

Un acercamiento racional y estético a la semiótica cinematográfica

*Vicente Castellanos Cerda**

Problema

¿CÓMO ES QUE EL CINE COMUNICA, es decir, cómo afecta nuestro conocimiento del mundo y nuestra sensibilidad? En un primer momento, la experiencia de asistir a una sala cinematográfica nos aclara el camino: el cine está conformado por imágenes y sonidos en constante movimiento. Ahora bien, ¿estos elementos conforman un lenguaje? Es un lenguaje porque el cine transmite informaciones al espectador, sí. Pero ¿es un lenguaje porque conforma diversos códigos? La respuesta a esta pregunta significa adentrarse en uno de los debates sobre el estatus del cine, en relación con los procesos cognitivos y afectivos generados por la experiencia misma de ver y escuchar una película. Revisemos, entonces, estos procesos en el marco de las teorías semiológicas y estéticas del cine.

Entre los supuestos más arraigados de la semiótica de la comunicación está precisamente el referente al intercambio de señales comunicativas deliberadas. Esto equivale a afirmar que hay procesos de comunicación-significación únicamente ahí donde la voluntad de comunicar es deliberada. La condición para el éxito de este proceso es la socialización de aquellos elementos signícos comunes, agrupados en un código. Sin embargo, existen otros sistemas de signos que, sin tener esa intención deliberada, también comunican. En estos sistemas ni el código está socializado ni la intención es explícita. No obstante, la semiótica de la comunicación (intencional) y la semiótica de la significación (representacional) parten de un principio común: la existencia de condiciones previas para la comunicación y la significación.

* Profesor investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

En este contexto, el filmolingüista francés Christian Metz propuso una salida no menos problemática: el cine es un lenguaje sin lengua, un sistema no acabado ni definitivo de reglas y signos compartidos por una comunidad. Pero, al mismo tiempo, el cine sí constituye un lenguaje más o menos estructurado sobre la base de múltiples códigos, entre los cuales destaca el de la gran sintagmática. Los códigos del cine se caracterizan por ser poco normativos, se trata de una especie de códigos de significación que reúnen entidades ausentes (o significados) y entidades presentes (llamadas por Metz, paradójicamente, significantes imaginarios).

Ahora bien, si partimos de una actitud fenomenológica, esto es, de una reflexión acerca del fenómeno percibido en el mismo momento de su manifestación, como un encuentro entre la percepción del espectador y la materia denominada por Deleuze como movimiento, la perspectiva semiológica del código se modifica. Esta nueva actitud se halla más cercana a la enunciación que al enunciado, pues (a la manera de los deícticos, como *yo, tú, allá, hoy*) el movimiento expresado en el cine sólo se puede definir dentro de las coordenadas espacio-temporales del filme en sucesión. Por el contrario, el enunciado es el resultado de condiciones establecidas de antemano, es decir, es el resultado de la aplicación de un código.

La idea saussureana de que el habla (*parole*) es la realización concreta de la lengua (*langue*) ha sido interpretada en términos mecánicos a partir de la teoría de la información. Si algo, un elemento o una regla, no está contemplado en la lengua, resulta imposible que tenga una existencia material. Sin embargo, tanto el uso lingüístico del habla como otros sistemas de significación (como el caso del arte) desbordan constantemente el código. Ahí están los múltiples ejemplos de los implícitos o los sobreentendidos, donde se dice x pero se quiere decir y. El significado real no es nunca literal, pues depende de las condiciones de enunciación. El problema se agudiza en el arte, incluido el cine. ¿Se puede considerar al arte un lenguaje? ¿O se trata de una no muy feliz metáfora que pretende reducir toda obra artística a la función comunicativa? Pues sabemos que existe arte deliberadamente ambiguo, alejado de toda intención superficial de comunicar o representar. Es decir, hay un arte anti-código, precisamente englobado en el llamado arte moderno, arte de la negación del canon.

La metáfora ha sido útil para los estudiosos y los pedagogos, pero no tanto para los creadores, pues estos últimos siempre han respetado, por

conveniencia personal o de mercado, la idea del aura de originalidad y autenticidad de sus obras, así como el mito del genio creador en las fronteras de la locura. Los estudiosos y los pedagogos parten de la premisa de que si todo lenguaje artístico está constituido por signos, y éstos se organizan en sistemas, entonces se pueden construir categorías rigurosas para dos finalidades: el análisis y la enseñanza. Por ejemplo, en la enseñanza del cine se aprende a dominar el *lenguaje cinematográfico*, un lenguaje reducido a las prácticas más comunes y aceptadas por la industria del cine clásico estadounidense y trasladado a otros medios audiovisuales (la televisión y el multimedia). Los estudiantes de cine se instruyen en una supuesta gramática de la composición de la imagen, de los planos sonoros y de las reglas del *raccord* con la finalidad de disimular el aparato de la enunciación cinematográfica. En lo referente a los estudiosos o analistas, no cabe duda de que esta concepción semiótica del arte es pertinente para hacer un balance de una obra al observar la coherencia interna de la estructura que la sostiene y la posibilita.

No obstante, los análisis semióticos han naufragado en el análisis microscópico de la obra. Y ninguno de ellos, ni de manera aislada ni en conjunto, ha podido reconstruir el sistema de significación y comunicación de la pintura, la música o el cine. Tal vez por esta razón, el semiólogo cubano Desiderio Navarro se refiere a la suspensión y congelamiento de la semiótica como la quimera de los *lenguajes de las artes*. Pero también propone una refundación de esta joven disciplina que apunte a una socio-semiótica o sociopragmática que deleve

[...] el funcionamiento real de los textos culturales en los procesos reales de comunicación, y orientada a tender puentes hacia una convergente sociología de la literatura, el arte y la cultura en general, interesada a su vez en todo lo que los usuarios semióticos (productores y receptores) hacen con los textos y en todo lo que los textos hacen con ellos [Navarro, 1995:16].

Ahora bien, ¿los únicos puentes de la semiología deben ser con la sociología? Si bien el estudio del contexto social e histórico ha ayudado a esta disciplina a salir de su encierro textual, también es un hecho que la semiología tiene fuertes lazos con la filosofía. Es suficiente con recordar su historia antes de Saussure y Peirce, en particular la concepción idealista del signo

(Platón). O las tempranas taxonomías signicas (Aristóteles). O bien, la descripción de una rama de las ciencias llamada *Semiotiké* o *Logiké* (Locke), cuyo objetivo sería estudiar la naturaleza de los signos con la finalidad de comprender el entendimiento y, posteriormente, dar cuenta de cómo se transmite ese entendimiento. Asimismo, algunos autores han propuesto una revisión de la historia de la filosofía en clave semiológica.

A todo ello se podrían agregar los acercamientos de la semiótica cognitiva, los estudios actuales de retórica y las propuestas del posestructuralismo y de la posmodernidad. Incluso algún semiólogo a ultranza, como el propio Greimas, ha escrito un libro sobre la semiótica de las pasiones. O bien, semiólogos cinematográficos, como el caso de Francesco Casetti, hablan de la necesidad de dar cuenta de los procesos afectivos del espectador.

En función de lo anterior, reconsideremos en las líneas siguientes los lazos problemáticos de la semiótica cinematográfica con las ciencias cognitivas, la filosofía de Gilles Deleuze y la estética.

Semiótica, ciencias cognitivas y cine

Señala Katya Mandoki que “hay una vena sensible que irriga el conocimiento, ya que si un problema no nos conmueve o un hecho no nos asombra, carecemos de interés por conocerlo” (Mandoki, 1995:111). En esta atinada afirmación de la investigadora mexicana se especifica un lazo fundamental entre los estudios de las ciencias cognitivas y la estética: el vínculo sensibilidad-conocimiento. Por el momento, dejemos en suspenso lo relativo a la estética, pues la misma discusión acerca de cómo pensamos nos conducirá a ella.

En el fondo, tanto la filosofía como la semiótica, los estudios sobre inteligencia artificial, la neuropsicología y la lingüística, coinciden en su interés por el funcionamiento de la mente humana, lo cual es un problema interdisciplinario. Aquí podríamos preguntarnos: ¿los estudios del cine no se preocupan también por los deseos, los afectos, las identificaciones, y los procesos de cognición y memoria del espectador? Las ciencias cognitivas se aproximan con acercamientos novedosos a un viejo problema: la naturaleza de la mente y de las actividades mentales. En este contexto, se estudian aspectos diversos de la naturaleza de la mente: ¿Cómo percibimos el mundo y

adquirimos conocimientos? ¿Cómo es estructurado y representado el conocimiento en la memoria? ¿Cómo reconstruimos y recuperamos la información de nuestras experiencias pasadas? ¿Cómo usamos el conocimiento en la resolución de problemas? ¿Cuáles son nuestras habilidades humanas y sus límites? En suma, ¿cuál es nuestro conocimiento del mundo?

En este funcionamiento de la mente, la memoria juega un papel fundamental. En la película *Memento* (Christopher Nolan, 2000), mal traducida en México como *Amnesia*, el protagonista no puede generar recuerdos después de un golpe en la cabeza. Sabe quién es, se acuerda de su antiguo trabajo, incluso no olvidó antiguas habilidades motoras, como manejar un automóvil. Pero sencillamente no es capaz de generar nuevos recuerdos, y todo lo olvida después de unos cuantos minutos. Esta condición lo lleva a ser utilizado por un grupo de narcotraficantes con cuentas pendientes, aprovechando que el protagonista busca obstinadamente quién mató a su esposa y lo incapacitó para recordar. Se tatúa el cuerpo con letreros, hace anotaciones, lleva un archivo de su investigación. Pero el grupo de narcotraficantes lo engaña con pistas falsas, hasta que mata a dos de ellos, pues le hacen creer que cada uno era la persona que él buscaba. Lo pueden engañar cuantas veces deseen, pues no recordará si ya vengó a su esposa. Lo interesante de este filme no es tanto la historia aquí resumida, sino la forma en que el director utiliza el montaje para obligar al espectador a sentir, con informaciones incompletas, reiteraciones y perspectivas múltiples, el vacío de memoria que genera una película estructurada fuera de toda cronología. Los recuerdos que el protagonista no puede generar deben ser sustituidos por los del espectador. De esta manera se pone en evidencia el funcionamiento de la memoria en el momento de construir la historia de una película. Se podría afirmar que no sólo la teoría se preocupa por la mente, sino también los propios filmes.

Sin embargo, en los estudios del cine, los acercamientos cognitivos estaban olvidados por la arrolladora teoría semiológica y psicoanalítica, ambas unidas por el mismo objeto de estudio: los procesos de significación. Sin embargo, el panorama se ha ampliado y podemos reconocer tres grandes corrientes en las propuestas orientadas a comprender el entendimiento: 1) los estudios semio-psicoanalíticos; 2) los estudios cognitivos estadounidenses, y 3) los estudios de la semiótica cognitiva cinematográfica. Revisemos cada uno de ellos a grandes rasgos.

Semiótica y psicoanálisis

Los estudios del lingüista francés Christian Metz pueden ser divididos sobre la base de tres grandes conceptualizaciones: 1) el debate filmolingüístico, cuyo eje es la idea de un lenguaje sin lengua; 2) la propuesta de la gran sintagmática, y 3) las ligas teóricas entre semiótica y psicoanálisis, ambas ciencias de la significación, unidas por los conceptos lacanianos de lo imaginario, lo simbólico y lo real.

Metz habla de dos mecanismos psíquicos que el espectador activa mientras ve una película: la identificación cinematográfica primaria (con el punto de vista de la cámara) y la identificación diegética o secundaria (con las acciones de los personajes).

La identificación cinematográfica primaria tiene su explicación en la denominada fase del espejo, es decir, en aquel momento entre los seis y dieciocho meses del individuo donde no ha diferenciado las instancias del *yo* y del *otro*. En esta edad, el niño se identifica a sí mismo al verse en el espejo sólo en presencia del otro (por lo regular, la madre):

Este primer esbozo del yo, esta primera diferenciación del sujeto, se constituye sobre la base de la identificación con una imagen, en una relación dual, inmediata, propia de lo imaginario; esta entrada en lo imaginario precede el acceso a lo simbólico [Aumont, 1983:248-249].

La primera analogía entre el espejo y la pantalla consiste en que ambas son superficies cuadradas que limitan y aíslan al objeto representado. Sin embargo, también hay una diferencia fundamental: el cine no devuelve la imagen del espectador. La segunda analogía reside en la inhibición motriz y en la sobrevaloración de la visión. En el caso del niño, la inmovilidad se debe a la edad. En el cine, se debe a la postura sentada del espectador en medio de una sala oscura que lo obliga, como al niño frente al espejo, a mirar una superficie reflejante. Estas condiciones del espectador en el cine reproducen, en cierta forma, las de la temprana infancia y, con ella, todo el mecanismo de identificación.

Para Metz, la primera identificación es aquella en la que el espectador se identifica con su propia mirada a través del punto de vista de la cámara. En

este sentido, su visión es privilegiada, pues su ojo organiza, desde una sola posición, al film. Ahora bien, la identificación primaria requiere de ciertos usos del código cinematográfico que oculten al espectador su carácter de *voyeur*: la horizontalidad del encuadre, la transparencia del montaje, el juego de las miradas de los personajes entre campo y fuera campo. Tomemos como ejemplo la horizontalidad del encuadre como parte del código clásico del cine, cuyo origen está en la percepción misma de la realidad humana. La horizontalidad brinda al ser humano estabilidad en la visión, y a ello se debe que los encuadres asimétricos o inclinados recuerden al espectador que lo visto en la pantalla no es otra cosa que la propuesta o la visión previa del director: “El ángulo extraño, precisamente porque es extraño, nos lleva a sentir mejor lo que sencillamente, en su ausencia, ya teníamos un poco olvidado: nuestra identificación con la cámara” (Metz, 1977:55).

El siguiente tipo de identificación, la diegética, es una ramificación de la fase de Edipo, toda vez que permite el paso de lo imaginario a lo simbólico. En esta fase, entre los tres y cinco años, el sujeto se instaura en su singularidad.

El niño edípico se caracteriza por un conjunto de deseos frente a sus padres: deseo sexual por la figura del sexo opuesto, odio por la figura del mismo sexo. En realidad, este juego es ambivalente, pues provoca a la vez sentimientos de placer y odio. Por ejemplo, el deseo del varón por la madre convierte al padre en el sujeto de la rivalidad, pero al ser excluido el niño de la relación entre sus padres, provoca en éste una identificación con el agresor (el padre).

La identificación secundaria depende del mundo diegético del filme cuando, mediante algún personaje, el espectador transfiere rasgos de su personalidad. Sin embargo, raras veces mantiene esta identificación con un único personaje. Más bien, pasa de uno a otro (como en la fase edípica ambivalente), de acuerdo con las relaciones afectivas que establece con ellos. Este vaivén psicológico del espectador está presente en los filmes de suspenso o terror, donde se exponen escenas de agresión física o psicológica. El espectador se halla en una posición ambivalente porque se identifica con el agresor y con el agredido. Se identifica con el primero por la transferencia de sus deseos y por la posibilidad de realizar actos que nunca se atreverá a realizar en su vida. Y se identifica con el agredido porque su moral o la ley lo obligan a pensar en el personaje como la víctima, como el *yo* ideal socialmente aceptado. Metz afirma al respecto:

Para entender la película de ficción tengo que tomarme por el personaje (= gestión imaginaria), a fin de que se beneficie por proyección análoga de todos los esquemas de inteligibilidad que llevo en mí, y a la vez no tomarme (= regreso a lo real) a fin de que pueda establecerse la ficción como tal (= como simbólico): se trata del “*parece real*” [Metz, 1977:57].

En resumen, según Robert Stam (investigador de la Universidad de Nueva York), hay factores entrecruzados en la construcción psicoanalítica del espectador: una situación de regresión (a la infancia), la aparición de una creencia (la película parece real), la activación de las dos identificaciones (mecanismo psíquico propio del cine) y el ocultamiento de las *marcas de la enunciación* (traducido en el uso de la cámara y en la construcción verosímil de los personajes).

El punto débil de esta teoría del espectador cinematográfico consiste en crear una persona sin carne ni huesos. Se trata más bien de un constructo artificial producido y activado por el dispositivo cinematográfico, dispositivo no sólo conformado por el aparato mecánico, sino sobre todo, por una serie de instituciones del cine implicadas en la ideología y en las formas de control social. No pretendemos negar la función ideológica de un filme o de todo un género, incluso de las diversas cinematografías nacionales resguardadas por un supuesto escudo de nacionalismo y valores patrióticos. El problema de esta postura es más profundo, pues deja fuera toda posibilidad de ver una película de manera diferente. El constructo artificial sólo permite un tipo de espectador arquetípico: siempre en silencio y atento a la cámara. Pero qué ocurre con los públicos de países latinoamericanos, africanos o asiáticos. O bien, qué ocurre en las proyecciones fuera de los salones encerrados y climatizados, por ejemplo, circos, plazas públicas, autocinemas o parques de diversiones. Basta recordar la película del italiano Giuseppe Tornatore, *Cinema Paradiso* (1988) para reconocer un *espectador empírico*, alejado del arquetipo psicoanalítico, que ve una película a gritos, la comenta, se enoja en las escena censuradas, desprecia al público de clase inferior o hace el amor en la sala. Aún falta por conocer el modo en que las distinciones étnicas, de clase y de sexo figuran en la experiencia de ir al cine y median el significado de esa experiencia.

La respuesta cognitiva estadounidense

Los antecedentes del cognitismo cinematográfico estadounidense no están en las teorías psicoanalíticas o semiológicas, sino en la propia definición del fundador de la noción de inteligencia artificial, Howard Gardner, propuesta desde 1956. Según Gardner, la nueva ciencia de la mente debe entenderse como una ciencia contemporánea y *empírica*, basada en el esfuerzo por responder a un viejo problema epistemológico, particularmente aquel concerniente a la naturaleza del conocimiento, sus componentes, sus fuentes, sus desarrollos y su despliegue. Se propone una actividad epistemológica empírica que haga de ella la última meta de la investigación. Todo esfuerzo por interpretar y evaluar la mente debe permanecer abierto a la corroboración o al rechazo de carácter científico. Bajo esta nueva actitud, no es extraño el rechazo total a la semiología, pero sobre todo, al psicoanálisis.

Los cognitivistas estadounidenses ofrecen explicaciones, no cuentan historias ni alegorizan sus resultados. En general, hay tres ventajas en este cambio de perspectiva teórica:

1. Un nivel meta-teórico, es decir, la propia investigación genera sus problemas, contradicciones y aciertos, sin recurrir a un corpus pre-establecido de conceptos. El investigador siempre está consciente de los límites de la teoría y del trabajo empírico.
2. Una nueva forma de explicar el funcionamiento de los procesos de significación del espectador, sin recurrir a principios apriorísticos o a modelos arquetípicos.
3. Un nuevo método: empírico y experimental.

Uno de los representantes más destacados del cognitismo en el campo cinematográfico es David Bordwell, quien en *La narración en el cine de ficción* (1995) se encarga de estudiar la actividad concreta del espectador en la construcción de la historia de un filme a partir de componentes y estrategias narrativas. Para ello recurre a las teorías de la percepción y de la cognición, a la par de las de la información, y a la distinción de los formalistas rusos entre historia (fábula) y argumento (syuzhet).

Para Bordwell, la narración es un proceso en la medida en que los materiales narrativos (historia y argumento) y estilísticos (la técnica cinematográfica) están seleccionados, organizados y presentados según protocolos de cantidad y de pertinencia de la información recibida por el espectador. Asimismo, la distinción entre historia y argumento es fundamental para este acercamiento cognitivo. La historia, en términos formalistas, consiste en última instancia en la corroboración empírica de los efectos narrativos del filme que el espectador experimentó. La historia es la construcción causal y cronológica de los acontecimientos elaborada por el espectador de acuerdo con ciertas coordenadas espacio-temporales. Por otra parte, el argumento es la organización secuencial (no forzosamente causal), temporal y espacial de la película. La actividad cognitiva del espectador se constituye en un vaivén entre historia y argumento. El espectador construye la historia por asunciones e inferencias, cuya génesis está en las estrategias de dilación o redundancia de la información, proporcionadas por el argumento de una película. No se trata de inferencias libres, sino motivadas por esquemas cognitivos reconocidos por el espectador, necesarios para la anticipación y la extrapolación, entre los cuales destaca el patrón clásico de Hollywood:

Localización más Personajes — Objetivos — Intentos — Desenlace — Resolución

El sentido narrativo de la película está más allá de percibir el movimiento de las imágenes, interpretar el mundo visual diegético, y comprender la función del sonido y del lenguaje oral y escrito. El espectador piensa, y lo hace a partir de la estructura de la narración y del estilo preponderante de la técnica cinematográfica. En resumen, el espectador (o perceptor, como lo llama Bordwell) pone en juego muchas actividades cognitivas para construir la historia de la narración. Estas actividades son las *asunciones* (por ejemplo, se asume que los objetos y seres humanos siguen en la pantalla, incluso cuando no aparecen); los *actos de memoria*, sustentados en las estrategias del argumento, y el proceso de *comprobar o descartar hipótesis* tras cierto intervalo.

Actualmente las estructuras narrativas de las películas también pueden ser cognitivas de modo explícito, y reflejan la forma en que la mente funciona. Tal es el caso de *Minority Report* (*Sentencia previa*, Steven Spielberg, 2002). En el año 2054 un comando especial de la policía de Washington

logra eliminar todo asesinato de la capital estadounidense. No es el resultado de una excelente organización policíaca, ni mucho menos de un nivel de vida igualitario o una conciencia psicológica en extremo respetuosa de la vida sino de un sistema anticipatorio a cualquier intento de homicidio. El corazón del sistema está conformado por tres seres cuasi-humanos, una especie de mutantes, resultado de las modernas drogas que ingirieron sus padres antes y durante su concepción y desarrollo fetal. Se les llama *precogs*, es decir, pre-cognitivos. Un par de gemelos y una mujer, unidos a un sistema de cómputo gracias a un plasma, predicen el futuro al soñar: no más recuerdos, sino hechos futuros. No viven de sus memorias ni de su presente, sino del pensamiento futuro, del tiempo aún inexistente pero que se puede llegar a anticipar. Los pensamientos de los precogs son vistos y escuchados por los miembros de la unidad pre-crimen de la policía, en imágenes prácticamente holográficas y manipuladas mediante un guante especial, todo ello con el objeto, cual director de cine, de montarlas a capricho, acercarse a los detalles, repetir escenas, eliminar lo insignificante. De esta manera la atención de la policía (y también del espectador) se centra en la *información pertinente*: el lugar, el tiempo, el modo en que ocurriría el asesinato. Los agentes de esta extraña unidad se anticipan y detienen segundos antes al pre-criminal, a la vez que salvan una vida. Éste es el funcionamiento narrativo de la película, una de tantas cognitivas por la forma y la temática acerca de la mente, al evidenciar los efectos de la narración en el espectador. No es gratuito el nombre de pre-cognitivistas. Ya no son brujos, nigromantes o magos, sino el resultado del conocimiento científico, *comprobado empíricamente*, de las funciones anticipatorias de la mente humana. Por supuesto, hay elementos mágicos. Predecir el futuro con exactitud es el más notorio. Sin embargo, lo importante para nosotros es la manera en que la película exhibe el mecanismo inferencial del espectador, en concreto el referido al planteamiento de hipótesis, pues de algún modo ejemplifica la cualidad de los pre-cogs y del espectador de formular conjeturas sobre el futuro.

Minority Report (esto es lo más revelador) une los *dos tipos de hipótesis* más comunes, según la teoría cognitiva de la narración: la que busca acciones pasadas, pero que el texto se abstiene de especificar (hipótesis de curiosidad) o la que se anticipa a los acontecimientos venideros (hipótesis de suspense). En la película, los pre-cogs no elaboran hipótesis, sino que se anticipan a

los hechos reales futuros. Pero el espectador está a la espera de que esos hechos comprueben las *inferencias infalibles* de los pre-cogs. Oportunamente, cuando el espectador comienza a dudar, es decir, a plantearse hipótesis alternativas, el protagonista, tras ser acusado por el sistema anticipatorio como un futuro criminal, intenta develar una hipótesis de curiosidad: ¿cuál es la acción pasada que confirma la falla en el sistema que lo lleve a conservar su libertad? La existencia de *reportes minoritarios* conservados en el cerebro de la mujer pre-cog. Estos reportes consisten en visiones alternas del futuro, con lo que se abren otros posibles desenlaces de los asesinatos. Así, las visiones reestablecen su carácter de conjetura y no de hecho: al no predecirse el futuro con exactitud, muchos condenados tendrían la condición de sólo indiciados.

Paralelo a este complejo juego de hipótesis (Bordwell señala el carácter lúdico de la actividad del espectador en el cine narrativo de ficción), la película se constituye sobre la base de un argumento canónico, muy claro y transparente. A pesar de sus *excesos estilísticos*, no abandona los principios de cantidad y pertinencia informativa. De ahí se entiende quién dirigió el filme, pero al mismo tiempo existe un nivel más profundo aquí explicado: el de dar cuenta de la actividad cognitiva del espectador, el único pre-cog real y ausente en el argumento, pero no en la historia.

Finalmente, Bordwell tiene muy claro que los análisis y las teorías deben estar situadas, tal y como lo están las películas. Para él, la actividad del crítico (evaluador), el teórico (generalizador) y el historiador (contextualizador) del cine no tiene límites reales, pues las tres actividades son propias de cualquier estudio serio y concreto de las películas. En este sentido, él encuentra como ideal el marco de las teorías formalistas, en particular las del checo Jan Mukarovski. Pues en esa búsqueda incansable por la "literalidad", Mukarovski no olvidó la importancia de las convenciones sociales, al considerar siempre la concepción de literatura (o arte) en el marco de un contexto cultural más amplio. En razón de ello, una *buena* teoría del cine debe incluir no sólo categorías pertenecientes al trabajo cinematográfico, sino también las relaciones del espectador con las películas y las funciones más amplias del cine.

Continuando con esta actitud meta-teórica de todo buen cognitivista, Bordwell aclara, en las conclusiones de su estudio, la justificación y la utilidad de las teorías de nivel medio, sin las pretensiones de las grandes explicaciones de la semiología o el psicoanálisis:

Esta teoría no responderá a todas las preguntas interesantes que podríamos hacernos sobre la narración cinematográfica. Al ser un estudio sobre la narración, no ayudará necesariamente a definir cuestiones de representación o estructura narrativa. Subordinada a un sistema perceptual-cognitivo de la actividad del espectador, no trata temas como la sexualidad y las fantasías, para los cuales las teorías psicoanalíticas están mejor dotadas. Al tomar la historia del cine en su contexto más cercano, nos responderá, naturalmente, a preguntas de mayor amplitud, culturales, económicas o ideológicas, sobre la institución del cine. Tales limitaciones me parecen síntomas de fortaleza. Una teoría que lo explicara todo no sería interesante; podría también bordear el dogma. El conocimiento, frecuentemente, se beneficia de un campo de investigación limitado [Bordwell, 1996:334].

La respuesta de la semiótica cognitiva cinematográfica

Sin duda, el debate teórico del cine se presenta como una crisis con dos vertientes: los problemas no se pueden resolver con los paradigmas existentes y, por lo tanto, se descartan, o bien, se entiende el devenir de la teoría en términos de una revolución unificada donde se considera el armazón teórico precedente y se hereda su complejidad.

Los cognitivistas estadounidenses, al estar en contra de los aportes de la semiología y del psicoanálisis, conforman el primer grupo, mientras que los semiólogos cognitivistas cinematográficos coinciden en una respuesta crítica al debate iniciado y desarrollado por el lingüista Christian Metz. Se trata de superar la translingüística metziana, que de alguna manera condicionó a estructuras semi-rígidas los procesos de significación del cine. En términos generales, se puede afirmar que la semiótica cognitiva del filme representa el nuevo estado de la semiótica iniciada por el teórico francés.

Esta segunda vertiente es el mejor camino para el progreso de las teorías del cine, pues todo esfuerzo de comprensión está encaminado a la eliminación del error y a consolidar los aciertos. En este diálogo teórico no se condena ningún paradigma. El problema no cambia, sólo su abordaje. Una vez más nos preguntamos acerca de los procesos de pensamiento y emoción movilizados por el filme. Las propuestas de Metz nos llevaron a la conjunción de la semiótica saussureana con el psicoanálisis lacaniano. De

ahí se desprendieron una serie de interesantes conclusiones: el cine es un lenguaje conformado por códigos, las unidades de significación del cine tienen su fundamento en el plano, y la actividad mental del espectador está condicionada a los procesos de identificación primaria (con la cámara) y secundaria (con el o los personajes).

La propuesta de David Bordwell sobre la actividad conjetural del espectador es sugerente en cuanto cambia de posición: de las estructuras a las relaciones de significación del espectador. Sin embargo, la crítica del teórico de la Universidad de Wisconsin-Madison se centra en la aplicación de los principios teóricos de la lingüística al cine, y no tanto de la semiótica. Lo que critica Bordwell es tan sólo un aspecto del disperso universo semiótico. Incluso, la creación de hipótesis como un pensamiento anticipatorio muy probable ya había sido contemplado por Charles S. Peirce en su proyecto de semiótica. Peirce llamó a esta posibilidad del pensamiento *abducción*, la cual pertenece al orden de la invención, de la creación autocontrolada de conocimientos nuevos. Por su intermedio se efectúan todos los progresos. Ella se encuentra en el origen de todo nuevo saber.

Peirce no redujo la semiótica al estudio de los sistemas de significación, sino que pretendió conformar una teoría del conocimiento: dado que todos los pensamientos (incluyendo las emociones) son signos, se sigue que todos los pensamientos deben dirigirse ellos mismos a otros pensamientos, puesto que tal esencia es el signo, es decir, la definición misma del pensamiento. En función de los aportes del otro fundador de la semiótica se puede afirmar, sin ningún riesgo, que esta disciplina lleva en el corazón mismo de su origen la necesidad de comprender el funcionamiento de la mente. En este sentido, un signo puede tener, entre otros, un interpretante afectivo: “El primer efecto propiamente significativo de un signo es el sentimiento que produce. Hay casi siempre un sentimiento que interpretamos como la prueba de que comprendemos el efecto propio del signo, aun cuando esta base de verdad sea a menudo muy frágil. Este interpretante afectivo, como lo denominó, puede ser mucho más que un simple sentimiento de reconocimiento (*acknowledgment*), y en ciertos casos es el único efecto propiamente significativo que el signo produce” (Peirce en Deladalle, 1996:29). Sin duda, la semiótica cognitiva peirceana se revela mucho más completa al considerar el interpretante afectivo en la creación de pensamientos.

Por otro lado, ¿cómo hablar de una experiencia cinematográfica sin la mediación de signos? No nos referimos a unos supuestos signos visuales o auditivos del cine, sino al papel del lenguaje natural en el proceso de mediación que permite a los individuos controlar y comprender su ambiente. Ahora bien, que el campo de maniobra de la semiótica coincida con el del lenguaje no significa la subordinación a la filmolingüística metziana. Para la semiótica cognitiva, el cine se define por las invariantes y por los rasgos que poseen todas las películas que determinan sus medios de articular y mediar la experiencia. Lo invariante no se manifiesta superficialmente. La semiótica presupone que todos los fenómenos tienen un sistema subyacente que constituye la especificidad e inteligibilidad de esos fenómenos. El papel de la semiótica es hacer visible ese sistema, construyendo un modelo: “Un objeto independiente que tiene una cierta correspondencia (no idéntica) con el objeto de cognición, y que gracias a ciertas relaciones (también cognitivas) puede reemplazar al objeto de cognición” (Buckland, 2000:11).

El primer paso consiste en construir un modelo del sistema subyacente que involucre propiedades y partes, así como la manera en que se interrelacionan y funcionan. El modelo se expresa en una serie de hipótesis o proposiciones (no de grandes axiomas) según criterios internos (consistencia lógica) y externos (debe ser capaz de analizar fenómenos existentes y predecir la estructura de los nuevos). Se puede observar que no se trata de una semiótica rígida o estructural, pero sí con pretensiones de generalización, es decir, de hacer teoría.

Por otro lado, Bordwell basa sus estudios en las aportaciones de los formalistas rusos. Utiliza los conceptos de norma, historia y argumento, a la par de otros con un claro significado lingüístico. Por ejemplo, para él un paradigma se reconoce por su capacidad de redundancia facilitada por una organización previa: “[...] hay varias entradas para un flashback en el cine clásico de Hollywood: la actitud pensativa de un personaje, el primer plano de un rostro, el fundido encadenado, la voz over, el flashback sonoro, la música” (Bordwell, 1997:6). Con estos dos hechos queremos comprobar la dificultad de los cognitivistas estadounidense de alejarse de las aportaciones lingüísticas y semióticas tradicionales. Incluso, para Robert Stam los formalistas rusos no son sólo un claro antecedente en los estudios de la semiótica en general, sino también de la semiótica del cine al extrapolar su idea de *literaturidad* a lo específicamente cinematográfico.

Warren Buckland describe otros cuatro problemas propios de esta actitud de negar los antecedentes de una tradición teórica:

1. La teoría cognitiva estadounidense enfatiza un espectador racional autónomo, principalmente al eliminar de sus estudios la respuesta emocional, cuando, ya lo vimos, la propia semiótica peirceana considera los afectos en su carácter de signo. También es necesario reconocer que no todos los cognitivistas obvian las respuestas afectivas en sus estudios sobre el cine.
2. El rechazo a los acercamientos semióticos es también un rechazo a la especificidad de la mente y la cultura humanas, esto es, al lenguaje como característica definitoria del hombre. Para ello, los semiólogos cinematográficos logran el equilibrio contra el determinismo lingüístico y la autonomía libre y racional que los cognitivistas estadounidense le confieren al espectador.
3. Los semiólogos cognitivos no especulan o evalúan: apuntan a modelar las actividades mentales reales en el marco del análisis con las películas.
4. La teoría de nivel medio, de problemas y no de doctrinas, corre el riesgo de que cada visión parcial del fenómeno cinematográfico sólo dé cuenta de un aspecto superficial, sin relaciones subyacentes o interacciones complejas. Sin embargo, es útil, entendida como una etapa en la construcción de una teoría más completa que olvidó una serie de datos, fenómenos y categorías, ahora pertinentes.

En resumen, la semiótica cognitiva cinematográfica no es una simple analogía del funcionamiento del lenguaje natural. El cine es un medio que posee su propia especificidad, un sistema subyacente que confiere inteligibilidad y estructura a todas las películas, y su estudio se puede limitar a mostrar sus rasgos invariantes.

El cine: materia signaléctica

Otra crítica importante a la semiología translingüística de Metz, pero a favor de una semiótica de corte peirceano, proviene de Gilles Deleuze. La pregunta originaria sobre cómo enfrentar las relaciones cine-lenguaje y cine-pensamiento no debe buscar respuestas en un hecho histórico (el cine se

hizo narrativo) ni en las determinaciones lingüísticas que no lo conforman como lengua. Aquí se propone un giro, pues Deleuze piensa que la narración en el cine es una consecuencia de las propias imágenes en movimiento, nunca la consecuencia de un dato histórico. Al comparar la imagen con el enunciado, Metz alejó al cine de su carácter más auténtico: el movimiento.

La analogía, otra vez, no es ni con el objeto representado ni con el lenguaje natural, sino con la imagen-movimiento y con la imagen-tiempo, esencia misma del cine. Ambas imágenes moldean el objeto, el tiempo, pero no porque respondan a un molde, al código. Más bien, “la modelación es otra cosa, es una puesta en molde en variación, una transformación del molde en cada instante de la operación” (Deleuze, 1986:47). Este tiempo modelado tiene dos ejes, uno vertical y otro horizontal, que no se confunden con las nociones de paradigma y sintagma. La imagen se conforma en planos o encuadres, en sí mismos móviles y en constante transformación. Asimismo, forja intervalos donde aparecen clases distintas de imágenes (montaje). La esencia de la imagen en el cine no se encuentra en una codificación de estos encuadres o montajes, sino en el molde mismo de la duración, del tiempo, que se representa en signos a lo Peirce. Es decir, en signos que remiten a otros signos. Así, a cada imagen le corresponde algún tipo de signo.

<i>Modo posible de ser de las cosas</i>	<i>Tipo de imagen</i>	<i>Signos</i>
Ceroidad	Imagen-percepción	Dicisigno, reuma y grama
Primeridad	Imagen-afección e Imagen-pulsión	Icono, cualisigno, síntoma, fetiches
Segundidad	Imagen-acción	Synsigno, binomio, índice
Terceridad	Imagen-mental	Marca, símbolo, opsigno y sonsigno

No está de más aclarar que la lectura que Deleuze hace de Peirce no es literal. El filósofo francés agrega la ceroidad, una imagen-percepción que es percepción de la percepción. Además, la taxonomía de Peirce tiene muy poco que ver en nomenclatura y significación con la de Deleuze. Sin embargo, este acercamiento semiótico le permite definir al cine como “una materia señalética que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (escritos y orales)” (Deleuze, 1986:49). Una materia que moldea el tiempo cual masa plástica, sin codificaciones sintagmáticas, pero que sí conserva la función cognitiva del signo: la que presupone el conocimiento del objeto en otro signo y, a su vez, le añade nuevos conocimientos en función del intérprete.

Estética y pensamiento

Los cognitivistas, los semiólogos cognitivistas y la propuesta deleuziana del movimiento-tiempo del cine ponen entre paréntesis las consideraciones estéticas (sensibles) del cine. En términos generales, existen tres grandes causas para negar el estudio de las respuestas emocionales del espectador: 1) porque los acercamientos psicoanalíticos acerca del deseo y del placer subordinan las emociones a los procesos psíquicos más amplios; 2) porque las respuestas emocionales inhiben las facultades críticas del espectador (actitud inherente a Brecht y al pensamiento cartesiano en general); 3) porque los acercamientos teóricos a la emoción se han centrado en esquemas narrativos.

Sin embargo, la *paradoja emocional*, aquella por la cual el espectador responde afectivamente a algo que él sabe que no existe, sigue mostrándose como un fenómeno rebelde, difícil de domesticar. Se ha recurrido a explicaciones psicológicas de las más variadas tradiciones, pero todas ellas frecuentemente olvidan la experiencia directa de ver una película. La respuesta emocional es más intensa mientras se *ve* y *escucha* una película porque hay una presencia directa de la representación netamente cinematográfica, la experiencia estética de ver cine. Nadie dice: “Iré a pensar una película”, sino “Iré a ver una película”, es decir, a percibirla, a sentirla como una experiencia directa de vida.

Por otra parte, la filosofía y las ciencias humanas aplicadas al cine revelan, aun sin quererlo, una axiología sistemática a favor de una supuesta razón científica o, por lo menos, de cierto grado de generalidad de las observaciones. En el fondo, se trata de un problema de actitud por parte de los teóricos del cine, siempre a la búsqueda del criterio científico o del argumento plausible como única posibilidad del conocimiento que es digno de confianza. El mismo Kant hizo la distinción entre razón pura (conocimiento), razón práctica (moral) y, por otro lado, la estética o facultad de juzgar. Sin embargo, nos hemos empeñado en comprobar cómo las respuestas afectivas suponen un lugar importante en la comprensión, ya no sólo del filme, sino de todos los procesos de significación y explicación del cine.

El panorama actual, no obstante, aún no es el esperado, pues todavía se considera a la estética del cine en términos tradicionales. Revisemos las concepciones dominantes.

Según el diccionario especializado en cine de André Gardies y Jean Bessalel, “[...] en filosofía, la estética forma, con la ética y la lógica, la triada de ciencias llamadas normativas, cuyo objeto no sólo se describe, sino que se prescriben sus reglas: reglas de apreciación concernientes a la *belleza*, reglas de acción concernientes al *bien* y reglas de pensamiento concernientes a la *verdad*”. La estética, junto con la ética y la lógica, conforma los valores de la modernidad, de las utopías evolucionistas cuyo objetivo sería alcanzar al *hombre nuevo*, gracias al apego a los valores de la belleza, del bien y de la verdad. Pero esta ciencia prescriptiva tiene serios problemas para sistematizar sus reglas, pues se sabe desde hace algún tiempo que todo acercamiento al cine es tan sólo una construcción, y que ningún acercamiento puede dar cuenta de manera objetiva y exhaustiva de una película. Además, a las construcciones explicativas y descriptivas se suman, quizás sobre todo, orientaciones evaluativas. Esto demuestra también una actitud estética, porque una obra a la vez que es descrita y comprendida, es juzgada o disfrutada para dar paso a un nuevo pensamiento, a otra condición de nosotros como espectadores.

La posición crítica o el juicio de valor no son suficientes para justificar la presencia de la estética en el cine, ni mucho menos para concebirla como una ciencia normativa. Por el contrario, es necesario referirnos a la estética en su acepción original, esto es, como el estudio de la *sensibilidad*. Una *sensibilidad situada*, en función del propio individuo y del sistema de arte

en general, no una sensibilidad apriorística, prácticamente innata. El espectador se emociona, en la medida en que se le revela un mundo oculto en la pantalla de cine y se ve obligado a pensar. Pero esta sensibilidad no está limitada a los grandes filmes artísticos, sino que también es activada por las más variadas películas de familia, de la serie B y del género de acción.

No obstante, la respuesta sensible para Bordwell es diferente de la comprensión de la narrativa filmica. Para los semiólogos cognitivistas, sólo en raras ocasiones la emoción forma parte de las estructuras subyacentes de significación. Y para Deleuze, el sentimiento está enmarcado en la teoría del montaje intelectual (o de choque) de Eiseinstein. En los tres acercamientos, la sensibilidad está considerada y un poco explicada, pero siempre está subordinada al pensamiento lógico e intelectual.

No es gratuito que lo sensible sea considerado pero que no sea abordado, precisamente por su carácter de inefable, incluso de marginal. ¿Cómo explicar aquello que produce efectos emotivos y cognitivos en el espectador, pero que no forma parte de la narración ni del código? Las pistas se conocen, pero no se siguen. Así, Bordwell cita el concepto del tercer sentido de Barthes, el sentido obtuso, para dar cuenta de los elementos no narrativos de la película. Por su parte, la co-autora de varios libros de Bordwell, Kristin Thompson, se refiere a estos elementos marginales como *excesos* sin justificación en la narración o en el estilo.

En el cine contemporáneo, estos excesos son una constante, por lo que estamos obligados a replantear el concepto. Por ejemplo, la cámara de la película mexicana *Corazones rotos* (Rafael Montero, 2001) nunca encuentra su eje ni la justificación de su vaivén en la narración, en el género o en el estilo del director. O bien, en la película francesa *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) el movimiento de la cámara, los colores y las texturas parecen reclamar un sitio privilegiado, aun encima de la sencilla historia que cuenta. Podríamos agregar otro ejemplo notablemente excesivo del filme *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), justo cuando la acción narrativa se detiene para que un par de jóvenes vean una grabación en video de una bolsa de plástico atrapada en un pequeño remolino de aire. ¿Qué nos revelan los excesos: los caprichos del director, licencias poéticas visuales, vacíos en las cadenas de la narración? ¿Es necesario que todo elemento visual y sonoro esté plenamente justificado para hacer avanzar la acción?

El cine contemporáneo nos dice de manera clara y contundente que en los excesos se expone el mundo irregular, la sensibilidad atrapada, el pensamiento cinematográfico. En suma, en los excesos se expone lo específicamente cinematográfico, que está conformado por nuevos mapas cognitivos donde la emoción (del vuelo de una bolsa de plástico) modifica nuestro repertorio de mapas y esquemas mentales, es decir, nuestros códigos de percepción, sensibilidad y pensamiento.

En función de lo anterior, una semio-estética cinematográfica consistiría en demostrar cómo el cine y sus diversos dispositivos contribuyen a la comprensión de la experiencia sensible e intelectual de las películas, en la medida en que la imagen y el sonido (ambos en movimiento) no se reducen sólo a las condicionantes del relato, sino también a las posibilidades artísticas de la forma cinematográfica, potencializada prácticamente sin límites por la tecnología analógica y digital.

A la semio-estética del cine le concierne la comprensión de una experiencia intersubjetiva, y por lo tanto personal y social al mismo tiempo, que nos acerque al pensamiento y a la sensibilidad del ser humano de nuestros días, todo gracias a una película.

Bibliografía

- Albéra, François (comp.) (1998), *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*, Paidós, Barcelona.
- Arias, Luis Martín (1997), *El cine como experiencia estética*, Caja España, Madrid.
- Aumont, Jaques (2001), *La estética hoy*, Cátedra, Barcelona.
- y Michel Marie (1993), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- et al. (1983), *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.
- Barthes, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.
- (1997), *El cine clásico de hollywood*, Paidós, Barcelona.
- (comp.) (1996), *Post-Theory. Reconstructing film studies*, The University of Wisconsin Press.
- Buckland, Warren (2000), *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, Londres.
- Caune, Jean (1997), *Esthétique de la communication*, Presses Universitaires de France, París.

- Chateau, D. y Jacinto Lageira (1996), *Après Deleuze; philosophie et esthétique du cinéma*, Centre National du Livre, París.
- Deladalle, Gérard (1996), *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona.
- Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- (1986), *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona.
- Gardies, André y Jean Bessalel (1992), *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, París, Du Cerf.
- Gardner, Howard (1985), *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*, Basic Books, Nueva York.
- Goodman, Nelson y Catherine Z. Elgin (1990), *Esthétique et connaissance (pour changer de sujet)*, Éditions de L'Eclat, París.
- Kant, Immanuel (1992), *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Caracas.
- (1990), *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Alianza Editorial, Madrid.
- Mandoki, Katya (1995), *Prosaica. Introducción a una estética de lo cotidiano*, Grijalbo, México.
- Metz, Christian (1972), *Ensayos sobre la significación del cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- (1978), *Lenguaje y cine*, Planeta, Madrid.
- Mukarovsky, Jean (1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Navarro, Desiderio (1995), "La semiótica en tiempos del postmodernismo: del passe-partout al impasse", en J. y J. Valles, *et al.*, *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Universidad de Almería.
- Peirce, Charles S. (1974), *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona.