

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL
ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE SOCIÓLOGO CON MENCIÓN EN
DESARROLLO

LAS CLASES SOCIALES Y EL CINE
“INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN VIOLENTA
DE TARANTINO EN LA PELÍCULA *KILL BILL*
VOL. 1 POR LOS ARTISTAS VISUALES DE
QUITOX TATTOO COMPANY”

JEAN SEBASTIAN DA SILVA AYALA
BARBARA NATALIA SIERRA

QUITO, 2018

A mi madre y a mi tutora, gracias por acompañarme cuando todo se
tornó confuso.

Agradecimientos

Deseo ofrecer un reconocimiento a las personas de *Quitox Tattoo Company*, que además de ser mis grandes amigos, me permitieron entrar a su estudio de tatuajes para realizar la presente investigación.

También, agradezco a mi madre cuyos innumerables esfuerzos han hecho esto es posibles. A Natalia Sierra mi tutora que siempre fue paciente conmigo y me ayudó más de lo que ella se imagina.

Finalmente, agradezco a todas esas personas que me presionaron para terminar esta tesis, sin ellas no lo hubiera conseguido, a mi perro que siempre estuvo a mi lado día y noche mientras redactaba esta tesis, y a *Mr. Pickles*.

Contenido

Resumen	4
Abstract	4
Introducción	5
Capítulo I.....	8
Clase social y percepción cinematográfica	8
1. Habitus y capital.....	8
Capital	15
2. Campo y espacio social.....	21
Campo	21
Espacio social	22
3. La violencia.....	24
Estética de la violencia	26
Capítulo II	28
El cine, la violencia en el cine, la violencia en el cine de Tarantino, Kill Bill	28
1. El cine	28
La violencia en cine	35
La violencia en el cine de Quentin Tarantino	39
2. Kill Bill.....	40
Capítulo III	44
La imagen cinematográfica en Tarantino.	44
1. la violencia y los artistas.....	46
2. La influencia del medio	54
3. La violencia: El factor estético.....	58
Otras interpretaciones.....	63
4. La percepción de Kill Bill Vol. 1.....	64
Conclusiones.....	69
Bibliografía.....	71

Resumen

La manera en la cual se percibe el mundo responde a una particular construcción histórica del individuo. De acuerdo a esto, se obtiene una interpretación o un juicio sobre algún hecho, cosa u obra. En esta investigación se analiza la manera en que se observa y juzga la imagen de violencia que se muestra en cierto tipo de obras cinematográficas. Adicionalmente, se analiza el juicio estético que tiene como base el volumen de capital que cada individuo posee; este se construye en el transcurso de su vida y de acuerdo a qué familia y a qué fracción de clase pertenece. Muchos productores y directores de cine utilizan la violencia como recurso estético o como factor de simple entretenimiento. Uno de los exponentes de la estética de la violencia cinematográfica, tanto como recurso estético, como factor de distracción, más conocido y popularizado es Quentin Tarantino. Por lo tanto, en el presente trabajo se analizan los distintos juicios estéticos sobre la estética de Tarantino, que tienen agentes sociales que provienen de diferentes estratos sociales. Para esta investigación se ha escogido como informantes a los artistas visuales que trabajan en Quitox Tattoo Company.

Abstract

The way that we perceive the world respond to a particular historical construction of the individual, according to this we will have an interpretation or a judgment about some fact, thing or work. In this research it is analyzed the way that we looking and judge the violent image that show us in a certain kind of cinema pieces. An esthetic judge it is based in the capital volume that each individual has, the same one that is built in the course of their life and according to the family and the class fraction to which it belongs. Many of producers and directors of cinema use this resource in an esthetic way or simple entertainment factor. One of the greatest exponents of cinematographic violence, as much as an aesthetic resource as distraction factor, and more known and popularized is Quentin Tarantino. In this research I will analyze different aesthetics judges about Tarantino's esthetic, those social agents that come from different social strata. For this investigation

I choose like informants the visual artists that work in Quitox Tattoo Company.

“Cine como sueño, cine como música. Ninguna forma de arte va más allá de la consciencia ordinaria como el cine, directo a nuestras emociones, profundo en el cuarto crepuscular del alma. Un pequeño movimiento en nuestro nervio óptico, un efecto de shock: 24 cuadros iluminados en un segundo, la oscuridad en medio, el nervio óptico incapaz de registrar la oscuridad.” (Bergman, 1987).

Introducción

En el campo de la sociología hay pocos estudios sobre cine, es importante hacer un análisis de la imagen cinematográfica desde el planteamiento teórico de Bourdieu, para entender cómo se descifran las imágenes en el cine desde tres fracciones de clases a partir de su volumen de capital.

Es necesario diferenciar los distintos tipos de gusto estético en relación a una misma imagen cinematográfica, cómo esta es percibida en relación al volumen de capitales distintos, así como también la pertenencia a diferentes clases sociales según lo propuesto por Bourdieu (Bourdieu, 2002).

El propósito de este trabajo es descubrir cómo se descifran las imágenes presentadas en la película *Kill Bill Vol.1*, en base al gusto estético que tienen ciertos agentes que son parte de diferentes clases sociales, y que poseen un volumen de capital distinto.

La guía teórica de esta investigación es la producción simbólica y la dominación cultural de Pierre Bourdieu y la tesis propuesta de Pierre Clastres sobre la arqueología de la violencia. La perspectiva principal será descifrar la imagen cinematográfica de la violencia en Tarantino desde las tres fracciones de clase propuestas por Bourdieu. Por lo tanto, se determina cómo las diferencias entre las fracciones de clase influyen en la percepción estética. En esta línea, se hace un análisis en conjunto del cine, la violencia como un factor estético en las películas de Tarantino, específicamente en su obra *Kill Bill*. Una vez hecho esto, se concluye con un estudio sobre la percepción estética de ciertos agentes de la imagen cinematográfica violenta en Tarantino.

Existen pocos estudios que abordan la percepción estética del cine y su influencia de un determinado volumen de capital al momento de observar una película. El cine dentro de la sociología, en la mayoría de casos, se ha enfocado en el impacto que este tiene en las masas; si puede ser definido como arte o producto de la industria cultural, o cómo un determinado contexto histórico influye en el contenido de una película.

Para hacer este análisis de la percepción estética es necesario tener en cuenta ciertos parámetros como la construcción del gusto en base al volumen de capital, las preferencias de los agentes, sus estilos de vida y las relaciones con otros agentes.

Se utilizarán los conceptos de habitus, campo, gusto y capital de Bourdieu para el análisis de ciertos comportamientos relacionados con la procedencia de los agentes, ya que la percepción y desciframiento de las imágenes de violencia dentro del campo cinematográfico responde a una estructura social que trasciende a la voluntad individual, pero que se explica en un proceso de constitución social, es decir, la percepción de estos

agentes nace de su contexto histórico y social en el cual se desarrollaron.

El método utilizado en esta investigación es el constructivismo estructural de Pierre Bourdieu. Según este enfoque se analiza de manera conjunta los dos universos inherentes a los aspectos sociales, tanto el universo de lo objetivo, como el universo de lo subjetivo, es decir un análisis del contexto histórico en el cual se desarrolló un agente, ligado a la clase social a la que pertenece y cómo estos dos factores determinan ciertos comportamientos del agente.

La investigación está dividida en tres capítulos: el primero trata sobre la condición de clase y la percepción cinematográfica, estableciendo las bases teóricas de la presente tesis; estas bases a su vez constan de tres partes. La primera trata sobre el concepto de habitus y capital; la segunda, sobre el concepto de campo y espacio social; y la tercera sobre el concepto de violencia.

En el segundo capítulo, se realiza una breve introducción al cine, a la violencia como un recurso en el cine y a la violencia, específicamente, en Quentin Tarantino. Complementariamente, se desarrolla un estudio sobre *Kill Bill* Vol. 1, específicamente sobre la escena con la que se trabajó en conjunto con los informantes.

El tercer y último capítulo, se enfoca en la percepción de los agentes con respecto a la imagen violenta cinematográfica de Tarantino, en tres aspectos: cómo los agentes viven la violencia; su percepción de la violencia como un factor estético; y la percepción estética de una escena de *Kill Bill* Vol. 1.

Capítulo I

Clase social y percepción cinematográfica

El presente capítulo establece los planteamientos teóricos que servirán de marco de análisis en la presente investigación. El trabajo se divide en tres partes: la primera trata sobre el concepto de habitus y capital, la segunda sobre el concepto de campo y espacio social, y la última analiza el concepto de violencia.

Para ello, se ha tomado la metodología estructural constructivista de Bourdieu, siendo esta, la que permita tener una idea de la composición de las estructuras de los agentes en base a su habitus y la relación con los diferentes capitales involucrados.

1. Habitus y capital

“El habitus es un sistema de disposiciones duraderas, que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos. Constituye también un conjunto de estructuras tanto estructuradas como estructurantes: lo primero, porque implica el proceso mediante el cual los sujetos interiorizan lo social; lo segundo, porque funciona como principio generador y estructurador de prácticas culturales y representaciones.” (Bourdieu, 2002).

El habitus se define como una estructura estructurada y estructurante. Son las interacciones de los agentes las que van formando el habitus como estructura objetiva externa que el agente individual interioriza y en su acción cotidiana la exterioriza, en un nuevo proceso de interacción social. En esta dinámica se puede observar que la sociedad es un proceso. Esto es una estructura en permanente movimiento y cambio.

Como estructura social objetiva, el habitus está al margen de la voluntad y de la conciencia individual de los agentes, en otras palabras, se impone a ellos y genera, así, una nueva reproducción social. Esto no quiere decir que su origen no sea social, pues su construcción es producto de las interacciones sociales cotidianas.

“el habitus es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento de esas prácticas” (Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002).

El Habitus es un principio generador de prácticas y obras cotidianas, enclasables y de enclasamiento, y la facultad de diferenciar y apreciar estas prácticas y estos productos. También, es la aptitud que el agente posee para responder a los desafíos de la vida cotidiana de forma automática, pero consciente.

“el habitus, es en trabazón con el espacio social, no es algo, un conjunto de propiedades que tienen los agentes, como una serie de características de valor en sí, sino un nudo de relaciones en un campo específico desde donde toma sentido las propiedades que pueden escogerse para construir un análisis (...) la articulación sistemática del habitus con las nociones de espacio social, campo y capital, vincula relaciones y disposiciones, e invita a pensar de nuevo modo la relación social” (Martínez, 2007).

Por ejemplo, un agente con un habitus construido para apreciar cine, tendrá la capacidad, en caso de que fuera un espectador, de apreciar detalles y otros elementos que serán invisibles ante alguien que no tenga configurado su habitus de esta manera. En caso de ser un agente que produce una obra cinematográfica tendrá como resultado una obra considerada legítima, para las personas que también poseen un habitus construido para la apreciación del cine.

El habitus es una disposición de acción general y transferible, que como principio generador de prácticas y obras, construye el espacio social donde transcurrirá la vida del agente, y depende del volumen de capital y del lugar que ocupa en la estructura de clase en que este lo ubica.

El habitus base en la configuración del agente es el familiar, pues es la estructura social que recibe al recién nacido. Sin embargo, el habitus familiar se escribe en un habitus de clase, es decir, es compartido por las familias que se ubican en una determinada clase (alta, media y baja). De esto se desprende que los agentes que pertenecen a la misma clase compartirán un habitus que es el que corresponde a la clase donde se ubica su familia. Estos agentes agrupados en una clase compartirán los mismos signos distintivos que les identifica en esa clase.

Las condiciones de existencia diferentes provocan habitus diferentes. Así, las diferentes percepciones, pensamiento y actitudes que los agentes se manifiestan están vinculadas directamente a las condiciones de su existencia. El conjunto de prácticas cotidianas de un agente, donde se expresan sus percepciones y apreciaciones de las cosas, forman, de acuerdo a Bourdieu, su estilo de vida.

Por ejemplo, una misma película puede ser experimentada de manera diferente dependiendo de la procedencia social del agente (condiciones de existencia). Si una familia tiene conocimientos de cine y tienen como costumbre discutir y analizar las películas que observan (estilo de vida), el agente que se desarrolle en esa familia tendrá ciertas habilidades de reconocer características que quizá alguien que creció en una familia sin esas costumbres no posea.

No solamente el habitus de la familia permite la adquisición de estas habilidades, el conjunto de agentes externos a la familia

también juega un rol importante en la construcción de prácticas y estilos de vida.

Estos otros agentes se encuentran en otras estructuras sociales como la estructura escolar, la estructura laboral, la estructura del ocio, etc. Por lo tanto, el espacio social está formado por el cruce de varias estructuras sociales, en cuyos vínculos se transforma el habitus social y el habitus individual del agente. Un agente no está configurado solamente por el habitus familiar, sino también por los habitus de otras estructuras sociales que irá adquiriendo en la trayectoria de su vida.

El habitus formado dentro del espacio familiar, que se estructura en relación a la condición social y económica, y siendo esta la base donde se generan la mayoría de prácticas y obras del agente, será solo el punto de partida. El lugar que proveerá de otras habilidades, prácticas y obras, serán las instituciones fuera de la familia que complementaran este desarrollo, el mismo que será diferente de acuerdo a las condiciones de existencia.

Por ejemplo, las distintas apreciaciones del mundo y los diferentes estilos de vida, se diferenciarán mucho de un niño que estudió en una escuela fiscal, frente a otro que lo hizo en una escuela particular.

Así, los habitus se forman de diferente manera y responden a las condiciones en que el agente se desarrolla, a su vez, estas condiciones responden al estilo de vida de su familia.

Por otra parte, los habitus están ligados y formados en atención a un volumen de capital, a saber, a diferente volumen de capital, diferentes condiciones de vida del agente. Este volumen de capital, en principio, viene de una herencia familiar, que es la que se

encargará de proporcionar al agente la base de desarrollo; su estructura de comportamiento a futuro, es decir, de su habitus.

La base del capital familiar, que determina la mayoría del habitus del agente, también es la responsable de atribuirle un capital escolar. Bourdieu lo plantea de la siguiente manera:

“Conociendo la relación que se establece entre el capital cultural heredado de la familia y el capital escolar por el hecho de la lógica de transmisión del capital cultural y el funcionamiento del sistema escolar, sería imposible imputar a la sola acción del sistema escolar (y, con mayor razón, a la educación propiamente artística que este proporcionaría, a todas luces casi inexistente) (...) este capital es, en efecto, el producto garantizado de los resultados acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia(...) ” (Bourdieu, La distinción, criterios y bases sociales del gusto, 2002, pág. 20).

Para Bourdieu es la articulación de todos los capitales la que da origen a un habitus legítimo, desde el que se configura la capacidad de interpretar el arte.

Por ejemplo, tener un capital económico alto no alcanza (aunque si da una facilidad) para tener un habitus que permita interpretar obras de arte de manera legítima, es la articulación de este capital, a un volumen igual de alto de capital cultural, social etc. Lo que permite al agente tener esa capacidad legítima de interpretación.

La manera en que la estructura ya formada del habitus permite tener una percepción del gusto sigue configurándose, en base a las relaciones que el agente acumula a lo largo de su vida. Es decir, un agente que ya tiene un habitus (formado en la estructura familiar) continuará adquiriendo nuevas prácticas, estilos de vida y gustos, en articulación al grupo de personas con quien se relacione a lo largo de su vida (capital social).

Si el volumen de capitales de los agentes es alto (sobre todo el capital cultural) y sus gustos y estilos de vida están relacionados con el mundo del arte, el habitus que forme le permitirá percibir la frontera entre simples objetos técnicos y el mundo de los objetos estéticos. Un privilegio de distinción donde se establece la primacía de la forma sobre la función, propio del gusto legítimo de las clases altas.

Para ejemplificar lo dicho, en una película los agentes con capacidad de apreciar el arte se fijarán en elementos como los encuadres de la película, la fotografía, colores, música, la narrativa, etc. Lo que Bourdieu plantea como forma estética. Por su parte, los que carezcan de esta capacidad buscarán algún contenido o mensaje ético (gusto estético de la clase media) o simplemente si es una película que les resulte entretenida, entonces, será útil para relajarse (gusto de las clases populares.) (*Bourdieu, La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002).

A través del volumen de capital, estilos de vida, prácticas y en general todo lo que configura el habitus, se puede identificar el origen social del gusto de los agentes. Es decir, si un agente proviene de una clase social alta, ha desarrollado su vida rodeado de elementos con un alto grado de distinción (en este caso elementos con distinción cultural). Así, se puede asumir que la mayoría de sus gustos tendrán un nivel de distinción igual al de su procedencia.

Por ejemplo, si una familia gusta y tiene como hábito asistir a festivales de películas de Buñuel (considerado como uno de los directores más importantes de la historia del cine, sin mencionar el alto valor estético y sobre todo el grado de distinción que tienen sus películas) el agente que proceda de esa familia tendrá el mismo gusto o buscare elementos similares. Además, él tendrá un

conocimiento más profundo sobre lo que está observando (director, guionista, etc.).

Ahora, si el agente proviene de una familia que gusta más del cine comercial como las películas de Vin Diesel (actor/director de películas como *Rápidos y furiosos*) además de que sus gustos serán similares, probablemente no le interese saber otros detalles de la película, solamente si es entretenida o no.

La opinión que un agente proporcione sobre una película será legítima o no, dependiendo del origen de clase de su estructura familiar donde se desarrolló. Como se mencionó anteriormente, las opiniones se diferencian de acuerdo a la procedencia del agente y su volumen de su capital.

“...se le ha exigido tanto al espectador, que a partir de ese momento se ha visto obligado a reproducir la operación originaria mediante la cual el artista (con la complicidad de todo el campo intelectual) ha producido este nuevo fetiche. Pero nunca, sin lugar a dudas, se le ha dado a cambio: el ingenuo exhibicionismo del “consumo ostentativo” que busca la distinción en la exhibición primaria de un lujo mal dominado, no es nada si se compara con la capacidad única de la contemplación pura, poder casi creador que separa lo común por una diferencia radical, puesto que aparentemente está inscrito en las “personas”. ” (Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002, pág. 28).

El habitus definirá lo que el agente entiende de la observación de una película, además le permitirá moverse con facilidad dentro del espacio social al que corresponde y donde transcurre su vida.

Si por alguna razón, un agente que no posee un gusto cinematográfico con un alto grado de valor cultural, entrará en un mercado de cine legítimo, aunque no sería excluido directamente, tendría dificultades en relacionarse con el resto de agentes que ahí

pertenecen. Así también, estaría incapacitado de descifrar el objeto cultural en cuestión desde el gusto de las clases altas.

El habitus que forma el gusto estético de los agentes no es homogéneo, sino que responde a una estructura social jerarquizada que constituye un gusto legítimo e ilegítimo.

Capital

El capital es el eje que permite establecer una diferenciación clara de la percepción de cada uno de los agentes que acostumbra frecuentar el mercado cultural del cine. Se entiende que a mayor volumen de capital el gusto cinematográfico del agente se ubica en el gusto legítimo y se diferencia del gusto ilegítimo que corresponde a menor volumen de capital.

Para Bourdieu el capital es "... trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o incorporada (...) Como *vis insita*, el capital es una fuerza inherente a las estructuras objetivas y subjetivas; pero es al mismo tiempo -como *lex insita*- un principio fundamental de las regularidades internas del mundo social." (Bourdieu, 2001, pág. 131).

Entonces, el capital son todos los recursos objetivamente disponibles y utilizables que el agente adquiere y dispone para entrar en el juego de intercambio dentro del plano de lo social. En esta investigación se analizarán dos tipos de capital: capital simbólico y capital cultural.

Capital Simbólico

Antes de desarrollar el capital simbólico, es importante señalar el movimiento entre la interiorización del habitus y su

exteriorización, es decir el movimiento entre lo subjetivo y lo objetivo.

Esta dinámica queda clara con la siguiente cita:

“El surgimiento del estructuralismo interdisciplinario de la segunda mitad del siglo XX implicó subrayar la idea de que el individuo está condicionado por la estructura que lo contiene. Althusser, Barthes, Braudel, Foucault, Lacan y Piaget, cada uno en su disciplina señalan que la estructura condiciona de tal manera al ser humano que éste es un ente libre sólo en forma, pero en el fondo está determinado por la estructura. Pierre Bourdieu contemporáneo de estos autores y de formación estructuralista toma de éstos la idea de que el mundo no está definido sólo por el sujeto, pero no cree tampoco que sea sólo la estructura la que lo condiciona, sino que existen otros mecanismos que permitirían explicar este fenómeno” (Aguirre, 2014).

El capital simbólico es una de las propuestas más importantes en las tesis de Bourdieu, ya que establece el vínculo principal entre el mundo objetivo y subjetivo. El capital simbólico valoriza desde el acumulado de capital cultural global (mundo subjetivo) los objetos del mundo que tendrá legitimidad. Se encuentra ligado con la categoría de habitus, ya que de acuerdo a esta estructura tendrá mayor capacidad de acumulación y legitimación de este capital.

El capital simbólico está en cada una de las acciones que desarrollan los agentes dentro de un campo social. Es un valor que existe en el trasfondo de cada una de las operaciones cotidianas y se determina en base a la procedencia del agente. A mayor cantidad de capital simbólico acumulado por el agente, mayor será la legitimidad de sus opiniones, prácticas, gustos y estilos de vida.

Por ejemplo, la opinión de un cineasta que tiene todo un bagaje dentro del cine (estudios, familia, trabajo) sobre una película tendrá un valor mayor que la opinión de un simple espectador que

no tiene casi ninguna relación con este medio. El capital simbólico según nuestro autor: “Es la forma que adquiere cualquier tipo de capital cuando es percibido a través de unas categorías de percepción que son fruto de la incorporación de las divisiones o de las oposiciones inscritas en la estructura de la distribución de esta especie de capital (Bourdieu, 1994, pág. 108).

El capital simbólico es el encargado de destacar o desprestigiar el habitus, los gustos y los objetos que un agente produce o reproduce en relación a un campo específico. Es decir, determina el correcto proceder consensuado intrínsecamente que los agentes tienen en un campo.

Por ejemplo, la producción de un agente “X” que estudió en una institución “X” con un alto grado de capital simbólico en cuestión de cine, tendrá mayor validez que la de un agente “Y” que hace también cine, pero no estudió en dicha institución.

Para Bourdieu,

El capital simbólico es ese capital negado, reconocido como legítimo, es decir desconocido como capital (pudiendo el reconocimiento, en el sentido de gratitud, suscitado por los favores ser uno de los fundamentos de ese reconocimiento) que constituye sin duda, con el capital religioso, la única forma posible de acumulación cuando el capital económico no es reconocido. (Bourdieu, 2007, pág. 187).

Adquirir o poseer un capital simbólico alto, embiste al agente con la capacidad de diferenciarse y ejercer autoridad por sobre otros agentes y sus capitales. Este capital es así el que define la distinción en la sociedad, entendida esta como la cultura anhelada y legítima. “La acumulación de capital simbólico, fundada en una capacidad diferencial de apropiación de objetos de consumo,

constituye un elemento fundamental en las estrategias de distinción” (Fernández, 2012, pág. 48).

Capital cultural

En esta investigación el capital cultural juega un papel importante, que definirá el acceso de los agentes al espacio social que les permitirá tener una apropiación de ciertos elementos, necesarios para hacer sus juicios valorativos (gusto) y algunas interpretaciones de los objetos culturales correspondientes al cine.

Para Bourdieu el capital cultural se basa en:

“las prácticas culturales de las personas son un producto de —o se ven fuertemente influidas por— la interiorización inconsciente de esquemas cognitivos, valóricos y afectivos, que en su conjunto de lo que podemos entender como «disposiciones» y de las constricciones estructurales relativas principalmente a la dotación diferencial de los capitales cultural y económico.” (Bourdieu, 2002).

Para Bourdieu el capital cultural se construye en su fundamento en el capital familiar, que a su vez provee de capital escolar, capital económico y capital social a un individuo, posicionándolo en un rango dentro de la estructura social. El capital cultural global del agente se encuentra legitimado principalmente por el capital simbólico acumulado. Es esta legitimidad la que le permite colocar sus habitus, sus gustos y sus producciones culturales como “verdaderas” sobre el resto.

Esto no es una ilusión fundamentada en el reconocimiento de la legitimidad artística, dice Bourdieu, sino que cada uno de los agentes, lo quieran o no, están medidos con las normas de su propia percepción, que se formará de acuerdo a la clase en la cual

el agente se constituyó. Todos los factores de legitimación ponen en evidencia una distribución diferente entre clases sociales y por lo tanto, su contacto con la obra de arte va a ser distinta según su clase.

Así lo señala nuestro autor:

“...sacar a la luz las condiciones ocultas del milagro de la desigual distribución entre las distintas clases sociales de la aptitud para el inesperado contacto con la obra de arte y, más generalmente, con las obras de cultura erudita” (Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002, pág. 26).

Legitimación del capital cultural

Según dice Bourdieu:

“... la producción de bienes simbólicos es acompañado por un proceso de diferenciación que encuentra su principio en la diversidad de los públicos a los cuales las diferentes categorías de productores destinan sus productos, y sus condiciones de posibilidad en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faz mercancías y significaciones, cuyos valores simbólico y mercantil permanecen relativamente independientes...” (Bourdieu, *El sentido social del gusto*, 2010, págs. 87-88).

La legitimación del capital cultural está ligada a una diferenciación en la producción. Esto quiere decir que existe una producción cultural legítima y una producción cultural carente de legitimidad. Los productos culturales según su nivel de legitimidad o su carencia de ella van dirigidos a un determinado grupo de agentes. Los productos legítimos van dirigidos a agentes con un capital cultural alto, que le permite acceder a ellos. Por su parte, los productos vulgares van dirigidos a agentes con bajo capital cultural.

Este principio de división entre capitales culturales le permite al portador del capital cultural legítimo poseer habilidades diferentes y acceso a distintos productos exclusivos. En esta diferencia radica la distinción y la dominación cultural. Para ejemplificar este principio de división y legitimación, es necesario analizar las palabras de Bourdieu con respecto al capital y a las diferencias que este otorga en la apreciación del arte:

“El principium divisionis, que establece la admiración adecuada de los objetos que merecen y exigen ser admirados, sólo puede ser tomado como una categoría a priori de aprehensión y de apreciación en la medida en que las condiciones históricas y sociales...” (Bourdieu, 2010, pág. 67).

Por lo tanto, para Bourdieu la percepción correcta de una obra de arte, en tanto obra de arte, se da como resultado de la sistematización de los principios de legitimidad propiamente artística, que acompañan a la constitución de un campo artístico relativamente autónomo.

Además de tener esta legitimidad y este poder de legitimación, estos campos artísticos donde el agente adquiere el capital cultural “correcto y legítimo” con relación al cine, también deben ser un bastión de producción simbólica que concentre artistas y tenga un estatus de validación estética. Estamos así hablando de mercados culturales.

Los mercados culturales son productores de su propio capital simbólico, además de tener su propia legitimidad, se atribuyen el derecho de legislar bajo su propio orden, sin tomar en cuenta los otros lineamientos establecidos en otros mercados culturales considerados ilegítimos. Es decir, si una institución “X” tiene o abarca todas estas características de legitimación con un alto grado de capital simbólico, tendrá la capacidad de legitimar o

deslegitimar otras instituciones (de cine) que no hayan alcanzado un nivel tan alto de legitimidad. Para ejemplificar, un agente que pertenece a la institución “X” tendrá la aparente facultad de legitimar o no la producción de otro agente que no pertenece exclusivamente a esa institución.

2. Campo y espacio social

Campo

Una categoría tan importante como la de habitus es la categoría de campo. La misma se forma en atención a algún interés específico que está en juego entre distintos agentes, en su lucha-negociación por conquistar mayor capital cultural y por lo tanto, mayor distinción. Para Bourdieu “cada campo se constituye como un espacio de conflicto, entre actores enfrentados por los bienes que ofrece este campo” (Amparán, 1998, pág. 179; 198).

La categoría de campo se define como: el espacio donde convergen sistemas múltiples y complejo de relaciones sociales, que puede ser de cooperación o concurrencia, de alianza o conflicto entre posiciones diferentes, que están formados de manera independiente de la voluntad individual de los agentes. En el campo se construyen y forman ciertas acciones y actitudes estratégicas de los agentes, que buscan apropiarse de un capital específico, que se encuentra en disputa.

Según dice Bourdieu:

Los campos se presentan para la aprensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse de forma independiente de las características de sus

ocupantes (en parte determinados por ella) (*Bourdieu, Sociología y cultura* , 1977, pág. 135).

Dentro del campo, al igual que en el espacio social en el cual se lo posiciona y tiene acceso, el agente adquiere el volumen de capital necesario para entrar en la dinámica del juego, es decir en la disputa por distinción. Para el caso que se trata es el conocimiento cinematográfico. En este sentido, el campo forma la base de intereses, gustos, y necesidades que conformará al agente ante la relación al objeto anhelado.

El campo está ligado al concepto de *habitus*, ya que este determinará las reglas de juego con el cual se va a mover el agente.

Cuando los agentes disputan un bien cultural en un campo específico, sus prácticas en este juego están determinadas por el *habitus* con el que llegan a este espacio. Sin embargo, hay que decir que su *habitus* de llegada va a ser transformado por el propio juego de poder.

En base al objeto de disputa, en este caso el cine, se determinarán los intereses que conforman un campo y lo diferencian de los demás campos, por ejemplo, no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos.

Espacio social

El espacio social es el lugar donde todas las acciones del agente —además de en qué campo se desarrolla—, tienen un sentido, dotando al agente participante de un estatus a las actividades que realiza.

Se puede entender que el espacio social es un universo donde se gestan un sinnúmero de relaciones, que principalmente, se caracteriza por las posiciones que los agentes ocuparán, basándose en la diferencia que tienen en relación a los capitales, al habitus como expresión de los mismos, dentro de un campo determinado.

Este es un elemento crucial para el entendimiento y la apreciación de la imagen en el cine, es el lugar donde transcurre la vida del individuo y se llena las habilidades y títulos necesarios que le darán una legitimidad.

Para Bourdieu el sentido del gusto se desarrolla en base al acceso a los diferentes capitales, capitales que estarán sujetos al espacio social de desarrollo del agente, además depende de la condición de clase donde se desenvuelve, ya que esta marcará de cierta manera una pauta, de cómo se formarán las relaciones sociales y determinarán los campos, donde el agente tendrá una participación.

En el caso del cine y para que tenga una relación con esta investigación, el lugar donde se desarrollaron los agentes debe ser uno en específico, uno en cual existan instituciones con la suficiente legitimidad cultural que permitan el acceso a lo que se entiende como arte, de una manera más específica a la rama del cine (escuelas e institutos de cine, centros culturales, etc.).

Ahora bien, los lugares dentro de los espacios sociales donde se establecerán los patrones para determinar lo que es considerado como arte deben poseer un capital simbólico que garantice su legitimidad.

“...toda obra legítima tiende en realidad a imponer las normas de su propia percepción, y que define tácitamente como único y legítimo el modo de percepción que establece cierta disposición y

cierta competencia...” (Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002, pág. 26).

Dentro de estos lugares con una legitimación artística los agentes que se relacionan con este determinado campo forjarán las capacidades que darán como resultado a una estructura del gusto específica, un habitus que le otorgará la habilidad de dar lectura al cine, una intención capaz de descifrar ciertos aspectos y de esta manera, tendrá el acceso a conocimientos que ayudarán a develar ciertas características sobre el cine.

Los agentes se mueven en diferentes espacios sociales y su capacidad de percibir características específicas, además de las herramientas y el conocimiento sobre el cine será completamente diferente, sin mencionar que las películas a las que tendrán acceso, de acuerdo a la condición de clase y espacio social, varían drásticamente.

3. La violencia

El enfoque de esta investigación coloca como premisa que la violencia es un fenómeno que está presente como una condición de la sociedad moderna, atravesando a todos los sujetos en diferentes niveles, siendo parte de todos los espacios donde se mueven los agentes.

La violencia es parte del ser humano, es decir que el comportamiento violento es parte de la humanidad en cuanto especie, para Clastres, la violencia está definida como un “hecho de carácter irreductible, como un dato que hunde sus raíces en el ser biológico del hombre” (Clastres, 2004, pág. 19) .

Este comportamiento violento propio de la especie, no es una actitud azarosa, de hecho, tiene como finalidad un solo objetivo

que es la supervivencia, y en su núcleo más simple el conseguir alimentos. De esta manera lo concibe nuestro autor, “La violencia se delimita como medio de subsistencia, como medio para una finalidad inscrita naturalmente en el núcleo del organismo vivo: sobrevivir.” (Clastres, 2004, pág. 19).

Al ser la violencia un hecho inherente del ser humano, nos atraviesa a todos por igual y en diferentes niveles, es decir de manera macro, como en guerras y conflictos internacionales o micro, dentro de la familia.

Por ejemplo, el autor Jiménez-Bautista sostiene lo siguiente, “la familia es una unidad básica de socialización en el amor. Pero también la violencia está presente en ella, incluso se ha llegado a afirmar que la familia es la institución más violenta de nuestra sociedad.” (Jiménez-Bautista, 2012, pág. 17).

Siendo la violencia una característica que se encuentra en todos los niveles de interacción del ser humano, se transforma en un fenómeno que trasciende cualquier tipo de barrera, en este caso el de la clase social.

Todos estamos expuestos a eventos violentos, y al ser parte de las raíces de comportamiento del ser humano, no podemos evitar que en cualquier momento de nuestra vida seamos afectados por ella.

Si tenemos en cuenta que la violencia es parte de nosotros y se encuentra dentro de todos los espacios de la sociedad, inevitablemente vamos a llegar a la conclusión de que la violencia también está presente en el campo de lo artístico y lo estético, y este es el campo de enfoque de esta investigación, centrándose específicamente en el análisis del cine.

Estética de la violencia

Para que la violencia pueda ser transformada en un elemento estético es necesario que se traslade a un campo donde sea un evento ficticio y pueda ser despojada de sus connotaciones negativas.

De esta manera, se genera una primera condición: la violencia puede ser apreciada de forma estética, solamente si el espectador la considera un evento falso.

Partiendo de esta condición, la violencia en el campo estético puede ser disfrutada cuando abandona la realidad y se transforma en una representación, es decir en un elemento ficticio, así las características explícitas y perturbadoras de la violencia pueden ser convertidas en elementos de contemplación.

Para poner un ejemplo de cómo la violencia o un evento violento (en este caso la muerte de una persona) se transforma en una narración poética, a continuación se analiza un fragmento del libro de Karl Ove Knausgård, *La muerte de un padre*.

“La vida es sencilla para el corazón: late mientras puede. Luego se para. Antes o después, algún día ese movimiento martilleante se para por sí mismo y la sangre empieza a correr hacia el punto más bajo del cuerpo, donde se concentra en una pequeña hoya, visible desde fuera como una zona oscura y blanda en la piel cada vez más blanca, a la vez que la temperatura baja, los miembros se endurecen y el intestino se vacía. Los cambios de las primeras horas ocurren tan lentamente y se realizan con tanta seguridad que recuerdan algo ritual, como si la vida capitulara según determinadas reglas, una especie de gentlemen’s agreement por el que se rigen también los representantes de lo muerto, ya que siempre esperan a que la vida se haya retirado para iniciar la invasión del nuevo paisaje. Entonces, en cambio, es irrevocable. Nada puede ya detener a las

enormes colonias de bacterias que empiezan a expandirse por el interior del cuerpo. Si lo hubieran intentado tan sólo unas horas antes, se habrían encontrado con una gran resistencia, pero ahora todo está quieto en torno a ellas, y penetran cada vez más en lo húmedo y lo oscuro. Alcanzan los canales de Havers, las criptas de Lieberkühn, las islas de Langerhans. Alcanzan la cápsula de Bowman en los riñones, la columna de Clarke en la médula espinal, la sustancia negra en el mesencéfalo. Y alcanzan el corazón.” (Knausgård, 2012).

Lo que se describe en la cita anterior es el proceso de *mortem* y *post mortem* de un ser humano, lo cual, en realidad, es un acto violento y perturbador, pero al narrarlo poéticamente, Knausgård logra transformar el horror y lo desagradable en elementos estéticos.

Esta narración y representación de la violencia genera en el espectador un gusto en la apreciación de la obra a pesar de la dureza y lo desagradable que pueden llegar a ser estas imágenes en la realidad. La violencia al abandonar su procedencia incomoda y espeluznante puede ser percibida sin ningún tipo de problema por el espectador.

Dentro del espacio artístico la violencia atraviesa (y esto sin importar la condición de clase) el campo de lo moral, permitiendo su apreciación. La variación de esta apreciación, se da en la interpretación que el agente tiene de la violencia, sumado a su volumen de capital, y en relación a las experiencias del agente con la violencia.

De esta forma, la violencia puede ser apreciada siempre y cuando sea trasladada a un lugar donde todas sus connotaciones son reducidas por carácter de lo estético, la manera en que esta se aprecia depende del volumen de capital del espectador.

Capítulo II

El cine, la violencia en el cine, la violencia en el cine de Tarantino, *Kill Bill*

1. El cine

Lo primero que se debe dejar dicho es que “el cine es el resultado de un desarrollo técnico y científico de finales del siglo XIX, consecuencia de una invención en el dominio de la técnica y no la prolongación de un arte preexistente.” (Mariño, 2015). En este sentido, genera una ruptura con las artes clásicas, pues responde a una gran transformación tecnológica (de hecho, los hermanos Lumière no eran artistas, eran científicos) que hace al cine un medio de alcance masivo, generando así una gran audiencia a nivel mundial.

Esta ruptura con las artes clásicas se debe a que el cine no es otra cosa que la respuesta que va a liberar a las artes plásticas de su obsesión por el realismo. Para Mariño el cine marca un antes y un después en las artes visuales. El artista deja de reproducir mediante la obra de arte realidades propias del mundo exterior y se enfoca en su mundo interior. Debido a esto, no es una coincidencia que tras la creación del cine aparezcan nuevos movimientos de artes visuales como el cubismo, el futurismo, y toda una pluralidad de conceptos nuevos, formas, géneros y estilos que desbordan sus propios límites. (Mariño, 2015).

Existen ciertos procesos sociales que afectaron la estructura del cine. Uno de estos es la Revolución Industrial que cambia la estructura del cine, haciendo del mismo un producto en serie como cualquier producto fabril. Además, comienza a establecerse una industria del cine, que al mismo tiempo, es impulsado por varias

instituciones (la mayoría con fines políticos). En los Estados Unidos en el año 1875, uno de los directores clave para este proceso de transformación del cine fue David Wark Griffith que marcó un hito en la creación del cine. Planteó la interrogante de ¿por qué las películas tienen vacíos que obligan al espectador a realizar ejercicios de pensamiento? Se lo considera el arquitecto de la estructura clásica del cine, que consiste en manejar constantemente los planos para generar una imagen continua y hacer una historia lineal. Se otorga mayor valor a la centralidad del héroe, pues será él quien lleve la historia hacia adelante. Se establecen los arquetipos de bueno (el héroe) y malo (el villano). Todas estas características están reunidas en su película, *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1875), una de las primeras películas con una inversión externa, con una gran producción y sobre todo, el mayor éxito comercial de la época con más 850.000 espectadores, solo en la ciudad de Nueva York. Fue una película con trasfondo político, y que narra ciertos eventos históricos como el nacimiento del Ku Klux Klan. De esta forma se cierra este proceso volviendo al cine una institución. (Mariño, 2015). *El nacimiento de una nación* cuenta la siguiente historia:

...la acaudalada familia Cameron, que tiene nexos con la familia del diputado anexionista Stoneman. El estallido de la guerra civil separa a las dos familias. El Sur, después de su derrota, es prácticamente dominado por Silas Lynch, el líder negro que ha formado un brutal ejército dedicado al pillaje y a mantener el “orden negro”. Un sargento de este ejército intenta violar a Flora, la hija de Cameron, que en su intento de huir de su atacante cae a un precipicio matándose al estrellarse contra las rocas. Su hermano Benjamín, ex coronel del ejército confederado, decide vengarla y aprovechar el creciente poder del Ku Klux Klan fundado por él. A su vez Lynch pretende casarse con Elsie, la hija del diputado Stoneman. Al negarse éste, Lynch se encoleriza y manda a arrestar al diputado, para después raptar a su hija, que finalmente es salvada por el Ku Klux Klan. Los negros descubren que el coronel Cameron es el líder del Klan y deciden

atacar a su familia, pero esta huye a una cabaña en donde es ayudada por dos ex combatientes sureños. Grupos de negros sitian la cabaña hasta la llegada de los victoriosos jinetes de Ku Klux Klan, que los hacen huir. (Ramírez, 1972).

Esta película, además de generar un mercado industrializado de cine, y más allá del entretenimiento, se transforma en un documento para la historia, en discurso ideológico y en recreación activa de épocas pasadas. (Mariño, 2015).

De esta forma, el cine queda constituido en la memoria visual, sonora y narrativa de la humanidad, condición que no ha cambiado a lo largo de los primeros años de este siglo. La memoria cinematográfica importa más que por su carácter social o cultural, porque existe un espectador, quien al mirar y escuchar películas, de manera inmediata y repentina, tuvo la oportunidad de encontrarse con un estado de cosas distintas a las conocidas (Castellanos, 2006, pág. 8). El cine de acuerdo al volumen de capital de algunas personas puede ser una forma de salir de la cotidianidad, una simple forma de entretenimiento, o un momento de apreciación de una obra de arte.

El mito de la caverna de Platón, que según Mariño es el más antiguo antecedente del cine, entendiendo a este como la reproducción de una serie de imágenes proyectadas consecutivamente, que al ser observadas por un espectador provocan algún tipo de emoción y mantienen inmersos a los asistentes dentro de un mundo ficticio donde cualquier evento puede ser posible. Platón describe este proceso en *La República*, donde menciona a un grupo de hombres que vive en lo más profundo de una caverna, sobre las paredes se proyectan las sombras de quienes se mueven alrededor del fuego encendido y arriba poseen un agujero que deja pasar la luz del día. Las sombras

proyectadas por los seres y las cosas y no las cosas en sí mismas, una ilusión de la verdadera realidad (Mariño, 2015).

Desde el 27 de diciembre 1895, fecha que está registrada como el día que se inventó el cine, se ha mostrado espacios y realidades fascinantes, mundos que a la vista del espectador pueden llegar a ser maravillosos. Por ejemplo, los paisajes que se proyectan en películas como *Lord of the rings*, película estrenada el 2001 y dirigida por Peter Jackson donde se proyectan lugares fantásticos (Fig. 1; 2; 3).

(Fig. 1)



(Fig. 2)



(Fig.3)



Para el sujeto del siglo XIX el cine fue algo extraordinario, permanecía horas viendo y sorprendiéndose con las primeras proyecciones. En esta época la producción cinematográfica estaba compuesta por tomas y escenas fijas de la vida cotidiana de aquel entonces, sin nada extraordinario ni fuera de lo normal.

La facultad que tiene el cine de influir en el espectador es gracias a que genera en el público la sensación de estar fuera de la rutina cotidiana durante el tiempo que dura la película. En este sentido, puede ser considerado una experiencia de éxtasis que permite al agente generar otra mirada sobre su vida diaria, desde el enfoque de la ficción. Cada película se presenta como un mundo en sí mismo, diferente al mundo de la realidad cotidiana, el mismo que será apreciado e interpretado dependiendo del volumen de capital del agente que lo observa.

Para entender el proceso de abstracción de la realidad que provoca el cine nos podemos referir a, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* una breve película de no más de 20 segundos dirigida por Louis Lumière en 1895 (Fig. 4).

Fig. 4



La reacción del auditorio, en la escena donde el tren llega a la estación, fue de miedo debido a que no podían diferenciar la imagen cinematográfica, de la imagen real de un tren sobre ellos. Quedando atrapados por la imagen cinematográfica y mostrándose abstraídos del mundo real.

De esta manera lo describe Mariño,

...la conmoción sufrida por el público cuando el tren se acerca hacia y parece no detener su marcha; Confundidos y atónitos, estos espectadores, sobre todo los de primera fila, se echaron de lado para no ser arrollados por la furiosa locomotora. Con ello se quiere decir que la novedad del realismo nunca había llegado tan lejos. (Mariño, 2015).

Esta abstracción del mundo real, y el impacto que se genera en los espectadores al mirar una película, se conoce como la “magia del cine”. Esta característica proporciona al cine la capacidad de componer ilusiones, siendo aprovechada, y posteriormente desarrollada por Méliès, quien se percató de esta particularidad del cine por accidente.

Méliès, descubre que el aparato se ha frenado y trabado el mecanismo de arrastre de la película y debe reparar el daño allí mismo; echa un manto negro sobre la cámara, abre la caja y recompone el paso de la película sobre los engranajes. Cierra el pequeño dispositivo y de nuevo echa a rodar la película. Ya en su estudio, al proyectar lo filmado durante el día, ve asombrado como debido a esta interrupción, un coche fúnebre que avanzaba por la calle, de pronto desaparece y en su lugar surge un ómnibus justo cuando la cámara se puso de nuevo en movimiento. (Mariño, 2015).

Con este accidente Méliès, además de descubrir que puede desaparecer objetos tan grandes como un autobús por arte de magia, también tiene la idea de transformar al cine en un espectáculo y llevarlo a los teatros.

Así lo menciona Mariño;

Georges Méliès dará al nuevo invento, lo que será, un giro prodigioso, al sacarlo de la calle y llevarlo dentro del teatro y convertirlo en espectáculo: Introduce la cámara en un espacio interior, el teatro, sustituyendo con ella la mirada del espectador y organiza la representación escénica, para la cámara. Sus primeras puestas en escena están trabajadas con principios básicos y elementales, pero luego introduce en el cine una suma de procedimientos, técnicos y artísticos, por medio de los cuales las películas, en un futuro, se van a articular en función de una narración, que estará dotada de significados. (Mariño, 2015).

Debido a este detalle se puede asegurar que George Méliès es quien transformara al cine en el nuevo arte.

En conclusión, el cine forma parte de toda la sociedad actual, desde su aparición formal a finales de del siglo XIX, hasta la actualidad. Es un invento que tiene el poder de causar gran impresión en el espectador, al punto de influenciar en su vida y en la sociedad en sus transformaciones culturales, políticas y económicas.

La violencia en cine

La violencia dentro del cine ha sido un elemento utilizado con mucha frecuencia y un objeto de fascinación sobre todo en películas de guerra, donde las imágenes de batallas, peleas, etc. son un componente fundamental. Estas imágenes siempre han estado dentro de las producciones cinematográficas. Los cuadros de escenas violentas son captados de manera diferente por los espectadores, variando la opinión de una misma escena de acuerdo a sus diferentes clases sociales.

Como se mencionó en el párrafo anterior, las imágenes violentas del cine están ligadas básicamente a batallas, conflictos bélicos, etc. Esto es porque las escenas violentas en el cine están basadas en acontecimientos históricos de carácter bélico, social, ideológico, o de cualquier otro tipo. (Terán, 2007).

Por ejemplo, *El acorazado Potemkin*, dirigida por Serguei Eisenstein en 1925 (fig. 5) y basada en hechos reales, narra el levantamiento de unos marineros debido a los malos tratos que recibían.

(fig.5)



La violencia como un elemento en el cine nace por una necesidad de adoctrinamiento moral e ideológico, esta es la base donde se asienta la imagen violenta que se desarrolló durante todo el siglo XX y que dando como resultado la aparición de los famosos géneros:

Western (fig. 6)¹ el cine *noir* (fig. 7)² y el cine de terror (fig. 8)³, donde básicamente la estructura es; el componente bueno/malo, el conflicto entre ambas fuerzas (bien/mal) y el desenlace. (Terán, 2007).

(Fig. 6)



(Fig.7)



1 Sergio Leone.1966. *The good, the bad and the ugly*. Italia.

2 John Huston. 1941. *The maltese falcon*. Estados Unidos.

3 Werner Herzog. 1922. *Nosferatu*. Alemania/Francia.

(Fig. 8)



A finales de los 80's la violencia dentro del cine se transforma generando una nueva corriente de películas violentas, donde las imágenes se narran de manera más detallada y con lo cual se expande la violencia de una manera desmesurada. La violencia está presente en todos los factores de la película y no solamente en la acción de matar a alguien, como es el caso de las primeras películas. Mostrando así, el crimen de manera explícita. (Terán, 2007).

Por ejemplo, en la película de John Carpenter, *The Thing* (Fig. 9 y 10), estrenada en 1982, se puede observar la expansión y transformación de la violencia que antes era narrativa. La intención de la película ahora está direccionada en mostrar una violencia más gráfica y explícita.

Fig. 9



Fig. 10



Es en esta transición y transformación de la violencia como un elemento narrativo dentro del cine, donde el director Quentin Tarantino empieza su carrera cinematográfica. Aprovecha toda esta nueva corriente de cine “ultra violento” y logra utilizarla y explotarla en cada una de sus películas. Su gran aporte, sin embargo, es que transforma la violencia en una narración cinematográfica muy detallada que hace de ella “un divertimento absurdamente desdramatizado” (Terán, 2007).

Con el despliegue de una violencia absurdamente brutal, Tarantino ha conseguido que ciertas escenas de sus películas sean catalogadas por espectadores como un *gag*⁴. También han sido leídas como algo completamente maravilloso en actuación, manejo de colores y composición musical. Muchas de sus escenas son consideradas como verdaderas obras de arte, piezas importantes de la cultura popular.

Por ende, el manejo del elemento violento en estas películas ha provocado que “la violencia quede despojada de cualquier connotación antropológica, y se reduce a algo “epidérmico” meramente coreográfico y carente de verdadera identidad dramática. Es una violencia sin significado.” (Terán, 2007, pág.

⁴ Efecto cómico rápido e inesperado en un filme o, por ext., en otro tipo de espectáculo.

95). A pesar de la forma explícita en que se la muestra, puede sin problema ser digerida por el espectador. Se podría decir que es una violencia sin su núcleo traumático, una violencia estética.

La violencia en el cine de Quentin Tarantino

Tarantino es un director que no necesita presentación, él es parte de la cultura popular al igual sus películas. Las imágenes violentas que son proyectadas en las escenas de sus películas son parte de la misma, y de alguna u otra forma, atraviesa a los espectadores sin importar su condición de clase.

Desde el estreno de su primera película *Reservoir dogs* en 1992, Tarantino se convirtió en uno de los directores más famosos de Hollywood, un experto en aprovechar y explotar lo que le gusta a las masas sin importar cuál sea su procedencia social. Es decir, Tarantino no transmite un mensaje en sus películas, sino que utiliza la pantalla como un lugar donde divierte a la audiencia. Diversión centrada en la estetización de la violencia.

Cada vez que quieras transmitir un mensaje lo que estás haciendo es escupir hacia arriba. Lo primero que un director debe querer hacer es lograr una película buena. Y si en el proceso ocurre que surge una idea que la película transmita, pues maravilloso. Y no tiene por qué ser una idea grande, sino más bien una pequeña que permita a cada espectador interpretarla a su manera. Lo que quiero decir es que si estás haciendo una película y quieres transmitir la idea de que la guerra es mala, ¿entonces para qué vas a hacer una película? Si eso es todo lo que quieres decir, pues simplemente dilo. Son tan solo cuatro palabras: La guerra es mala. (Tarantino, 1994).

La manera en que Tarantino representa la violencia dentro del cine es única. Tiene la capacidad de componer una misma escena

con elementos cómicos, de extremo horror y asco (estas últimas dos características son propias de la violencia). Consiguiendo así jugar con las emociones de la audiencia, siendo este detalle de arreglo cinematográfico, la cualidad que caracteriza todas sus películas.

Por ejemplo, en la película *Pulp Fiction*, estrenada en 1994, se evidencia cómo Tarantino maneja esta fusión de emociones, demostrando su peculiar sentido estético.

Si te dicen que una película tiene una violación homosexual, una escena de sobredosis y la explosión de una cabeza pudieras pensar que eso suena a una película muy violenta, lo cual sería verdad si hablastes de cualquier obra distinta a *Pulp Fiction*. Pero la manera en la que presento todo esto hace que sea violenta y cómica y eso es por lo que un tercio de la audiencia se mete debajo de sus asientos, el otro tercio está riéndose estruendosamente y el otro tercio está haciendo las dos a la vez. (Salisbury, 1994).

Con lo dicho en la cita, se entiende cómo Tarantino maneja la estética y la violencia; y cómo utiliza esto para realizar esta hibridación en sus producciones, donde la extrema violencia pierde el sentido explícito, impactante y fuerte. Aspectos propios de este género, pasando a ser algo teatral y puramente estético.

Así transformada la violencia, esta puede ser percibida y apreciada por cualquier espectador sin importar el estrato social al que pertenezca. El impacto cotidiano de la violencia queda neutralizado en su imagen estética, es decir la violencia deviene en un recurso de lo bello.

2. Kill Bill

En esta parte se revisará la composición de una de las escenas en la película *Kill Bill* Vol. 1, estrenada en el año 2003, la

cual posee la combinación perfecta de elementos estéticos para ser considerada una obra de arte. Es importante, además, mencionar que es una de las películas más famosas, vistas y conocidas de Tarantino. Esta es la razón de haber puesto especial énfasis en ella para la presente investigación.

Esta película representa la madurez cinematográfica de Tarantino. En ella se pone en evidencia la mezcla de estilos que el cineasta ha utilizado a lo largo de su carrera como director y guionista de sus propias películas. Con el tiempo dicha hibridación se ha transformado en el estilo propio del artista, su sello cinematográfico.

Solo para que se hagan una idea de todas las cosas diferentes que se usaron como inspiración en esta película: las películas Yakuza, las películas de samurái y el spaghetti western. Pero ahí también está un poco de cine italiano del llamado Giallo y hasta una escena al estilo de Brian de Palma para divertirme un poco. (Tarantino, *The Making of Kill Bill*, 2003).

Existen dos escenas en la película que sin lugar a duda son obras maestras del cine contemporáneo, con respecto a composición de colores, sonidos y coreografías de los actores. Ellas hacen de *Kill Bill* algo más que una simple película que desborda violencia, son un epítome y la piedra angular de la consagración de Tarantino como un genio de la producción y composición de imágenes cinematográficos con contenido violento.

Son estas dos escenas las que servirán para el análisis de la violencia, pues son las más ricas en sentido estético y proporcionan el material para la interpretación de los agentes con los cuales se va a trabajar.

El primer corte de la película que se utilizará es la escena donde a la protagonista Beatrix Kiddo (Uma Thurman) enfrenta a los Yakuzas⁵, *Crazy 88 Kill Bill Vol. 1*. Es una escena compleja y llena de momentos violentos, trabajada con un efecto contra luz y mono cromo para aumentar el dramatismo, y disminuir la saturación de sangre en los cuadros. Este recurso fue muy utilizado por Tarantino en esta película (fig. 11 y 12).

Fig. 11



Fig. 12



La escena que sigue es aún más rica en sentido estético, se observa a la protagonista enfrentarse a O-Ren (Lucy Liu). Escena que se desarrolla en un jardín estilo japonés donde cae una nevada,

⁵ El término Yakuza es el equivalente del crimen organizado en Japón.

el escenario al igual que el vestuario de la antagonista es de un blanco puro (fig. 13).

Fig. 13



Tarantino construye estas escenas de tal manera que puedan ser apreciadas por cualquier tipo de público. Sin embargo, la forma en que se apreciarán estos fragmentos de la película dependerá completamente del capital cultural que posea la persona que las observe. Existe así una diferencia entre la intención del artista y la interpretación del agente, que depende de su anclaje socio-cultural.

La forma de sus películas (sobre todo en *Kill Bill* donde se aprecia mucho mejor el estilo del director) —dice Tarantino, se debe a que sabe lo que la gente quiere y le gusta. Este conocimiento, según el mismo artista, fue adquirido en el tiempo en que trabajó en la tienda de videos, lugar donde pudo observar lo que las personas alquilaban con más frecuencia. Quizá por esto sus películas son una mezcla de géneros combinados.

Capítulo III

La imagen cinematográfica en Tarantino.

Antes de entrar a exponer las interpretaciones que los agentes investigados tienen sobre la violencia estética en el cine de Tarantino, se define el método y la metodología utilizada para tal propósito.

El método que guía esta investigación es el estructural constructivismo. Bourdieu lo plantea como un procedimiento cognitivo que permite analizar de manera conjunta los dos universos inherentes a los aspectos sociales. Tanto el universo de lo objetivo, como el universo de lo subjetivo.

El objetivo manifiesto más ambicioso del proyecto sociológico de Pierre Bourdieu era superar los dualismos que, desde sus inicios, atraviesan la historia de las ciencias sociales: objetivismo versus subjetivismo, estructura versus acción, macrosociología versus microsociología o física social versus fenomenología social. De este modo pretendía explicar los fundamentos de la dominación social y del orden social. Con este propósito elaboró, de modo progresivo y en estrecha relación con sus investigaciones empíricas, una teoría general de la práctica vertebrada en torno a los conceptos relacionales de habitus, campo y capital. En el marco de ese proyecto, el concepto construido de capital simbólico desempeña un rol estratégico fundamental, al recordarnos precisamente que la ciencia social no puede reducirse a una física social. (Fernández, 2013, pág. 35).

El mundo objetivo y subjetivo es para nuestro caso, por un lado, la estructura de clases y el volumen de capital inherente a ella que el agente interioriza y, por otro lado, el gusto estético particular que se genera en la primera y que el agente exterioriza

en el momento de apreciar e interpretar una obra cultural, como son las películas de violencia de Tarantino.

El aspecto objetivo es así, el contexto histórico-social en el cual se desarrolló un agente. Esto tiene que ver con la clase social a la que pertenece, que determina el espacio donde el actor va a desenvolverse en base a un diferente volumen de capital (social, económico, cultural) al cual tiene acceso, además del capital heredado del cual el agente es poseedor.

La herencia social tiene una gran influencia en la configuración que va a dar forma a los diferentes gustos, prácticas y estilos de vida. Hay una manera diferente de percibir el mundo y de actuar acorde a la clase social a la cual se pertenece. Es decir, que la percepción que tenga el agente sobre el cine dependerá de la procedencia social del mismo.

Bourdieu explica esto de la siguiente manera.

...existe una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de aquello que yo llamo *habitus*, y de otra parte de las estructuras sociales, y en particular de lo que llamo los campos y los grupos, especialmente de aquellos que normalmente se les denomina clases sociales. (Bourdieu, Cosas dichas, 2000).

Los agentes con los que se realizó esta investigación pertenecen a *Quitox tattoo Company*. Este lugar realiza trabajos de impresión artística en el cuerpo y es manejado y frecuentado por artistas visuales. Para determinar cómo influye la condición de clase en la apreciación de la imagen cinematográfica, el análisis se enfocó en varios puntos determinantes en el establecimiento del volumen de capital de los agentes. Estos puntos son la interpretación de la violencia, las experiencias violentas de los agentes, una breve

historia familiar, la concepción de la violencia como factor estético y su interpretación de la escena de Tarantino escogida.

La manera en que se reunieron todos los datos necesarios, tanto para determinar el volumen de capital, como para entender la manera en que es percibida la imagen cinematográfica de la violencia, fue mediante la realización de entrevistas guiadas, cuyas preguntas giraban en torno a cinco ejes fundamentales que son: ¿qué entienden por violencia?, ¿cuáles son sus experiencias con la violencia?, la violencia como factor estético dentro del cine, percepción de la escena de la película de Quentin Tarantino *Kill Bill* y la influencia del medio social en la construcción de la percepción del agente. También se realizó una observación dentro del entorno donde transcurre la vida cotidiana de estos artistas, conviviendo con ellos, mirando sus prácticas, gustos y estilos de vida. De esta manera se completó la información necesaria de los agentes para conocer como ellos apreciaban la escena de la película *Kill Bill*.

Después de esta necesaria información metodológica se pasa a exponer los resultados.

1. La violencia y los artistas.

Al ser la violencia un fenómeno inherente al ser humano todos tenemos una apreciación de ella, es necesario tener en cuenta lo que los agentes entienden por violencia y cómo la viven, saber esto facilita la comprensión de su forma de interpretar una imagen estética relacionada con la violencia.

De esta manera, la violencia puede ser un acto de progresiva agresión, donde el fin es imponerse por la fuerza a otro sujeto. Mediante esta imposición de fuerza se puede inducir o provocar que el otro sujeto actúe de manera similar. La consecuencia de

imponerse violentamente a otra persona, es de hecho, una acción que impide la expresión libre de su voluntad individual (Vicente Lull, 2017).

Así también lo expresa uno de los informantes en la entrevista número 2:

“Pienso que la violencia es agredir, de alguna manera, a otra persona. Ya sea psicológicamente o físicamente.” (#2, 2018)

Aunque para la mayoría, la violencia es un evento que se encuentra constantemente en nuestra vida cotidiana y puede afectar directamente o indirectamente, muchos creen que es mejor no optar por ella y resolver los conflictos de otra manera. Así lo indica el informante número dos de los agentes que participaron en esta investigación.

Pienso que la violencia está como que, en todos lados, está... vivimos en un medio violento...(¡eh!) pero considero que no es necesario llegar a agredir a alguien, para hacer entender un posicionamiento ideológico... o alguna idea, simplemente que tengas tú como persona, creo que es un extremo negativo. (#2, 2018).

Las acciones de violencia contra otro individuo, por lo general, obligan a que el individuo que es víctima de la violencia tenga una reacción similar como un mecanismo de defensa. Para Clastres este sentido es el de la supervivencia (Clastres, 2004).

De esta manera lo interpreta el informante en la entrevista número 1

“violencia es un acto, digamos...(mmm) una acción bastante alta que conlleva a acciones agresivas, que conlleva a acciones de fuerzas mayores, en las cuales tu...(¡eh!) podrías decir pisoteas o muestras un tipo de superioridad hacia otra persona, u obligas a hacer lo mismo a la otra persona”. (#1, 2018)

Si bien, la explicación sobre lo que es la violencia proporcionada por este informante es bastante básica, nos da a entender que la violencia es un instinto esencial para la supervivencia según lo propone Clastres. (Clastres, 2004) Es la primera reacción, casi instintiva, para defender la vida.

Uno de los agentes con los que se trabajó piensa que la violencia es un recurso, concibe a esta como satisfactoria siempre y cuando él no tenga una participación directa. Es posible leer en esta respuesta lo que podría ser la evidencia del instinto agresivo que todo ser humano tiene, por ello la idea de que puede ser satisfactorio. Instinto cuyo habitus de clase no ha tamizado lo suficiente para que esta sea percibida como desagradable.

“como te comentaba creo que la violencia es un acto último a recurrir, creo que es un acto, por decírtelo de esta manera satisfactorio cuando tu no lo produces, o cuando no eres parte de”. (#1, 2018)

¿Pero dónde se puede encontrar la satisfacción en una acción violenta? Para que la violencia pueda ser considerada agradable por fuera de un instinto liberado, debe ser percibida estéticamente. Solo la estatización de la violencia podría causar una experiencia satisfactoria no ligada a la pulsión agresiva, vinculada a la supervivencia. La estetización artística de la violencia la aparta de toda su existencia real cotidiana y la trasladada al campo estético, al campo de la fantasía artística.

Aunque, la explicación respuesta del agente no da cuenta de una escolaridad alta, o por lo menos no de una formación que proporcione un conocimiento teórico sobre la violencia en general, si deja en claro que puede ser utilizado como un recurso estético.

La violencia es un acto de agresión hacia otra persona y también es un fenómeno que atraviesa a todos, independientemente del volumen de capital que se posea. Nadie está exento de momentos violentos a lo largo de su vida, de hecho, siempre se está rodeado por sucesos violentos, incluso dentro del núcleo de relación más pequeño que es la familia. Este espacio es el que construye la estructura básica, a saber, los hábitos primarios y las percepciones, pensamiento y acciones primeras. La familia es también el espacio social donde aparecen los primeros actos de violencia que el agente experimenta. Como lo propone Jiménez, “la familia es una unidad básica de socialización en el amor. Pero también la violencia está presente en ella, incluso se ha llegado a afirmar que la familia es la institución más violenta de nuestra sociedad.” (Jiménez-Bautista, 2012, pág. 17). Los actos de violencia recibidos por parte de la estructura en la que se forma el agente pueden generar estilos de vida específicos.

El informante número 2 mencionó un hecho particular en su vida,

“Creo que de pequeña...(¡eh!) Tuve como que una situación de violencia en mi familia con mis papás, no recuerdo muy bien pero más o menos, sé y entiendo, y tengo algún recuerdo vago, que mi papá le pegaba a mi mamá, creo que eso sí me marcó bastante. Con respecto, sobre todo, a la violencia de género”. (#2, 2018).

Los episodios de violencia que sufrió el agente fue el motivante que provocó un interés en cuestiones de género. Aquí se puede evidenciar cómo la estructura familiar puede influenciar en los gustos, estilos de vida y hábitos de una persona. Las experiencias que el agente tienen en el seno de la familia son determinantes para formar su estructura de percepción, pensamiento y acción.

Una primera idea que se desprende de las respuestas de los informantes es que la violencia puede ser un método de defensa ante un evento que ponga riesgo la vida del agente, es decir un medio para la supervivencia.

Otros, por el contrario, perciben la violencia como una manera de vivir, y si bien lo perciben como un evento negativo, no se conciben por fuera de ella. Para ciertas percepciones, la violencia es un instinto básico sin una razón aparente para que se ponga en movimiento. Tiene una connotación ética y moral que la ubica como un factor que incide en la vida del que la aplica.

De esta manera, el informante número 3 afirma que las experiencias que ha tenido en su vida lo han transformado en un ser aún más violento.

“O sea me ha hecho ser más violento, porque es como que te...(¡eh!) Sientes parte de odio, porque, por ejemplo, si te roban, sientes un poco de odio porque tratas de, no sé de proyectar ese odio con otra cosa, y te conviertes en algo un poco violento”. (#3, 2018)

El lugar donde este agente vivió gran parte de su vida es un barrio popular ubicado al sur del Distrito Metropolitano de Quito (Chillogallo), caracterizado por recurrentes episodios de violencia. Particularmente, el agente tiene presente la violencia en la institución escolar a la que asistía, hechos que provocaron que internalice la violencia como parte de su vida cotidiana, un habitus que reproduce constantemente.

Las percepciones sobre la violencia varían de acuerdo al volumen de capital que posee el agente, si el agente tiene un alto capital cultural adquirido por medio de su escolaridad, abordara al tema de la violencia desde un punto de vista que pone en evidencia el conocimiento académico que adquirió.

Este es el caso del informante número 4 que, a pesar de que procede de una clase baja, su acceso a la Universidad le permitió adquirir un alto capital cultural y proponer analizar a la violencia, a partir de sus experiencias y sus conocimientos teóricos. Hecho que explica lo que se conoce como un cambio en la trayectoria del agente, dado por sus nuevos concomimientos adquiridos por el capital escolar.

Para este agente la violencia no es concebida como algo propiamente del ser, aunque es un elemento que hace una parte de la sociedad, independientemente de la concepción moral de la violencia, esta responde a un contexto histórico.

La violencia se sostiene como un medio ambivalente de supresión del otro y, a la vez, como un medio de liberación, entonces es necesario saber la intención con la que se utiliza.

La violencia podría ser abordada desde dos puntos: el primero como un elemento de reconocimiento que la mayoría de las veces es utilizada por el poder, y como un medio de constitución de la historia.

Ahora, las sustentaciones que hace sobre su sentido de la violencia, son respaldadas con fundamentos teóricos legítimos dentro de la académica, y que otorgan un alto grado de distinción para el agente que los conoce y los estudia. Dice:

“...a mí me llaman la atención, por ejemplo, las reflexiones que hace Franz Fannon y Walter Benjamin en torno a la violencia y Fannon...”. (#4, 2018).

Se puede observar en este informante su alto nivel de capital escolar, lo que hace que su percepción sobre la violencia sea matizada con reflexiones teóricas antes que morales.

La violencia es un elemento que afecta la vida de un agente desde varias dimensiones y, aún, más si se toma en cuenta que el lugar de procedencia del agente está marcado por la violencia que se ha hecho parte del día a día.

El agente puede ser víctima de la violencia desde varios aparatos (estado, fuerza pública, y por instituciones irregulares) y en diferentes formas (física y simbólica), además de que, si tu condición de clase es baja, la violencia que recibes es mayor sobre todo violencia simbólica.

El informante número 4 señaló:

“...digamos que mi vida está trazada por la violencia y más en el país en el que yo vivo que es Colombia o que vivía...(¡eh!) Porque digamos la violencia ha sido en América Latina y en Colombia, prácticamente el constructo del Estado y las guerras”. (#4, 2018).

El relato de este informante pone en evidencia que existen otros elementos, además de la condición de clase que influyen en la construcción de un habitus. En el caso de este agente, el factor que tiene un mayor realce es la situación del país de procedencia, sociedad que atraviesa un conflicto político militar interno desde hace más de medio siglo.

“vivimos una guerra constante y permanente. Entonces, en ese contexto yo estuve en la universidad, me formé en una universidad pública y la violencia hacía parte de mi cotidianidad, porque yo vivía la violencia, por ejemplo, paramilitar en la universidad, y fui incluso... (¡eh!) Digamos, señalado como objetivo militar de

los paramilitares por mi actividad política en la universidad, no fue una violencia digamos física, pero si fue una violencia simbólica”. (#4, 2018).

La relación que el informante número 4 tuvo con el entorno donde adquirió gran parte de su capital escolar, estructuró un habitus específico con respecto a la percepción de la violencia. Esta relación con el lugar de procedencia y el volumen de capital adquirido, sobre todo en la universidad, estableció un habitus por el cual tiene la capacidad de reconocer la violencia, no solo como un problema, sino como un medio de reivindicación ante un conflicto social. Por consiguiente, trata de asumir la violencia como una respuesta válida a la violencia paramilitar y estatal. De esta manera, la violencia pierde, de alguna forma, su sanción ética.

“...la violencia ha sido un horizonte constitutivo de mi vida, que me ha permitido saber qué es un instrumento de diferentes actores políticos...(¡eh!) Digamos que en mi cotidianidad podría señalar que me permitió, salir de la moralidad del uso de la violencia y entenderla como instrumento, eso por un lado, y digamos que me formó, también en toda una perspectiva política...(¡eh!) una perspectiva ideológica”. (#4, 2018).

El alto capital escolar sobre todo en educación política que posee este informante le permite entender a la violencia de una manera completamente diferente, si lo comparamos con el resto de informantes. Esta comprensión de la violencia está basada en un su revalorización como un medio de resistencia contra el poder y una forma de liberación.

La manera en que los artistas de Q.T.C viven y perciben la violencia depende del lugar de su procedencia y el volumen de capital que hayan logrado adquirir, por eso es normal que existan varias interpretaciones y muchas maneras distintas de relacionarse

con la violencia. Dando cuenta así, que la concepción de la violencia es una construcción social que depende de la estructura de clases y el habitus inherente a la misma.

2. La influencia del medio

El lugar donde transcurre la vida cotidiana y las relaciones sociales que se establecen a lo largo de la trayectoria de un agente, influyen en nuestros gustos, prácticas y estilos de vida. Las condiciones de existencia diferentes provocan habitus diferentes y estas a su vez, signos diferentes de entendimiento sobre alguna cosa en particular. Así, las diferentes percepciones y acciones que los agentes manifiestan están vinculadas directamente a las condiciones de su existencia. El conjunto de prácticas cotidianas de un agente donde se expresan sus percepciones y apreciaciones de las cosas forman, de acuerdo a Bourdieu, su estilo de vida. (Bourdieu, 2002).

Las opiniones de los informantes con los que se trabajó en esta investigación están trazadas por historias familiares, académicas o de alguna otra índole. Además, los ubican en una clase social, también provocan ciertas diferencias en las respuestas que dieron en la entrevista.

El informante número 1 de 26 años que actualmente trabaja en la productora *Touche Films*⁶ como asistente de director y cuya construcción de la percepción proviene de un habitus que se formó en el núcleo familiar. Su tío fue quien le proporcionó bastantes referencias estéticas, sobre todo en el campo de la literatura y las artes plásticas, como lo menciona en su entrevista:

⁶Touche Films es la productora encargada de realizar el programa EnchufeTV.

“...tuve referencias artísticas en mi familia por parte de mi tío, pero eran más referencias literarias, de pintura, etc...”. (#1, 2018)

Para Bourdieu, la familia es el primer contacto que tiene el agente, espacio donde adquiere las bases de la formación del gusto. En esta primera institución se desarrollan los fundamentos del habitus del agente. En lo que respecta a este informante, mediante el capital heredado de la familia pudo desarrollar un gusto por el cine, sobre todo en torno a la composición y estructuración de elementos estéticos audiovisuales. Debido al capital heredado, este informante busca instituciones con un capital cultural legítimo donde adquiere un capital escolar alto, alcanzado posteriormente en una escuela de cine con un alto capital simbólico legítimo. Sus estudios de cine los realizó en el instituto con mayor legitimación cultural en Ecuador. En este mercado cultural el agente consiguió un capital cultural embestido con tal legitimidad, que incluso le da la certeza de que su círculo social no influye en la construcción de sus gustos, prácticas y estilos de vida, sino todo lo contrario:

“Creo que más bien, mis gustos y mis prácticas han tenido influencia en mis relaciones, mas no mis relaciones sobre mí, creo que yo he ido formando mis relaciones sociales, porque yo he buscado dentro de esta área...”. (#1, 2018).

Como se puede observar en esta respuesta, el agente considera que sus gustos, prácticas y estilo son tan legítimos que tienen la capacidad de influir en los gustos, prácticas y estilos de vida de otros agentes, que no poseen un capital similar al suyo. No sucede así con el habitus de los otros agentes en relación a sus gustos.

El volumen de capital del informante número 1 con respecto a conocimientos de cine causa que forme grupos distintivos con otros agentes poseedores de un capital cultural de cine similar a los suyos. De esta forma se excluye a otras personas que no tienen el mismo volumen de capital.

Así lo menciona en otro momento de la entrevista:

“...creo que muchas de las relaciones que tengo, que he construido desde hace un tiempo atrás, ya no son muy cercanas a mí, si es que no están tanto en el medio audiovisual...”. (#1, 2018).

A pesar de tener un bajo volumen de capital económico el informante número 1, consiguió acumular un capital cultural alto, y de esta manera cambia la trayectoria de su vida. La cantidad de capital cultural legítimo acumulado llega a un nivel tal, que su percepción sobre cuestiones de cine, es muy valorada sobre todo en el medio audio visual. Se puede, entonces, decir que este agente posee un alto capital simbólico que le permite ser parámetro de valoración cultural, es decir capacidad de agregar valor a los productos cinematográficos. Esto hace referencia al proceso de legitimación.

Otro caso, importante mencionar, es la influencia del medio sobre el informante número 4. El medio presenta las siguientes variables: lugar geográfico de procedencia y el origen familiar, que, si bien son elementos que influyen en la construcción de la percepción, no fueron tan determinantes como la formación académica y las relaciones sociales posteriores. Son estas últimas, las que terminaron de construir la estructura de apreciación cinematográfica de este agente.

De esta manera lo expresa en la entrevista:

“Bien... yo soy de la ciudad de Bogotá, digamos que yo estaba en un barrio periférico de Bogotá, que se llama San Blas... mi familia está conformada por mi papá, mi mamá, mi hermana...mi papa fue un conductor por 25 años de taxi, pero ahora conduce una camioneta de turismo, mi mamá ha sido una empleada toda la vida en torno a almacenamiento, y jefe de bodega y todo ese escenario... somos de estratificación dos, que digamos en Colombia el estrato va de 0 a 6, nosotros estamos en el estrato dos (...) ... tuve una formación en ciencia política, en una universidad pública y esa universidad pública digamos que está en el centro del conflicto colombiano que es en el departamento del Tolima, en el departamento del Tolima surgieron las guerrillas, entonces digamos que es una universidad que ha tenido un referente histórico en torno al uso de la violencia, entorno a reflexionar el uso de la violencia como una forma de ser...(...)... casi todos mis amigos son personas mayores, profesores, poetas y eso es lo que me ha hecho crecer culturalmente... (#4, 2018).

Si bien la familia proviene de una clase popular, esto no fue un limitante para la acumulación de un alto capital escolar y social alcanzado durante su vida académica. El habitus de este informante se modifica, haciendo de sus prácticas y gustos diferentes a los de su familia. Esto Bourdieu lo denomina como un desclasamiento del agente. (Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002). Las relaciones sociales que establece en la academia tienen un lugar privilegiado debido al capital cultural alto y legítimo que estas poseen. El informante número 4 considera la relación establecida con agentes poseedores de un volumen de capital cultural legítimo una oportunidad para continuar acumulando su volumen de capital. Es una acumulación de capital social.

Existen otros casos en los cuales el agente no logra acumular volumen de capital, en ninguno de los espacios donde se desarrolla su vida, inclusive en la academia.

Este caso se encuentra en el relato del informante número 3;

“En la UDLA estudié diseño gráfico industrial...ahí conocí a mis amigos que también son artistas visuales, creo que ahí aprendí algunas cosas de cine...siempre quise ser un tatuador y más veo cosas de tatuaje y así”.

Por la respuesta tan lacónica que da este informante, se puede deducir que no ha logrado acumular capital cultural y menos aún legítimo. La formación de la estructura de percepción estética, gustos y prácticas carece de riqueza cognitiva; por lo tanto, legitimidad. De hecho, su obra cultural no es valorada por sus colegas, quienes comparten el mismo espacio de trabajo cultural. Aunque ellos no lo dicen de forma directa, lanzan comentarios donde se puede leer que no hay el reconocimiento de la obra cultural de este informante. En este sentido la apalabra de este agente va a perder peso de valoración simbólica.

El medio en el que se desarrolla un agente forja e influye en las condiciones de existencia, al existir medios diferentes donde se desarrollan los agentes, provoca que se generen habitus diferentes, y estos a su vez, engendren signos diferentes. Así, las diferentes percepciones, pensamiento y actitudes que los agentes manifiestan están vinculadas directamente a las condiciones de su existencia. (Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002). Existen medios que tienen un alto capital cultural y otros que carecen de él. Los primeros tienen la capacidad de valorar a los agentes que se forman en ellos; por lo tanto, les otorga la capacidad de proporcionar una valoración simbólica.

3. La violencia: factor estético

La violencia en el cine siempre es un elemento muy utilizado. Las tomas de violencia en el cine son utilizadas con un propósito

narrativo o simplemente para entretener al público, estas escenas son necesarias para contar alguna historia con situaciones bélicas y están fundadas sobre un principio de acontecimientos históricos de carácter bélico, social e ideológico, o de cualquier otro tipo. (Terán, 2007). Para esta aparte la pregunta que se realizó fue en relación a ¿si la violencia puede ser utilizada como un factor estético?

La violencia puede ser eje en torno al cual gira el desarrollo de una película sobre todo en algunos géneros.

De esta manera lo interpreta el informante número 1:

“Creo que es un recurso bastante utilizado, creo que todos los recursos en el cine dependen de cómo los utilices, pueden funcionar o no pueden funcionar, creo que ya depende mucho de cómo tu concibas a la violencia, si es que lo concibes como un acto dramático, si es que lo concibes como un acto simplemente de morbo” (#1, 2018).

La respuesta dada por el informante número 1 sobre la violencia como un elemento estético pone en evidencia que este agente tiene un capital escolar ligado al estudio de la cinematografía. Este conocimiento debe haber contribuido a formar un habitus que le permite apreciar películas que contengan altos niveles de violencia e interpretarlas como obras de arte y a la violencia como elemento estético. También, es importante mencionar que tiene un capital fílmico con obras de cine que no son de fácil acceso para la mayoría de la población. Su alto capital cultural con respecto al cine es reconocido y de esta manera legitimado por otros artistas visuales.

Se puede decir que, este informante tiene la apreciación legítima de la violencia en el cine. Lo que el observa y aprecia es

la pura forma estética de la violencia, es decir, cómo esta se presenta de manera plástica.

Una apreciación similar tiene el informante número 2, el cual trabaja en una productora audiovisual,

“Es un recurso utilizado, pienso que es utilizado como un recurso estético, en el cine se maneja de diferentes maneras, para presentar alguna situación real que es lo más común...”. (#2, 2018).

La violencia es vista como un recurso estético para describir un hecho violento real, retomando las palabras de Terán, la violencia en el cine representa hechos históricos de carácter bélico (Terán, 2007).

La forma en la cual este elemento del cine es percibido, depende de la cantidad de capital cultural que posea tanto el espectador, como el realizador de la película. Según esto, podría ser que la violencia sea transformada en una obra de arte (volumen de capital alto), utilizada para llevar algún mensaje (volumen de capital medio) o solo para llenar algún vacío en la película (volumen de capital bajo).

De esta manera percibe la violencia el informante dos, quien dice:

“Creo que depende de la visión tanto del director como del espectador, considero que para algunos, el uso de la violencia es únicamente estética, pero para otros tiene un trasfondo, un mensaje, un aspecto de llamar la atención de alguna manera, y también por parte del espectador porque, por ejemplo...(¡eh!) A mí, comúnmente, hechos violentos en el cine, no me genera tanto impacto sino más bien me fijo en cosas artísticas, como por ejemplo, cómo fue hecha la sangre, aspectos de maquillaje, o sea, cosas muy técnicas, como de

dirección de arte en general, más que el mensaje”.
(#2, 2018).

En la respuesta de este informante se pueden observar dos tipos de juicio estético que responden a dos tipos de gusto.

Por un lado, concibe la violencia como un elemento de carácter artístico con el cual retira todo el contenido de horror y desagrado que es característico de este hecho y el juicio moral que se pueda hacer sobre ella.

La violencia, para él, puede ser disfrutada cuando deja de ser real y cotidiana y se la traslada a un campo estético, transformándose en algo ficticio. De esta manera, la violencia explícita deja de serlo en ese nivel y deviene una narración poética. La percepción de la violencia que se forma en el seno de un alto capital artístico, tiene la posibilidad de poetizar la violencia y despojarla de su contenido utilitario, producir miedo, y moral, producir pedagogía.

Por otro lado, piensa la violencia como factor estético en el cine que puede ser tomada por el agente como un reflejo de la sociedad. Esta idea se la encuentra en lo que plantea Terán, el cual sostiene que la violencia en el cine se utiliza para reproducir hechos históricos bélicos. A partir de esto, se puede suponer que lo que se proyecta en las imágenes violentas cinematográficas son una proyección de la realidad; y no una construcción de la fantasía estética.

Pueden existir otras maneras de percibir la violencia, esta puede ser tomada como un simple entretenimiento, siendo una condición propia de la clase popular según lo que Bourdieu plantea. También puede ser que la manera en la cual se aprecia una imagen violenta cinematográfica parta de un punto de vista moral,

la cual concibe este elemento como algo negativo dentro del campo cinematográfico y que tiene la capacidad de incitar a las personas a actuar de la misma manera negativa que en la película, siendo este una característica propia de la clase media. (Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002).

Por ejemplo, el informante número 3 manifiesta con respecto a la violencia como factor estético lo siguiente:

“Sí, en realidad sí, porque, o sea, la sociedad en sí es bastante violenta, entonces, se puede utilizar como recurso, ya que a la gente le gusta. A mí me gusta que el cine tenga violencia, me gusta el cine bastante violento de acción, pero pienso que no es muy bueno, porque, o sea, le lleva a la gente a formar eso en su cabeza como que es normal y que cualquier persona puede coger y matar a otra”.

Es claro que este agente no posee un capital cultural que le permita una apreciación legítima sobre la violencia como factor estético o artístico. Si bien el espacio en el que se mueve está rodeado de agentes con estilos de vida y gustos referentes a un alto capital cultural, no ha logrado adquirir las habilidades pertenecientes al espacio en el que transcurre su vida. Sus respuestas con claridad muestran una valoración moral de la violencia en el cine, propio de las clases medias. Incluso en otras partes de su entrevista se desliza una apreciación utilitaria del cine de Tarantino.

La violencia puede ser percibida como un factor estético siempre y cuando el espectador haya formado un habitus adecuado que le permita dar una lectura adecuada de la imagen cinematográfica violenta. Es decir, eliminando cualquier concepto previo moral y enfocándose en la forma, más que en el contenido.

Otras interpretaciones

Las interpretaciones varían según el volumen de capital que posea el agente, y en algunos casos, la percepción de un agente poseedor de un alto volumen de capital puede tener otros enfoques diferentes al factor estético. En este caso, el informante número 4, tiene un enfoque crítico de la violencia en el cine, y la concibe como una herramienta ideológica que tiene ciertas características y responden a un patrón hegemónico de detalles.

“Yo creo que la estética es un principio ideológico (audio irreconocible) tiene un libro que se llama la estética de la ideología, y ahí hay patrones de la violencia que se aplauden en el cine y otros que no, entonces por ejemplo, las películas que estamos acostumbrados a ver, el escenario que se... o el sujeto que ejerce la violencia es un sujeto casi siempre europeo, norteamericano, musculoso grande, que tiene unos patrones de la masculinidad patriarcal y machista”. (#4, 2018)

El alto capital escolar y cultural de este agente le permite entender la violencia dentro del cine como un factor estético que es utilizado para normalizar ciertos actos violentos en contra de un otro, que no responde a ciertos patrones establecidos por la estética planteada como ideología.

Las habilidades de este agente, le permiten observar ciertas características que ninguno de los otros informantes pudo percibir como se observa en parte de la entrevista #4;

“...el sujeto que ejerce la violencia es un sujeto, casi siempre europeo, norteamericano, musculoso grande, que tiene unos patrones de la masculinidad patriarcal y machista, tengo que ser musculoso, tengo que ser el “*sex symbol*” tengo que ejercer un tipo de violencia, porque es un tipo de violencia contra la alteridad, o contra la anormalidad o contra los otros, entonces está, digamos que el norteamericano ejerciendo violencia

sobre el mexicano, o ejerciendo violencia sobre el árabe musulmán, sobre los otros, entonces creo que el componente estético en el cine referente a la violencia, tiene como objetivo también legitimar una perspectiva a la violencia...”. (#4, 2018)

Para este agente, el factor de la violencia como un elemento estético dentro del cine puede ser utilizado como una herramienta que legitima la violencia sobre todo en las películas que produce Hollywood para un consumo de masas, y propone a la violencia como algo normal y necesario.

La manera en la que este agente en particular percibe el uso de la violencia como elemento estético está ligado a su formación y a su capital cultural, conformando un habitus relacionado con la crítica social, sobretudo una crítica al poder, al estado y a los patrones hegemónicos dominantes. De esta manera, pone en evidencia que posee un alto capital cultural adquirido dentro de la academia, pero situado junto a un capital político.

4. La percepción de Kill Bill Vol. 1

La interpretación de esta escena responde a la estructura de un habitus ligada a la apreciación de la violencia en el cine y el volumen de capital adquirido durante toda la vida. A pesar de que todos los participantes de esta investigación están catalogados como artistas visuales, y algunas respuestas coincidieron en ciertos puntos, existe una gran diferencia entre cómo esta escena fue interpretada.

Algunos agentes lo interpretaron como una obra de arte y observaron en esta escena elementos estéticos y su composición.

Por ejemplo, el informante número 1, aprecia esta escena a partir del manejo de cámara, encuadres, fotografía, manejo de

colores y otros elementos propios de la cinematografía. En la entrevista narró sobre cómo estas características son utilizadas para lograr una composición artística.

Como lo menciona en una parte de su entrevista;

Desde el inicio de la escena cuando Uma Truman ingresa al bar lo más interesante es que tenemos un plano secuencia, prácticamente desde su entrada hasta la aparición de los Yakuza “crazy 88” en la sala. Es interesante porque tenemos esta secuencia lateral y cenital para poder mantener al personaje alejado del escenario principal y, posteriormente, ocultarnos con el personaje dentro del baño. Es súper interesante el manejo de la cámara porque nos encierra con el personaje... y con los antagonistas al tiempo que no te separas nunca de la acción, momento que tú manejas un corte por cámara, tú estás separando el momento de la acción o estás separando el ritmo que estás manejando por decirlo así. Entonces, Tarantino, al momento de manejar una secuencia, lo hace para nunca sacarte del momento de la acción, para no sacarte del ritmo de la historia. Hasta los momentos de la batalla. Los momentos de la batalla es cuando entramos a estos momentos de acción mórbida de Tarantino, él igual decide manejar todos estos cambios de luz y de color en los momentos de lucha cuando sale en blanco y negro, la mayoría de la pelea lo hace en esta cromática para luego volver al color, hay estos momentos que pelea con los Yakuza a contra luz como metiéndote en escenarios de *anime* o *comics* que parecen batallas sacadas de películas asiáticas o de *animes* y son justo en estas escenas donde se desbordan los niveles de violencia en el *film* sin embargo si es que uno se pone a observar estas escenas detenidamente son obras de arte”. (#1, 2018).

No existió aquí en ningún momento una apreciación que tenga que ver con una posición ética o moral (clase media), ni mucho menos una opinión de si fue entretenida o no (clase popular).

Fue fácil darse cuenta que la persona tiene un alto grado de capital cultural con relación al cine, además de que esta escena puede ser percibida como una obra de arte.

En palabras de Bourdieu,

...toda obra legítima tiende en realidad a imponer las normas de su propia percepción, y que define tácitamente como único y legítimo el modo de percepción que establece cierta disposición y cierta competencia... (Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, 2002, pág. 26).

Otro de los agentes tuvo una percepción que gira alrededor de tres elementos estéticos específicos: la actuación, la música y los efectos visuales en las escenas de artes marciales. Cabe recalcar estos aspectos ya que el agente observó la riqueza coreográfica de esas acciones, que a pesar de los niveles de violencia explícita presente no fue en donde centro su atención, sino que la concibió como una composición perfectamente orquestada;

“... el manejo de la actriz principal es más visual, o sea, puramente, todos los actores se manejan visualmente, hay unos silencios, hay unas pausas, en las que entiendes cuál es el recorrido que va a hacer, incluso es la coreografía armada de toda la escena que lo vuelve arte, entonces, por ejemplo, el uso de la catana⁷. Incluso el manejo de esta es arte, es puramente arte...”. (#2, 2018).

El informante 4 tuvo una percepción distinta, si bien no fue estética en esencia, existió una mirada analítica la cual se basa en un análisis de carácter social y político y pone en evidencia un alto capital escolar. La mirada de este informante puso en evidencia no las características estéticas, ni de forma de esta escena, sino una

⁷ Espada tradicional japonesa.

gama de percepciones relacionadas con problemáticas de género, alteridad y conflictos hegemónicos, en fin, una observación social:

“Por otro lado, digamos que me llama la atención digamos de esta escena que vi, que se confrontan también dos culturas, ósea por un lado la cultura japonesa y la norte americana y hay dos sujetos en este caso dos mujeres que la representan de una manera simbólica muy fuerte por que está, digamos que todos los Yakuza, y está la muchacha de blanco y está la “mona” pues flaca, estilizada, que es la estética siempre hegemónica que la de la cultura norte americana, digamos que hay una confrontación incluso de culturas, entonces también me llamó la atención ese espacio...”. (#4, 2018).

La percepción del informante número 4 sobre esta escena está vinculada directamente a toda su formación académica y el capital que logró acumular dentro de la academia y a pesar de que no existe en si una apreciación estética, se pudo encontrar un sin número de observaciones con un alto nivel de capital cultural.

Ahora, hay una manera no legítima de percibir esta escena y es cuando tienen un uso de simple entretenimiento, esta manera de apropiación de una obra es propia de una clase popular según lo plantea Bourdieu, o bien una apreciación que busque un mensaje de algún tipo, por lo general una enseñanza moral característica de la clase media. Esto porque no existe un capital que les permita observar elementos que solo se hacen visibles ante aquel que posee un habitus relacionado con una apreciación legítima de la obra de arte.

De esta forma fue la interpretación de agentes a los cuales se les realizó la entrevista, el informante número 3, quien en su respuesta no fue evidente que tuviera un capital cultural que le permita tener una apreciación estética del cine, y aunque se fijó en unos pocos elementos estéticos, no pareció haberlos percibido verdaderamente, sino que los mencionó de manera azarosa.

“... (¡eh!) Bueno a mí me encanta, porque es sangrienta...(¡ja ja!) es bastante agresiva y todo, me encantan los planos, las transiciones de los distintos tipos de música y eso...(¡ja ja!)”. (#3, 2018).

También, el informante número 5 quien, percibió esta escena como un recurso de mercado para alcanzar más audiencia, y como un recurso inadecuado en un sentido moral que afecta sobre todo a los niños como un generador de violencia, pero del cual aun así todos somos consumidores.

La percepción de esta escena fue diferente en cada uno de los agentes. Los agentes con mayor capital cultura, y pertenecientes a una clase alta percibieron la forma estética y no el contenido de esta escena. Los demás agentes con menos capital cultural, y pertenecientes a una fracción de clase más baja se enfocaron en el contenido de la escena y en su utilidad con respecto al entretenimiento.

Conclusiones

La percepción del individuo está completamente ligada a su condición de clase, ya que de acuerdo a esta, se construye una red de significados y habilidades con las cuales el agente se desplaza en el mundo y llena de sentido las cosas que lo rodean. La percepción es una variante que en los agentes está sujeta a sus diferentes volúmenes de capital adquiridos a lo largo de su vida.

Los diferentes tipos de capital colocan a los agentes en una clase social e influyen en el desarrollo de capacidades que se adquieren a lo largo de la formación y estilos de vida, además, afecta a la apreciación estética y a la capacidad de aprehensión de las cosas; en este caso particular, en el cine.

Ahora bien, estas habilidades que nos son dadas por nuestra ubicación en el espacio social y acceso al capital, permiten que ciertas características de la aprehensión estética sean develadas o sean ocultadas.

Para que estas características se muestren, el observador debe tener una intención de mirar más allá de lo que se muestra a simple vista. Adicionalmente, en su historia necesariamente debió estar

ligado a un medio en el cual se familiarice con el objeto que se encuentra observando, es decir, los medios en donde este observador se desarrolló fueron los que le permiten apreciar el objeto como una obra de arte.

“la aprehensión y la apreciación de la obra dependen también de la intención del espectador — que a su vez es función de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una cierta situación histórica y social—, y de la aptitud del espectador para conformarse a esas normas, por lo tanto de su experiencia y de su formación artística.” (Bourdieu, *El sentido social del gusto*, 2010, pág. 66)

El establecimiento de un sentido diferente del gusto en cada individuo se debe a las diferentes influencias sociales, culturales, y económicas que el agente ha adquirido a lo largo de su vida. La influencia del volumen de capital marca, de tal manera, la construcción de la apreciación de un elemento que está dentro de lo que se considera arte, al punto de que ciertas características de una obra aparecen como invisibles ante quien carece de cierta capacidad de percibir algunos elementos que pueden ser apreciados por aquel que ha tenido un acceso a una formación que le permite presenciar estas características.

“...la admiración adecuada de los objetos que merecen y exigen ser admirados, sólo puede ser tomado como una categoría a priori de aprehensión y de apreciación en la medida en que las condiciones históricas y sociales de la producción y de la reproducción de la disposición propiamente estética — ese producto de la historia que debe ser reproducido por la educación”. (Bourdieu, *El sentido social del gusto*, 2010, pág. 67).

Por otro lado, y como ya se mencionó, se estableció lo que está dentro de la categoría de arte o qué se comprende como una obra artística y, precisamente, fueron estas características las que los agentes adquirieron a lo largo de su vida, además de ciertas

aptitudes y algunos conocimientos que les permitieron tener una mirada más allá de las cosas.

Se consiguió hacer un análisis de ciertos comportamientos relacionados con la procedencia de los agentes, a través de la percepción y desciframiento de las imágenes de violencia dentro del campo cinematográfico y la interpretación de los agentes determinó que existe una estructura social que trasciende su voluntad individual, pero que se explica en un proceso de constitución social. Es decir, la percepción de estos agentes nació del producto de su contexto histórico y social en el cual ellos se desarrollaron.

La condición de clase es la base para la construcción de cualquier tipo de apreciación, aunque no es lo único que influye, hay otras variantes que son fundamentales tener en cuenta para entender de qué manera se forma una estructura de la apreciación, sobre todo en el sentido estético. Esta investigación puso en evidencia algunas de esas variantes, así como, la ubicación geográfica en que el individuo desarrolla su vida, eventos particulares que fueron parte del desarrollo del agente, las instituciones a las cuales el agente tiene acceso y las relaciones que va formando en torno a su capital.

Los hábitos, estilos de vida y gustos de los agentes que participaron de esta investigación (aunque actualmente coinciden), su apreciación sobre una misma escena fue distinta. Ciertamente en unos casos por un capital heredado, en otros por el capital escolar adquirido hasta ese momento, o por el capital social que han logrado acumular.

Bibliografía

Aguirre, M. (10 de Julio de 2014). Segregación, violencia, inequidades y sufrimientos. El riesgo, la desaparición del Estado y del sistema político. LA RE-EMERGENCIA DE LAS TRIBUS. Obtenido de <http://monicavargasaguirre.blogspot.com/2014/07/habitus-y-doxa-practica-que-determina.html>

Albán, M. (10 de 2018). (S. d. Silva, Entrevistador)

Amparán, A. (1998). La teoría de campos en Pierre Bourdieu. Polis, 179;198.

Bergman, I. (1987). Linterna Mágica. Madrid: Tusquets.

Bourdieu, P. (2001). Poder, derecho y clases sociales. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Bourdieu, P. (1977). Sociología y cultura. México D. F.: Consejo Nacional para la cultura y las artes.

Bourdieu, P. (1994). Razones prácticas. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2000). Cosas dichas. Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, P. (2002). La distinción, criterios y bases sociales del gusto. México D.F: Taurus.

Bourdieu, P. (2007). El sentido práctico. Buenos Aires: Siglo XXI .

Bourdieu, P. (2010). El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Castellanos, V. (10 de Junio de 2006). Tendencias de cine contemporáneo. Obtenido de Revista Digital Universitaria: http://www.revista.unam.mx/vol.7/num6/art45/jun_art45.pdf

Cevallos, J. (Octubre de 2018). (S. d. Silva, Entrevistador)

Clastres, P. (2004). Arqueología de la violencia: la guerra de las sociedades primitivas. Buenos Aires: Fondo de cultura económica .

Fernández, J. M. (2012). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces Weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. Madrid: Universidad Complutense.

Fernández, J. M. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. ISSN, 35.

Heredia, D. (Octubre de 2018). (S. d. Silva, Entrevistador)

Jiménez-Bautista, F. (2012). Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad. Convergencia, 13-52.

Knausgård, K. O. (2012). La muerte del padre. Anagrama: Barcelona.

López, W. (Octubre de 2018). (S. d. Silva, Entrevistador)

López, W. (Octubre de 2018). (S. d. Silva, Entrevistador)

Malraux, A. (1947). Psicología del cine. Madrid: Ji.

Mariño, E. P. (2015). El cine: análisis y estética.

Martínez, A. (2007). Razones y lecciones de una práctica sociológica. Buenos Aires: Manantial.

Paz, J. L. (2018). ANÁLISIS HISTÓRICO-FÍLMICO Y CRÍTICA DE CINE: ENCUENTROS Y FRICCIONES. IX Congreso Internacional de Análisis textual: ¿Qué es el Cine? (págs. 83-93). Valladolid: Universidad de Valladolid.

Ramírez, G. (1972). El cine de Griffith. México: Era.

Terán, J. O. (2007). Cine y violencia. Escuela Abierta, 91-99.

Vicente Lull, R. M. (2017). La investigación de la violencia: una aproximación desde la arqueología. *Cypsela: revista de prehistoria y protohistoria*, 88-108.