursos materiales que mantienen a la economía global." (Hombre, Licenciatura de Diseño y Comunicación Social, Universidad Veracruzana, 24 años)

> "La marginación, la explotación de seres humanos con un fin productivo y comercial que tiene más valor que la vida. Debemos ser conscientes de esa realidad". (Hombre, Licenciatura de Diseño y Comunicación Social, Universidad Veracruzana, 20 años)

> "Al inicio de la segunda película la escena de las personas trabajando como si fueran esclavos me confundió, al principio pensé que era una escena prefabricada, pero después al ver la escena total me di cuenta que era la realidad" (Hombre, estudiante de historia del arte, UNAM-Morelia, 23 años)

En *Powaqqatsi*, la realidad rebaza a la ficción: las escenas dolorosas de la vida cotidiana del tercer mundo nos abren ventanas a otras realidades culturales y sociales, algunas conocidas, otras extrañas e inimaginables. Frente a ellas, las representaciones sociales despiertan antiguos referentes como la esclavitud y todo lo que ésta conlleva, como el sometimiento, la discriminación, la violencia, etc. En el mundo contemporáneo el trabajo duro de la mina es colocada por los universitarios en el contexto del capitalismo salvaje y desleal. La tecnología es captada como el mecanismo deshumanizador que nos hace cómplices de un sistema que alienta la injusticia y la desigualdad social.

Reflexiones finales

Reggio y Glass llevan al espectador a sentirse conmovido por escenas que pueden serles familiares, pero que, presentadas en una obra estéticamente poderosa y contrastante, le hacen reflexionar en lo que está viendo. La contradicción de sentimientos se resuelve, como sugiere Vigotsky, por el acto estético, provocado por la fusión de la belleza de las imágenes y de la música. También se resuelve por un razonamiento cognitivo que busca explicar lo que se observa y se experimenta: el motivo de los trabajadores es una paga que se adivina miserable, la esclavitud del siglo xx, la economía global, etc.

Las representaciones sociales de las escenas de la mina sugieren que el mensaje que Reggio y Glass deseaban transmitir fue captado por los estudiantes. Agregaron un discurso propio a una composición de imágenes y música, cuya narrativa implícita es muda. El mensaje denotado de las imágenes condujo a la construcción del mensaje connotado que las significa en un contexto histórico. La música parece tener un impacto emocional que no se expresa en términos de una elaboración argumentativa racional con respecto al fragmento aludido.

Las escenas generan una experiencia estética que se expresa principalmente en el plano afectivo. Surgen sensaciones de incomodidad, disgusto, culpa, frente a imágenes de otros que sufren, como todos los "olvidados" del mundo. Entonces, se impone una distancia cognitiva frente a las dolorosas escenas. El capitalismo global es *Powaqqatsi*, el hechicero que vive a expensas del prójimo.

Pocos captan el mensaje obtuso que, según Barthes (1982), separa la experiencia directa del espectador frente a las escenas, para ver detrás de ellas la intención del director de la película, para reconocer el trabajo que ha llevado a cabo para hacer de la realidad del tercer mundo una experiencia estética y una denuncia política.

Referencias bibliográficas

A, Omar. 2009. «Cine Sentido: Trilogía Qatsi». *Cine Sentido* (blog). 29 de junio de 2009. https://cinesentido.blogspot.com/2009/06/trilogia-qatsi.html

Allegri Elena. 2007. «Recherche empirique sur les représentations sociales de la profession d'assistante sociale dans les médias». En: *Les dossiers des sciences de l'éducation*, 17, 95-107.

Amancio, Tunico. 2007. «Imaginarios cinematográficos sobre Brasil». En *Espacios imaginarios y representaciones sociales: aportes desde Latinoamérica*, editado por Angela Arruda y Martha de Alba, 1a ed, 165-98. Autores, textos y temas Psicología 28. México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Bartlett, Frederic. 1932. *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, Roland. 1982. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, Piere. 1984. *Questions de Sociologie*. Paris: Les Editions de Minuit.

Casillas, Miguel, Castro, Claudio. y Dorantes, Jeysira . 2013. «Representaciones sociales de la Trilogía Qatsi, en estudiantes de Artes de la Universidad Veracruzana». En Ponencia presentada en el *II Congreso Nacional de Investigación en Representaciones Sociales,* 24 y 25 de octubre, BUAP, Puebla.

Casillas, Miguel. y Dorantes, Jeysira. 2016. «Valoraciones de los estudiantes de la Universidad Veracruzana sobre la Trilogía Qatsi». En *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 81: 115-139. Universidad Autónoma Metropolitana, México http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39353155006

Cleary, David. 1990. *Anathomy of the Amazon gold rush*. London: Palgrave Macmillan.

de Alba, Martha. 2013. «La imagen visual como objeto de estudio de las representaciones sociales». En Ponencia presentada en el *II Congreso Nacional de Investigación en Representaciones Sociales*, 24 y 25 de octubre, BUAP, Puebla.

de Alba, Martha, Casillas, Miguel, Dorantes, Jeysira, Romero, Eulogio y Ríos, María Eugenia. 2019. «Habilidades educativas y representaciones sociales del cine documental experimental en estudiantes universitarios mexicanos». En *Plurais, Revista Multidisciplinar*, Salvador, 4 (2), 117-131.

Deleuze, Giles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit.

Doicaru, Miruna. 2016. *Gripped by movies: From story-world to artifact absorption*. Amsterdam: University of Amsterdam.

Durand, Gilbert. 1996. *Introduction à la Mythodologie*. Paris: Albin Michel.

Halbwachs, Maurice. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin-Michel.

Figueroa, María. 2012. «Las representaciones sociales del futuro en el arte». En *URBS Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, 2 (2), 103-116.

Freitas, Cristiane. 2006. L'imaginaire cinématographique: une représentations culturelle. *Sociétés*, 94, 111-119.

Glass, Philip. 2017. *Palabras sin música. Memorias*. Barcelona: Malpaso Ediciones.

Jodelet, Denise. 1989. *Madness and social representations: living with the mad in one French Community*, Berkeley: University of California Press. 1991.

———. 2008. «El movimiento del retorno del sujeto». En C*ultura y Representaciones sociales,* 3 (5): 32-63.

———. 2015. *Représentations sociales et mondes de vie*. Paris: Editions des archives contemporaines.

———. 2016. «Sobre los operadores visuales y sonoros para compartir el pensamiento». En *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 81: 95-113. Universidad Autónoma Metropolitana, México. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39353155005

Laquerre-Tantawy, Marwa. 2015 *La représentations ethnoculturelle dans le cinéma québécois contemporain*. Mémoire de Maîtrise en Communication. Université de Québe à Montréal. https://archipel.uqam.ca/7843/1/M13986.pdf

Luna, R. 2019. «Los padres observados a través del cine mexicano». En E. García, M. de Alba, J. Mendoza y O. Nateras (coord.). *Estudios de psicología social en México*. Ciudad de México: UAMI-Ediciones de Lirio.

Macías, Eugenia. 2013. «Análisis de coleccionismo y procesos curatoriales desde el caso de fragmentos de la Trilogía Qatsi». En Ponencia presentada en el *II Congreso Nacional de Investigación en Representaciones Sociales*, 24 y 25 de octubre, BUAP, Puebla.

Mariotti, Nadège. 2015. «Le film de fiction: entre apprentissages et représentations». En *HAL*, Id: hal-01122115, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01122115

Miltry, Jean. 1963. *Estética y psicología del cine*, T. I y II. México: Siglo xxi, 2006.

Moscovici, Serge. (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: puf.

———. 1989. «Des représentations collectives aux représentations sociales». En D. Jodelet (ed.), *Les représentations sociales*. Paris: puf.

———. 1993. «Razón y culturas. Conferencia magistral». En *Ceremonia de otorgamiento del título Honoris Causa a Serge Moscovici* por la Universidad de Sevilla, durante el IV Congreso de Psicología Social Española.

———. 1998. «The History and Actuality of Social Representations». En Flick, U. (Ed.), *The Psychology of the Social.* Cambridge: University Press.

———. 2014. «The new magical thinking». En *Public Understanding of Science*, 23 (7), 759-779.

Obscura, Siboney. 2011. «La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano». En *Cultura y Representaciones Sociales*, 6 (11): 159-184.

Raimbaud, Marine. 2016. *Du cinéma à l'hôpital : étude des représentations de la schizophrénie*, Thèse de doctorat, Université de Picardie Jules Verne, Factulté de Médecine. Thèse pour le Diplôme d'État. Diplôme d'Etudes Spécialisées de Psychiatrie. https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01397108/document

Reggio, Godfrey. 1988. *Welcome to Koyaanisqatsi* Entrevistado por Marcia J. Wade. Horizon. https://www.koyaanisqatsi.org/films/p_rv_horizon.php

Romero, Eulogio. y Ríos Marín, Eugenia. (2013). «Antecedentes en Puebla del proyecto Qatsi». En Ponencia presentada en el *II Congreso Nacional de Investigación en Representaciones Sociales*, 24 y 25 de octubre, buap, Puebla.

Tan, Ed. (2018), A psychology of the film, *Palgrave Communications*, 4 (82), 1-20.

Torreblanca, Omar. (1994). *Cine y psicología. El fenómeno cinematográfico visto desde la perspectiva psicológica*. México: Imcine-Conacyt.

Vidal, Frédéric. et Veloso, Luísa. 2016. «Représenter le travail au cinéma : une perspective de longue durée à partir des archives cinématographiques portugaises». En Publié en ligne le 15 décembre 2016 en *Images du travail, Travail des images*, No. 3. http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1109

Vigotsky, Lev. (1924). 2005. *Psicología del Arte*. Ciudad de México: Fontamara.
Yerxa, Ron. 1988. «Beauty of the Beast - Powaqqatsi». *Premiere Magazine*, 1988.