Cine, género e identidad: encuentros y "desencuentros"

JESÚS BERMEJO Y PATRICIA COUDERCHON

Entre las corrientes que se han ocupado de las relaciones entre el cine y su espectador se han suscitado una serie de interrogantes que vendrían a cuestionar la pertinencia de mantener una visión monolítica y homogénea del espectador, postulándose la necesidad de modificarla contemplando la heterogeneidad de los espectadores. Por sólo citar algún ejemplo de ese debate, relativo al género del espectador, en los trabajos de la *Feminist Film Theory* y de los *Estudios Culturales*[1] se llega a la conclusión de que la imagen de la mujer que aparece en la pantalla estaría inscrita en un tejido de representaciones menos favorable que el que se muestra de los hombres. Según afirman autoras feministas como Marjorie Rosen, Joan Mellen o Molly Haskell[2], el cine clásico privilegiaría una mirada de hombre. Éste estaría dotado de rasgos variados mientras que los de la mujer serían más estereotipados y restringidos. Él sería el sujeto activo, ella el sujeto pasivo. Él sería una personalidad compleja e individualizada, y por tanto situado en el tiempo y en el espacio narrativo. Ella sería reducida a mito y, como tal, situada en un espacio-tiempo abstracto e inmutable, alejada de los matices de la realidad. En definitiva, estos movimientos ponen el énfasis en la necesidad de analizar las variaciones y las diferencias de género[3].

En la *Feminist Film Theory* pueden destacarse tres aspectos inherentes a sus desarrollos teóricos y metodológicos: es un movimiento de resistencia; postula la existencia de un cine de mujeres y, en tercer lugar, se interesa por la imagen hombre/mujer en la representación fílmica. Nuestro objetivo aquí no es prolongar los planteamientos de esos movimientos, es más, nuestra perspectiva difiere de ellos en varios aspectos en los que no podemos entrar aquí[4]. Lo que sí nos interesa en la presente investigación es evaluar, más allá de la eventual imagen de género que construye el texto fílmico, los efectos que éste produce en el espectador.

1 MULVEY, L: (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen (16),3. KAY, K y PEARY, G.: (1977) *Women in the Cinema*. New York: Dutton. KAPLAN, E.A.: (1978). *Women in Film Noir*. London: BFI. ERENS, P.: (1979). *Sexual Stratagems*. New York: Horizon Press. BRUNDSON, C. y MORLEY, D.: (1980) *Everyday Television: Nationwide*. London: BFI. ANG, I.: (1985) *Watching Dallas*. London: Metheun. MODLESKI, T.: (1989). *Some Functions of Feminist Criticism, or the Scandal of the Mute Body*, October, 49.

2 ROSEN, M.: (1973) *Popcorn Venus*, New York, Avon Books; HASKELL, M.: (1974) *From Reverence to Rape*, Holt, New York, Rinehart and Winston. MELLEN, J.: (1974) *Women and their Sexuality in the New Film*, New York, Horizon.

3 ROSE, J.: (1977) *Paranoia and the Film System*. Screen, 17, 4. BERGSTROM, J.: (1979) *Enunciation and Sexual Difference*, Camera Obscura, 3-4. SUTER, J.: (1979) *Feminine Discourse in Cristopher Strong*. Camera Obscura, 3-4. JACOBS, L.: (1981) *Now Voyager: Some Problems of Enunciation and Sexual Difference*, Camera Obscura, 7. KUHN, A.: (1982) *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London: Routledge. KAPLAN, A.: (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen. DE LAURETIS, T.: (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. DE LAURETIS,

Desde ese punto de mira, los trabajos de la *Feminist Film Theory* y de los *Estudios Culturales*, entre otros, plantean la cuestión de las eventuales diferencias de género en cine que necesita ser abordada experimentalmente si lo que se pretende es avanzar en la construcción de una teoría general del espectador. Según la hipótesis general que se puede formular a partir de ella, en el encuentro entre la imagen cinematográfica y la mujer espectadora se generarían fenómenos específicos cuyo conocimiento (en el supuesto de que de hecho éstos se produjeran), podría contribuir a enriquecer la teoría general del texto fílmico así como a completar y delimitar las características y funciones del sujeto espectador.

Cine e identidad: objetivos

El cine, como arte, no es una actividad gratuita: tiene una función cultural de alto nivel, pues sirve no ya para el mero y fugaz disfrute sino que contribuye a construir la identidad personal. La ficción entra así, a través de la narración, en la vida[5]. Ahora bien, en ese deslizamiento, surge el interrogante de la forma en que se construye la identidad de género desde el cine. Si el género puede ser considerado como el conjunto de conductas aprendidas que la propia cultura asocia con el hecho de ser un hombre o una mujer[6], la identidad, y la identidad de género en particular, no puede ser definida en términos "esencialistas". La identidad es, por el contrario, una construcción cultural, un producto del conjunto de discursos y significados que circulan en una sociedad en un momento histórico preciso. La identidad se define por lo que se es, en ese momento, y también por lo que no se es, por los límites; por inclusión y por exclusión[7]. Si la *Feminist Film Theory* (entre otras corrientes) ha postulado algunas características de una eventual imagen diferencial presente en la pantalla, la cuestión que se plantea es conocer la respuesta de los(as) espectadores(as) a esas imágenes diferenciales (o no diferenciales). En pocas palabras, ¿hombres y mujeres responden igual al texto fílmico? Y, si no fuese así, ¿en qué consistirían sus diferencias? ¿Habría cambios en la entrada en el significado en función del género del espectador? ¿Qué procesos de identificación seguirían según se tratase de un espectador hombre o un espectador mujer? ¿Cómo percibirían los estereotipos de género y cómo reaccionarían a ellos?

Metodología

La presente investigación responde, como señalábamos anteriormente, a esta preocupación por el análisis de la interacción del texto artístico

T.: (1987) *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press. DOANE, M.A.: (1987) *The Desire to Desire. The Woman's Film of 1940's*. Bloomington: Indiana University Press. MODLESKI, T.: (1988) *The Women Who Knew Too Much*. New York: Methuen.

4 A diferencia de la *Feminist Film Theory*, nuestro análisis de las relaciones cine/espectador aquí no tiene por objeto situarse en un marco reivindicativo y de debate político, ni discutir la existencia o no de un cine exclusivo de mujeres; tampoco la de entrar en los debates teóricos, en términos psicoanalíticos, que suscitan estos movimientos que abarcan, por ejemplo, la discusión (y oposición) con el psicoanálisis ortodoxo y el psicoanálisis lacaniano, acerca del placer que ofrece el cine, en el sentido de que postulan la existencia de procesos distintos para la mujer y el hombre en la escopofilia y la identificación narcisista (como hace Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.). La toma en consideración de este planteamiento requiere previamente la acumulación de datos experimentales, provenientes de investigaciones empíricas (insuficientes todavía) y, en cualquier caso, este debate merece, por su trascendencia, una discusión sosegada y en profundidad, en otro marco más amplio y específico que el del presente trabajo.

5 RICOEUR. P.: (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris: Ed du Seuil. RICOEUR, P.: (1991a) *Life in Quest of Narrative*. En D.WOOD (Ed.) *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London: Routlege. RICOEUR, P.: (1991b) *Narrative Identity*. En D.WOOD (Ed.) *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London: Routlege. BERMEJO BERROS, J.: (a) *El masaje durante el mensaje*. Ponencia en el III Congreso de Investigadores Audiovisuales, los medios del Tercer Milenio. Madrid 10-12 noviembre 1999; BERMEJO BERROS, J. (b) *Los préstamos mutuos de la vida y la ficción a partir de la catarsis cinematográfica. Una prueba experimental*. Pendiente de publicación.

cinematográfico y del sujeto espectador en la construcción de su identidad de género con relación a las cuestiones que acabamos de plantear. Todo ello puesto al servicio del esfuerzo, desde múltiples voces, por construir una teoría del texto fílmico y de su espectador.

En el procedimiento los sujetos, 137 estudiantes universitarios, 73 mujeres y 64 hombres, con edad media de 22 años y 4 meses, ven el corto *El cumplido* de Rafa Russo y a continuación responden a un conjunto de tres cuestionarios independientes.

En *El cumplido* hay dos personajes centrales que llamaremos Él y Ella. Él ha escrito una novela. A Ella le ha gustado y desea conocer al hombre que se esconde detrás del escritor. Ella provoca un encuentro que Él entiende como "casual" y a partir de ahí se desarrolla una relación (cenan juntos, salen a pasear y, finalmente, se acuestan) cuyo significado es valorado por cada uno de los dos personajes, narradores autodiegéticos.

Este cortometraje tiene un triple interés: 1º. Trata un tema cercano a las preocupaciones de los jóvenes espectadores seleccionados para la investigación: las relaciones hombre/mujer, el acercamiento chico/chica, la formación de pareja. Este tipo de relaciones es importante en la construcción y manifestación de la identidad de género. 2º. Es una historia sencilla de entender pero que tiene al mismo tiempo intersticios, en el sentido que le dan Todorov y Bruner[8], que permiten la"subjuntivización" del texto, es decir, la apropiación de la historia por parte del espectador. 3º. Se trata de *una misma historia* contada, alternativamente, desde el protagonista hombre y la protagonista mujer. Así, como muestra la Figura 1, el corto tiene tres partes en narración autodiegética: la primera contada en voz en off por Él; la segunda (correspondiente al mismo conjunto de acontecimientos de la primera parte) es contada por Ella; y la tercera contada por los dos también en narración autodiegética. Entre paréntesis, en la Figura 1, aparecen los personajes centrales presentes en cada una de las secuencias del cortometraje.

Cf. Figura 1.- Estructura narrativa del cortometraje El cumplido de Rafa Russo.

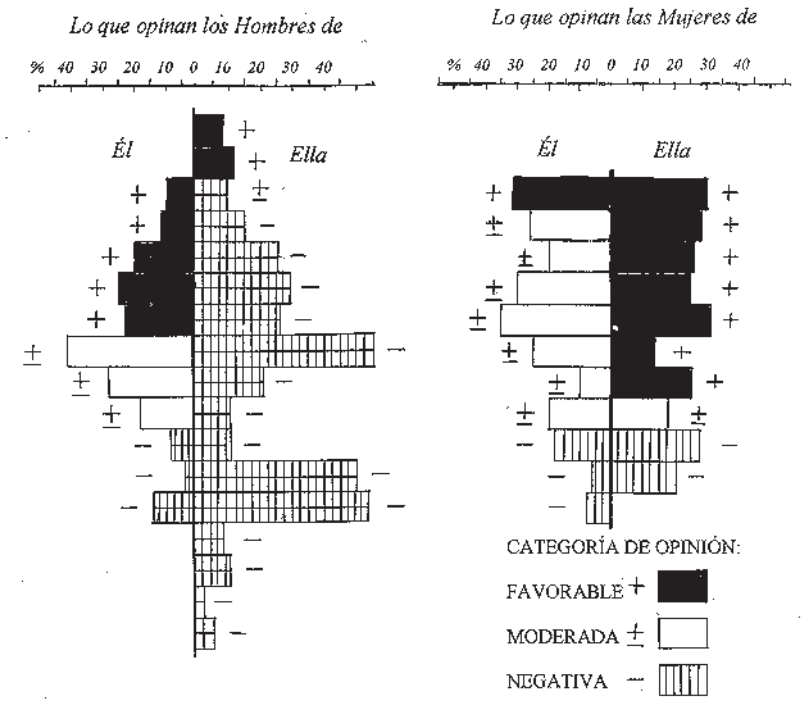
Tras ver el corto los sujetos reciben tres cuestionarios que cumplimentan y entregan independientemente los unos de los otros.

Veamos a continuación, muy brevemente, algunos de los resultados en lo que a las respuestas de los espectadores se refiere.

6 PEARSON, J.C y al.: (1993). *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós Comunicación.

7 SIANN, G.: (1994) *Gender, sex and sexuality: Contemporary psychological perspectives*. Philadelphia: Taylor and Francis. BOSMA, H.A., GRAAFSMA, T.L., GROTEVANT, H.D. y DE LEVITA, D.J.: (1996) *Identity and development: An interdisciplinary approach*. Thousand Oaks: Sage Publications. LIEBLICH, A y JOSSELSON, R.: (1996) *Exploring identity and gender*. Thousand Oaks: Sage Publications. COWEN, P.S y LEBEL, A.: (1998) *The influence of story, plot, and genre on memory for action in a film*. Empirical-Studies-of-the-Arts. Vol 16(1): 71-83.

8 TODOROV, T.: (1977) *The Poetics of Prose*. Cornell University Press. BRUNER, J.: (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.



Resultados

A.- En el ***primer cuestionario*** se plantean a los sujetos cuestiones en las que tienen que *confrontar sus opiniones, creencias y actitudes con la historia que han visto*. Se exploran sus eventuales percepciones de estereotipos en la historia. Se les pregunta si existe alguna imagen determinada del hombre o de la mujer en el corto, sí o no, y si están de acuerdo con ella. Se indaga si encuentran algún estereotipo en la historia, (etc).

Cf. Tabla 1.- Estereotipos del hombre o la mujer en el cortometraje El cumplido según la categoría de género de los espectadores.

- La mitad de los *hombres* encuentra que en el corto SÍ hay alguna imagen determinada del *hombre* (48,2%). La imagen de un hombre algo inseguro, tímido, más vulnerable pero simpático. Aunque entienden que esa imagen no agota al hombre, sí aceptan que ha comenzado a formar parte de la imagen del hombre actual. La otra mitad entiende que esa imagen no refleja al hombre (51,8%).

ESPECTADORES

	HOMBRES			*MUJERES*		
Estereotipos en El Cumplido	*SI*	*NO*	--	*SI*	*NO*	*"Tal vez" + "No sé"*
Hombre	*48,2*	*51,8*		0	*66,4*	*23,8*
Mujer	*74,7*	*25,3*		*4,3*	*9,2*	*86,5*

- Por su parte las *mujeres*, al hablar del hombre entienden mayoritariamente que en el corto no hay una imagen determinada del *hombre* (66,4%). En un porcentaje sensible (concretamente el 23,8%), y que no aparece en los hombres, las mujeres no hablan de sí, ni no, sino en términos de "Tal vez", expresando de éste modo que en el corto se muestra una imagen no generalizable del hombre. Un ejemplo que ilustra este caso sería este extracto de protocolo: "Sí existe ese tipo –refiriéndose al del personaje del corto– pero no suele ser la norma").

- Los *hombres* encuentran mayoritariamente (un 74,7%) que en el corto aparece una determinada imagen de la *mujer* claramente estereotipada. Para ellos esa mujer es maquiavélica y despiadada. Ejemplos: 1. "Mujer que aprovecha su belleza y su *glamour* para jugar con los hombres"; 2. "mujer que consigue sus fines sin que importen los medios"; 3. "Mujer que busca un hombre para quien ella sea lo más importante"; 4. "Mujer resentida ante la posición del hombre". Etc.

Este radicalismo y simplificación no lo encontramos en las respuestas de las *mujeres*. De hecho, al hablar de la *mujer* sus respuestas mayoritarias son "No sé y Tal vez" (en un 86,5%), precisamente porque entienden que la imagen de mujer fría y calculadora es sólo una entre otras muchas existentes.

B.- En un ***segundo cuestionario*** se indaga *la entrada en el significado de la historia*. Se trata de un conjunto de cuestiones con las que se ha indagado acerca de la interpretación que los sujetos hacen del corto. Cómo reconstruyen el argumento, identifican y definen la trama, el tema, el sentido de las tres partes, del final, etc. Y aquí empiezan las sorpresas

pues encontramos diferencias significativas entre las chicas y los chicos, entre los hombres y las mujeres.

Las mujeres no tienen una única respuesta para cada una de las cuestiones planteadas como tampoco la tienen los hombres. Existen diferencias individuales dentro de cada uno de estos dos grupos atribuibles a factores distintos a los de género. Sin embargo, existen también tendencias diferenciales significativas entre mujeres y hombres sobre las que nos ocuparemos a continuación. Entre los datos recogidos en esta investigación, sólo nos referiremos aquí a algunas de ellas que permiten ilustrar esas marcadas diferencias:

1º- Los hombres definen *la historia* de este corto como la historia de "chico conoce a chica" y acaban en la cama. En cambio, las mujeres la definen en términos de relación. "Es el inicio de una relación a través de los ojos de cada uno", como dice una espectadora; es "una historia que muestra los trucos en la relación", dice otra, etc. En definitiva, la historia es, para los chicos, más una cuestión de sexo y para las chicas más de relación.

2º- En otro apartado se les pedía que hablasen y opinasen acerca de cada uno de los *personajes*.

En síntesis, tal como queda recogido en la Figura 2, existen fuertes divergencias entre mujeres y hombres en sus opiniones acerca de los personajes.

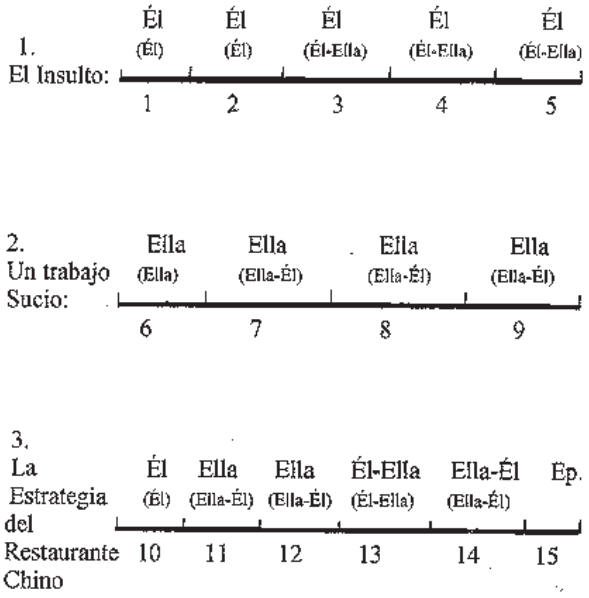
Figura 2.- Categorías de opinión de los espectadores, en función de su género, de los personajes (Él y Ella) en el cortometraje El cumplido. (% = porcentajes de opinión)

Los *hombres*, como muestra la figura de la izquierda de la Figura 2, tienen una opinión más favorable de Él y sobre Ella emiten juicios negativos.

La opinión de los hombres de Él se distribuye en 11 categorías. Son estas, siguiendo el orden de arriba abajo de esa Figura 2:

+ directo;
+ pretende estar cercano al público;
+ sabe superar su timidez cuando es necesario;
+ inseguro pero en positivo;
+ orgulloso pero acaba aceptando el amor;

Narradores autodiegéticos en el cortometraje El Cumplido:



+ tímido;
+ escritor introvertido y tímido con ego que le cuesta salir;
+ escritor perdedor;
- asustado;
- sumiso;
- inseguro y banal.

La opinión de los hombres de Ella es, en conjunto, bastante negativa. He aquí las 17 categorías de respuesta que aparecen en porcentajes en la figura de la derecha de la Figura 2:

+ mucha experiencia;
+ más lanzada;
+ gran autoestima;
- más complicada;
- rebuscada;
- controladora;
- obsesiva;

- maquinadora;
- peligrosa;
- muchos traumas;
- obsesiones con liarse con artistas;
- fría;
- calculadora (como todas);
-"mujer fatal" (que suele dominar a los hombres en sus relaciones);
- feminista en busca de lo ideal;
- compensa con su físico su total falta de cerebro;
- masoquista;
- morbosa.

Por otro lado, los hombres hablan primero de él y luego de ella.

Las *mujeres*, en cambio, son más moderadas y ecuánimes en su evaluación de los dos personajes (no tienen una imagen tan negativa de Él como los hombres de Ella).

Así, las mujeres opinan de Él (cf. figura de la derecha de la Figura 2):

+ sensible;
+ artista despistado;
+ rutinario;
+ artista introvertido;
+ un poco inseguro;
+ busca ser un hombre interesante;
+ un poco cómico;
+ tímido; Descentrado;
- algo ridículo;
- se cree gran escritor.

Las mujeres opinan de Ella:

+ independiente;
+ más pícara porque inicia el "juego";
+ más importante: inventa la trampa, inicia la relación;
+ consigue todo lo que quiere;
+ personalidad más fuerte;
+ sabe lo que los hombres quieren ver reflejado en ella;
+ inteligente;
+ se lo piensa todo;
- ambiciosa y con poca piedad;
- prepotente.

En segundo lugar, las mujeres hablan, en muchas ocasiones, al igual que los hombres, primero de Él y luego de Ella.

En tercer lugar, algunas mujeres no hablan de cada uno de ellos por separado, como se pedía en la consigna y como hacían todos los hombres, sino que hablan de los dos de forma no separada (por ejemplo, dicen que " los dos son iguales"; que "hay ecuanimidad entre los dos"; etc.

3º.- Se les pidió igualmente *si se identificaban o no con algún personaje y por qué*.

Los hombres son más radicales: en el 71,5% de los casos no se identifican con ningún personaje y cuando eso se produce (en el 28,5% de sujetos) es sólo con él y con relación a algún rasgo parcial (por ejemplo, con la timidez, o en otros casos porque el espectador también escribe, al igual que hace el personaje).

Por su parte las mujeres, aunque en un importante porcentaje (del 65%) tampoco se identifican con los personajes, son, nuevamente, más relativistas que los hombres. Pueden identificarse parcialmente con los dos personajes (en un 25,5%) e incluso más con él (en un 9,5%), fenómenos que no aparecen en los hombres.

4º.- Hay un conjunto de cuestiones que tienen que ver con los intersticios de la obra artística cinematográfica. ¿Cómo está construida para que el sujeto se meta por sus huecos y se la apropie? Hay 2 niveles de significado. Uno general, en el que la mayoría de los sujetos están de acuerdo acerca del argumento general. Hay un segundo nivel, ligado a la trama, donde la significación abre sus puertas. Cogeremos sólo un ejemplo aquí con una de las preguntas planteadas a nuestros sujetos espectadores: *¿Cómo entiendes tú el final del corto?* Nuevamente hay diferencias notorias. En los hombres destacan dos finales: uno en el que Él supera su ego y otro final, el de la consecución de objetivos sexuales (por citar unos ejemplos he aquí cuatro extractos de protocolos: 1. "los dos consiguen lo que quieren: irse a la cama"; 2."consiguen «trofeo», uno del otro", trofeo entre comillas; 3. "Ella querrá seguir y él está satisfecho porque ha conseguido lo que quería"; 4. "han culminado la relación sexual y todos contentos, lo demás secundario".

Las mujeres hablan más de los dos (en términos de relación) así como del futuro ("seguirán viéndose"). Algunas mujeres hablan de él (por ejemplo: "él acaba riéndose de sí mismo"), cosa que no ocurre en los hombres con relación a ella.

C.- Por último, en el ***tercer cuestionario*** se indagan las *opiniones, creencias y actitudes de los sujetos en el terreno de los roles del hombre y la mujer, del feminismo y el machismo*. Todo ello independientemente de cualquier alusión al corto. Las escalas utilizadas, junto con el diferencial semántico, muestran un resultado muy claro: tanto las chicas como los chicos coinciden de forma abrumadora en mostrar su rechazo al feminismo y al machismo. Entienden las relaciones hombre/mujer en un sentido de igualdad. Este resultado contrasta significativamente con lo expresado por los sujetos en los dos cuestionarios centrados en el cortometraje, donde veían al hombre y a la mujer con identidades de género diferenciales. Este discurso genérico, este metadiscurso que aparece en el tercer cuestionario, pone de manifiesto que existen fuertes divergencias entre las actitudes genéricas y abstractas, fuera de contexto, y las actitudes concretas y contextualizadas, manifestadas en los microdiscursos planteados en las narrativas particulares como las construidas aquí a partir de la interacción con el cortometraje. Este resultado plantea la necesidad de realizar análisis diferenciales (genéricos y concretizados) en la evaluación de la identidad de género, así como sus relaciones mutuas en su construcción a lo largo del tiempo.

Conclusión

1.- El texto artístico fílmico posee unos intersticios que permiten la entrada en el significado de forma distinta a hombres y mujeres. Los distintos caminos que toman los unos y los otros no son imputables al argumento, que todos nuestros sujetos entienden pertinentemente de la misma forma. Hombres y mujeres se encuentran, puede decirse, en la idéntica descripción del **argumento** del relato.

Los intersticios, y a partir de ellos los "desencuentros", aparecen en cambio, en este cortometraje, en dos aspectos narrativos fundamentales. El primero en la **trama**, que para ambos grupos difiere sensiblemente. El segundo tiene que ver con la **motivación de los personajes**, igualmente entendidos de formas distintas por hombres y mujeres. Este resultado contribuye a profundizar la idea, ya expresada por Aristóteles (al hablar de la unidad de la trama) y, en nuestra época por Umberto Eco (la *cooperación*), Paul Ricoeur (la *concordancia discordante*)[5] o Jerome Bruner (la *subjuntivización*)[8] o Bermejo (la *catarsis reconfiguracional*)[5], entre otros, de que el texto encuentra su sentido último en la aprehensión de la trama, pues es en ésta donde se produce el encuentro entre lo que hay en el texto y aquello con lo que, necesariamente, debe contribuir el espectador, para cerrar el significado de esa totalidad que delimita el texto. Ello es posible

en la medida en que la trama no es el esqueleto de la historia sino algo dinámico construido y reconstruido entre el texto y el lector.

Asimismo, las motivaciones de los personajes, no explícitas en su totalidad en el texto, deben ser postuladas por el espectador a lo largo del proceso de *emplotment* y, para ello utiliza, como muestran los datos, su propia concepción de las motivaciones del hombre y de la mujer que ha ido construyendo a lo largo de su propia biografía personal. Dado que tanto hombres como mujeres parten de concepciones de género distintas (en sus aplicaciones a narraciones precisas) no es, por tanto, sino una confirmación, que esas diferencias se reflejen en sus concepciones de la trama y las motivaciones de los personajes.

2.- Existe un *decalage* entre una suprarepresentación de lo femenino y lo masculino (donde hombres y mujeres de esta investigación están de acuerdo para considerarse mutuamente con un estatuto de igualdad) y su concreción en las narrativas particulares que manifiestan a partir de su interacción con el relato fílmico. Aparecen entonces diferencias entre ellos, como este estudio con el cortometraje ha contribuido a desvelar. Entre éstas pueden destacarse dos: a) las chicas tienen una concepción de las relaciones entre Ella y Él en términos de romanticismo y menos en términos sexuales. En cambio, los chicos, perciben esa misma historia más en términos de relación sexual. b) las chicas adoptan una postura más relativista en el tejido de las relaciones de los personajes y del desarrollo de la trama que los chicos (cuya visión es más radical).

3.- La identidad de género (y las actitudes genéricas que la manifiestan) se construye nutriéndose de narraciones que proceden de la realidad de la vida cotidiana y de la cultura, pero también de los relatos y las narraciones ficcionales. El cine, como otras formas de arte, es capaz de inducir, como hemos visto aquí, reacciones que chocan y se confrontan con la identidad de género, permanentemente reconsiderada, puesta a prueba y reconstruida. Todo ello contribuye, a través de esos procesos de mediación, a la permanente configuración de la identidad narrativa y de género, haciendo así, una vez más, del arte y de sus diferentes manifestaciones un vehículo de construcción de la persona y de la cultura de primera magnitud.