



Anagramas Rumbos y Sentidos de la
Comunicación
ISSN: 1692-2522
anagramas@udem.edu.co
Universidad de Medellín
Colombia

Aguilar Leyva, Oquitzin
"SECUENCIAS DE ATAQUE. INCURSIONES COGNITIVAS DEL SPOT POLÍTICO
AUDIOVISUAL"
Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación, vol. 8, núm. 16, enero-junio, 2010,
pp. 33-49
Universidad de Medellín
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491549023002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

“SECUENCIAS DE ATAQUE. INCURSIONES COGNITIVAS DEL SPOT POLÍTICO AUDIOVISUAL”^{*}



Dr. Oquitzin Aguilar Leyva**

Recibido: 5 de abril de 2010. Aceptado: 28 de abril de 2010.

RESUMEN

Al analizar las potencialidades persuasivas de un *spot* de la campaña presidencial 2000 en México, nuestro propósito es conocer cómo y de qué manera los índices *audio/escrito/visuales* de este tipo de “textos” orientan las operaciones mentales de construcción semántica de los actores sociales. Enfocando los índices de los mensajes audiovisuales en tanto subdeterminaciones cognitivas, describimos, pues, algunas de sus estrategias de persuasión. Ello constituye el objetivo central del presente artículo: avanzar algunas observaciones sobre aquellas “Secuencias de ataque” que, poblando la memoria colectiva, han, en cierta medida, orientado la dirección política de nuestro país...

Palabras clave: metodología de análisis audiovisual. comunicación política, construcción del sentido, integración conceptual, persuasión. spots, semántica cognitiva.

* Este artículo de reflexión hace parte de las investigaciones del autor en la Universidad de Guadalajara que indagan en la persuasión mediática, los spots políticos y el sentido audiovisual, a partir de la lingüística cognitiva.

** Doctor en Ciencias del Lenguaje de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Magíster en Semiótica y Retórica Audiovisual, Universidad de París, Panthéon-Sorbonne. Estudios doctorales en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de México. Docente de la Universidad de Guadalajara, México. E-mail: Oquitzin@gmail.com

"ATTACK SEQUENCES. AUDIOVISUAL POLITICAL SPOT COGNITIVE EXPLORATIONS"

ABSTRACT

When analyzing persuasive potentialities of the 2000 Mexican presidential campaign tv-spot, the purpose of this paper is to know how and in what way audiovisual/written/visual indexes of this type of "texts" guide mental operations of social agents' semantic construction. Focusing indexes of audiovisual messages as cognitive sub-determinations, this article describes some persuasion strategies. This constitutes the central object of this article: advancing some observations on those "Attack Sequences" which, making part of the collective memory have guided the political direction of our country.

Key words: audiovisual analysis method, political communication, meaning construction, conceptual integration, persuasion, spots, cognitive semantics.

CUERPO DEL TRABAJO

Un *los impasse* al que tarde o temprano se enfrenta todo analista del *sentido del texto audiovisual* se refiere a una característica inherente a su objeto de estudio, pues necesariamente se encuentra éste inscrito en un complejo proceso de comunicación no siempre fácil de cernir en su totalidad.

Las ópticas ya clásicas en la materia, mayoritariamente herederas del paradigma de Shannon, suponen a menudo un *clivage* entre los elementos del acto comunicativo (*emisor-mensaje-receptor*) y pretenden enseguida estudiarlos de manera independiente. Durante algunas décadas, ello permitió a varias corrientes analíticas –principalmente de corte estructuralista– practicar una mirada inmanentista sobre el *mensaje en sí*, ejerciendo en este mismo movimiento la ineluctable exclusión de los polos de producción y reconocimiento del proceso (Verón 1988).

Refutando tales ópticas, las críticas originadas desde la pragmática, cuyo propósito ha sido *reencontrar a los sujetos situados*, o bien desde la *semiosis interpretativa*, inspirada por Eco y más fundamentalmente por el pensamiento faneroscópico de Peirce, han resultado sin duda fructíferas, fomentando la reflexión sobre los sujetos de la comunicación. Y sin embargo, por razones diferentes, tales esfuerzos no han agotado los enigmas del universo audiovisual.

En el caso de la primera, porque sus prioridades la alejan naturalmente del análisis textual en favor de otros objetos de estudio, como la interacción social por ejemplo; en el de la segunda, porque ha ido paulatinamente perdiendo tierra al elaborar una construcción teórica acaso importante, cuya abstracción le ha impedido, sin embargo, proponer una metodología unitaria y rigurosa para el análisis práctico de la imagen y el sonido discursivos.

En este árido panorama, la semántica cognitiva de última generación avanza posturas cada

vez más contundentes. Revisados con prudencia, sus postulados nos parecen poder cimentar herramientas *astutas* con las cuales observar renovadamente al texto audiovisual, desde la complejidad de las dinámicas existentes entre el lenguaje y el pensamiento.

El artículo aquí propuesto habrá de entenderse en estas coordenadas. Se trata de un intento por fundamentar un método de análisis del texto audiovisual que, sin dejar de mirar el mensaje, se interroga principalmente sobre las operaciones mentales que los sujetos actualizan para su elaboración de inferencias.

La persuasión que ejercen los discursos audiovisuales –esgrime nuestra tesis central– comporta necesariamente una dimensión semántico-cognitiva, pues es –entre otros factores– en función del sentido que los sujetos articulan a partir de los mensajes, que se terminan construyendo sus representaciones del mundo y se perfilan sus decisiones políticas.

Discurso, sentido, cognición, persuasión y poder son, pues, los márgenes que nos permiten lanzar una incursión a la relación entre el objeto y el sujeto, entre el lenguaje audiovisual y los procesos mentales, con la finalidad de esclarecer una de las dimensiones de la persuasión hasta ahora velada y no por ello menos fundamental: la subdeterminación cognitiva del sentido.

Al filo del análisis del texto político audiovisual que presentamos, se trata pues de demostrar una idea simple, y ésta es que *gracias a sus índices visuales, sonoros y gramaticales el spot subdetermina las operaciones del pensamiento, guiando con ello la construcción del sentido de los participantes*. Una parte fundamental de la influencia persuasiva del “discurso audiovisual” tiene lugar, planteamos, en la dimensión cognitiva, y consiste justamente en subdeterminar (cf. orientar) las operaciones mentales de la articulación semántica.

El cuadro teórico-metodológico movilizado para realizar nuestro análisis, ha sido el ámbito del estudio del lenguaje verbal avanzado por Gilles Fauconnier, M. Turner, et al.¹, profundamente influenciados por las proposiciones neurobiológicas del “*espíritu encarnado*”², la noción de “*representación distribuida*”³ y el paradigma de la lingüística *cognitiva conexiónista*⁴ contemporánea, específicamente la teoría de la *metáfora cognitiva* de G. Lakoff y M. Johnson (Lakoff & Johnson, 1980 y Lakoff, 1992).

La propuesta de estos autores es que “*el sentido se construye*”. Se trata “*de una construcción mental constante, relativamente abstracta, de espacios, de elementos, de roles y de relaciones al interior de tales espacios, de correspondencias entre ellos y de estrategias para construirlos, a partir de índices tanto gramáticos como pragmáticos...*” (Fauconnier, 1984: 9-10).

Bajo esta óptica, el *sentido* es el resultado de una sucesión de *configuraciones cognitivas* generadas en virtud de la red de conexiones entre los diversos dominios mentales del espíritu humano. Por su parte, la actividad de *construcción de sentido* consiste

1 Nuestras principales fuentes son la teoría de los espacios mentales (in *Espaces Mentaux*, 1984) y la teoría de la integración conceptual (in *Mappings in Thought and Language*, 1997), propuestas inicialmente por Gilles Fauconnier pero completadas por otros investigadores como Turner, Coulson, Grady, etc. e influenciadas profundamente por los estudios de Lakoff, Jonson, Halfinger, Edelman, etc.

2 Retomamos el término anglosajón “*embodied*” que quiere decir “encarnado” (i.e enraizado en el cuerpo). En el contexto de las neurociencias y de las ciencias cognitivas, es término designa el reconocimiento de las condiciones que la estructura detallada del cerebro, y su funcionamiento fisiológico, imponen a las operaciones cognitivas y sus productos.

3 Según esta noción el sentido no se produce a través de una sola unidad semántica sino a partir de la interacción de conjuntos de unidades interconectadas, distribuidas en una red y cuyas dinámicas producen todas las representaciones del pensamiento. In Chris Eliasmith, *Dictionary of philosophie of mind* (1997), basado en Chachland y Sjenowsky, 1992, *The computacional brain*, Cambridge, MA, MIT press.

4 A la vez neurobiológicas y neodarwinianas, los postulados del “*espíritu encarnado*” han dado pauta a la emergencia y el desarrollo del *conexionismo*, paradigma que contempla las operaciones cognitivas como el resultado de la actividad de pequeñas unidades mentales que interactúan entre ellas, sin un piloto central específico. Dicho en otros términos, puesto que las neuronas están organizadas en redes y el funcionamiento cognitivo es determinado por esta estructura, entonces las producciones cognitivas deben de ser contempladas sobre la base de conexiones entre entidades *representacionales*.

justamente en las dinámicas de interconexión de tales dominios, cuyas operaciones parecen, además, obedecer a un cierto número de principios comunes invariantes.

Tales procesos tienen lugar en un cierto nivel cognitivo, esencialmente diferente del nivel lingüístico⁵. Es por ello que *el lenguaje no es continente de la significación*, y los *textos en sí mismos no encierran ningún sentido* (Fauconnier y Turner, 1996:10). El lenguaje en acto, el discurso, sus frases, sus enunciaciones, son más bien entendidos como una serie de *índices* o *subdeterminaciones* que de diversas maneras, guían (cf. orientan) a la cognición en su construcción semántica⁶.

La investigación ha identificado diversas maneras en que cada uno de los índices gramaticales del discurso *sub-determina* las operaciones mentales de los sujetos, influyendo, junto con otras variables –socioculturales, situacionales y pragmáticas– sobre el sentido en construcción. De ser a gran escala comprobadas, las regularidades identificadas en las operaciones mentales conformarían una suerte de *gramática cognitiva universal*⁷, que describiría los principios fundamentales del pensamiento humano (!).

Es precisamente sobre la pretendida *universalidad* de tales regularidades que se fundamenta nuestra propuesta, pues los principios que orientan las operaciones mentales y, por ende, la

5 La idea de la diferencia entre estos dos niveles está largamente expandida tanto en la lingüística cognitiva como en las neurociencias, ver Lakoff y Johnson (1985:8), Edelman (1992: 194).

6 Puesto que los elementos gramaticales del discurso son *subdeterminaciones* que guían a los participantes en su actividad dinámica de construcción cognitiva, es posible decir que el nivel lingüístico puede condicionar al nivel cognitivo a operar de una cierta forma, pero no es posible reducir éste a aquél. Fauconnier y Turner, 1998, p.135. Para esta óptica, la diferencia entre el discurso y el sentido es de amplitud: mientras el sentido es un proceso de construcción producto de diversas operaciones mentales, el discurso es concebido como un acto de lenguaje que proporciona índices o subdeterminaciones que orientan el comportamiento de los procesos cognitivos.

7 Esta “gramática universal” que supuestamente regula las operaciones del pensamiento, es esencialmente diferente a la gramática propuesta por Chomsky, pues opera en un nivel todavía más profundo, es decir en una dimensión cognitiva y no lingüístico-estructural.

articulación del sentido parecen aplicar siempre y de forma independiente a la naturaleza del soporte—ya sea gramatical, audiovisual u otro—que las guía.

Así, inversamente al camino seguido por Fauconnier et al., quienes analizan las relaciones entre los soportes gramaticales y las operaciones mentales para despejar los principios generales de la cognición, nuestra propuesta se basa en la universalidad de los principios encontrados, para comprender las relaciones entre las operaciones mentales y los soportes, esta vez audiovisuales, que articulan los mensajes políticos en cuestión.

Con ello proponemos que, ya sean gramaticales o audiovisuales, los índices de los *spots* orientan (c.f. subeterminan) la manera en que los sujetos articulan el sentido, y con ello las representaciones que se construyen del mundo. Bajo estos términos los *spots* adquieren una capacidad *accional* sobre los sujetos, pues influyen sobre *cómo* los agentes piensan y sobre el resultado de sus pensamientos. Esto es lo que hemos denominado la *subdeterminación cognitiva del sentido*, una de las dimensiones sin duda fundamentales de la persuasión discursiva.

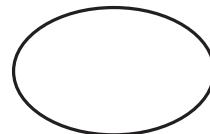
Herramientas

Para este encuadramiento teórico, el sentido emerge de las interacciones entre dos o más *espacios mentales*⁸. Dichos espacios son unidades semánticas, paulatinamente desplegadas en el panorama cognitivo de los sujetos⁹ en función de las subdeterminaciones o índices discursivos que reciben (en una situación de conversación, de discurso o de visualización de un mensaje

8 De manera simplificada, los espacios son pequeñas unidades semánticas que dependen de los modelos cognitivos idealizados (MCI). Para más información respecto de ello una consulta interesante es: Coulson S., 2000, p. 1.

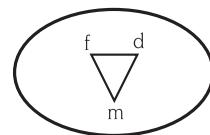
9 Todo espacio mental depende de un dominio conceptual; el constituye una construcción a corto plazo informada por estructuras del conocimiento más generales y más estables, asociadas a un dominio conceptual particular. In Grady, Oakley et Coulson, 1999, p. 2.

audiovisual, por ejemplo). En lo sucesivo ilustraremos los espacios mentales con el ícono:



Fuente: elaboración propia.

Cada uno de estos espacios mentales posee elementos y relaciones entre ellos, conocidas con el nombre de *frames* o *estructuras semánticas*¹⁰, pues definen o estructuran las relaciones entre dichos elementos¹¹:



f, d, m = Elementos

— = Estructura semántica o Frame

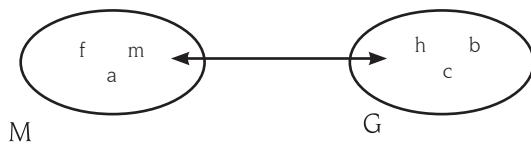
Fuente: elaboración propia.

A medida en que el discurso se despliega, los espacios mentales por él introducidos son gradualmente conectados unos a otros, mediante *conectores* a menudo subdeterminados por los

10 Los elementos de los espacios están determinados por "relaciones complejas" que dan "estructura" a los espacios a los que pertenecen. Dichas relaciones son llamadas *estructuras* o *frames*, noción que definen la esencia de la dimensión semántica del espíritu y que por lo tanto son fundamentales para nuestra investigación. Para mayor información al respecto el lector puede consultar Fauconnier y Turner, 1998, p22.. El frame que definirá cada espacio será así constituido precisamente por el conjunto de conocimientos que un participante puede tener sobre dicho espacio. Este frame será definido por todos los conocimientos, los *backgrounds* cognitivos o bien la "encyclopedia individual" .

11 Habrá que señalar que estas estructuras o frames que organizan interiormente los espacios son esencialmente diferentes a las estructuras postuladas por la perspectiva estructuralista, quien veía "relaciones oposicionales" a nivel de los elementos textuales. Por el contrario, los *frames* cognitivos no pertenecen a las relaciones entre los elementos de un texto, sino a las relaciones entre las entidades cognitivas que los índices textuales introducen. Estos frames corresponden por lo tanto a los conocimientos de trasfondo y a los *modelos cognitivos idealizados* que los participantes han guardado en su mente en función de sus experiencias de vida.

índices gramaticales, o bien instanciados pragmáticamente en virtud de la *situación* de enunciación:



→ Conexiones interespaciales

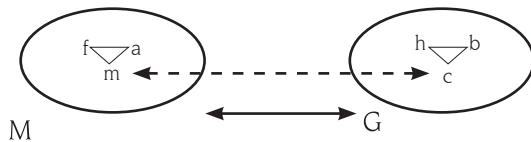
M: Espacio fuente o detonador

G: Espacio blanco u objetivo

F, m, a, h, c, b: Elementos

Fuente: elaboración propia.

Habilitadas ya sea entre sus elementos o bien entre sus *frames*, dichas conexiones espaciales permiten varios fenómenos semánticos. En primer lugar, autorizan a los participantes a hablar o describir un elemento *a* del espacio M, para hacer referencia a *h* del espacio G. Conocido con el nombre de *mappings* o *correspondencias*, este fenómeno cognitivo permite la comprensión de uno de los espacios en virtud de la estructura semántica de su espacio contraparte (Fauconnier, 1997, p.149.):



→ Conexiones interespaciales

M: Espacio fuente o detonador

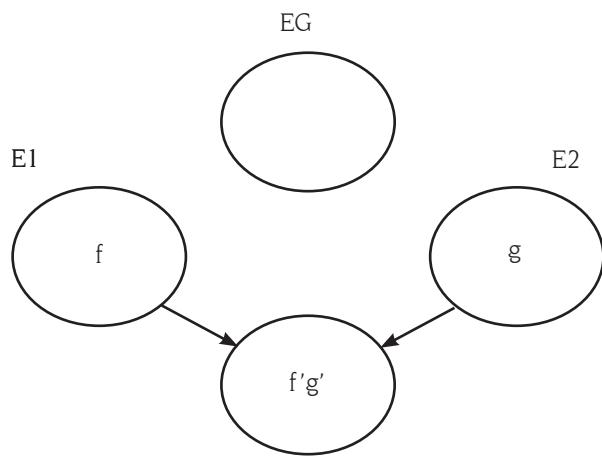
G: Espacio blanco u objetivo

→ Proyección de frame de la "Fuente" al "Blanco".

Fuente: elaboración propia.

Yendo todavía más lejos, entendemos que la *correspondencia espacial* permite, además, a los participantes proyectar, heredar, transportar o retroproyectar las estructuras semánticas –*frames*– (o algunas de sus partes), de un espacio inicial llamado "fuente" o "detonador" (en el diagrama el espacio M), hacia los demás espacios con los que está conectado (cf. Los "blancos" u "objetivos" de la configuración, en el ejemplo el espacio G).

Ahora bien, la operación fundamental del pensamiento humano y origen mismo de la gestación del sentido es, para esta óptica, la **INTEGRACIÓN CONCEPTUAL**, que consiste precisamente en las transformaciones e intercambios de las estructuras semánticas (cf. *frames*) de un espacio mental hacia los pares con los que está conectado. En su forma básica, dicho proceso cognitivo tiene lugar en función de cuatro entidades, que de ahora en adelante ilustraremos con el esquema siguiente:



EG = Espacio genérico EG

E1 = Espacio inicial 1

E2 = Espacio inicial 2 E1 E2

EI = Espacio integral o blend

→ Conexiones

f, g, f', g' = Elementos

Fuente: elaboración propia.

La *red o plataforma de integración conceptual* se conforma de dos espacios mentales iniciales o de entrada introducidos por los índices discursivos (E1, E2), un espacio genérico (EG) y un espacio integral (i.e. El o *blend*). Cuando hablamos de integración conceptual nos referimos a la conexión de espacios iniciales (i.e. las entradas), cuya integración presupone la participación de otros dos –el genérico y el integral–, que desempeñan funciones cognitivas propias¹². (Fauconnier (1997) y Fauconnier & Turner (1998)).

Una vez las conexiones habilitadas en una configuración, la *integración conceptual* consiste así en que el *frame* o estructura semántica de uno de los espacios iniciales “viajará” hacia los otros, y sufrirá en su transcurso diversas transformaciones que provocarán transformaciones en los espacios que va alcanzando. Al cabo de dichos procesos, se terminan transformando los *frames* del o los espacios que juegan como contrapartes (ie. “los blancos”) pero también los de los iniciales.

A riesgo de banalizar la complejidad de esta teoría podemos resumir estos procesos cognitivos de la siguiente manera: el espacio integral (El) se articula con la proyección –ya biyectiva, ya en fusión– de entidades semánticas provenientes

12 Los diferentes tipos de espacios que constituyen esta red son: el espacio mental de entrada o inicial, el espacio mental genérico, y el espacio mental integral (i.e. *blend*). Los dos espacios de entrada o iniciales están ligados por una aplicación *mapping o correspondencia*, en virtud de la cual ciertos elementos seleccionados del espacio de entrada 1 (o espacio detonador) corresponden o se conectan a ciertos elementos del espacio de entrada 2 (o espacio blanco). Estos espacios iniciales son introducidos por los índices del discurso. El Espacio Genérico no posee ni elementos ni estructuras propias, sino que se articula gracias a la estructura común de los espacios iniciales. Este espacio no contiene sin embargo todos y cada uno de los elementos y estructuras de los iniciales, sino solo aquellos que son comunes, por lo cual su *frame* o esquema semántico permanece bastante esquelético, abstracto. Finalmente tenemos al Espacio Integral o *Blend*, compuesto con la proyección selectiva de elementos provenientes de los *inputs* E1 y E2 y de sus frames. Así, el *blend* se constituye de elementos heredados desde los *inputs*, cuya selección y proyección permanecen a menudo subdeterminadas por los índices gramaticales del discurso. A diferencia del genérico, el espacio integral puede ser introducido por las frases del discurso. En este caso, la operación de *desempaquetaje* permitirá a los participantes separar los elementos y los frames que ahí se encuentran integrados, pero que provienen de hecho de dos espacios iniciales que no han sido introducidos de manera explícita. Fauconnier, 1997, p. 14.

de los espacios iniciales o de entrada (E1, E2). A través de procesos de *composición, compleción o elaboración*, dichos elementos desarrollarán en el espacio integral una estructura semántica nueva, “*emergente*”¹³. Algunos fenómenos de *retroproyección* de estructuras modificarán ulteriormente los espacios iniciales, dotándolos de nuevos elementos y nuevas relaciones *inferenciales*.

No nos extenderemos más en esta exposición metodológica, pues el cabal tratamiento del método exigiría sin duda varios artículos¹⁴. El resumen que hemos arriesgado busca únicamente proporcionar al lector algunas nociones para entender la aplicación analítica que constituye, creemos, lo fundamental de nuestra aportación. Avancemos a ello.

SPOT: “MÁS DE LO MISMO”

El *spot* que a continuación analizamos fue escogido al azar, entendiendo que se pretende aquí postular un *método de análisis de sentido* aplicable a todo mensaje audiovisual. Figuró pues este *spot* entre los mensajes emitidos por la campaña de Vicente Fox Quezada, de la coalición *Alianza por el Cambio*, durante la contienda electoral por la presidencia del año 2000 en México. Sin duda dicha campaña revistió para nuestra Nación una relevancia considerable, pues junto con otros varios factores conllevo al fin –momentáneo– de la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que desde hacía más de siete décadas había gobernado el país.

13 La producción de estructura emergente es posible gracias a tres operaciones mentales principales: 1) La composición: que implica la yuxtaposición de informaciones provenientes de diferentes espacios. Esta operación retoma la proyección de los inputs y desarrolla las relaciones nuevas que no existían en ellos. 2) La completación (o compleción) se produce cuando la activación de ciertos elementos de un dominio cognitivo o de un frame conlleva a la activación de otros elementos del mismo dominio, sin que hayan sido habilitados en un principio, y la elaboración que proviene de una “simulación mental” (*mental simulation*), de diversos tipos de interacciones físicas y sociales con el mundo, o de la propia integración conceptual. En esta simulación, una nueva estructura es creada, en virtud del trabajo cognitivo de los participantes presidido por la “*lógica del blend*”.

14 El lector interesado en estos postulados metodológicos podrá consultarlos con detalle en Faconnier G., “*Mappings...*” (1997).

El mensaje está compuesto de dos secuencias. Articulada de seis planos en corte directo, la primera de ellas presenta con un ritmo semi-lento y una suerte de *addagio* en violín de fondo, escenas narrativamente inconexas de personajes anónimos ubicados en situaciones disfóricas.

Presenciamos así el primer plano de un niño que llora angustiosamente frente a la cámara / un hombre indígena de edad avanzada y gesto serio lanza una mirada hacia al espectador / un joven indígena hace lo propio volteando sus ojos / en un plano más alejado, aparece una mujer indígena con su bebé en la espalda / otra mujer con su hijo en brazos miran la televisión instalados en una habitación ciertamente precaria./ Finalmente, en *medium shot*, Carlos Salinas de Gortari, ex presidente de México, abraza sonriente a Francisco Labastida, candidato presidencial del PRI en el año 2000, intercambian amplias miradas conniventes. Festejan.

La segunda secuencia cambiará completamente de escenarios. Será la ocasión de presenciar con un ritmo musical y un montaje que gradualmente aceleran, diversas escenas de públicos reunidos en lo que parecen ser manifestaciones políticas al aire libre, mítines con multitudes de personajes anónimos, masas de los que la vista podrá rescatar –aquí y allí– la figura de Vicente Fox, el entonces candidato del partido político *Alianza por el Cambio*, y responsable de la producción del *spot*. Estará inmerso en la multitud, manifestando, hablando, sonriendo, cargando una niña en brazos...

Audio primera secuencia

Voz off masculina: "Nosotros no tenemos ni para leche, ellos viven despilfarrando, nosotros no tenemos trabajo, ellos abusan de sus puestos, nosotros no tenemos educación, ellos no tienen vergüenza, ¿Alguien quiere seguir con esto? ¿Alguien quiere más, de lo mismo? ..."

Audio segunda secuencia

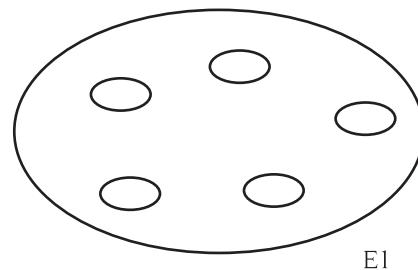
Continúa voz off: "... Nosotros no, y ya somos más, ya somos más, ya somos más los mexicanos que

queremos un cambio de verdad... Vota alianza por el Cambio, presidente Fox".

Para la propaganda política los mensajes denominados *de ataque* representan una temática, por demás, recurrente. Las "campañas negras", así denominadas en el argot publicitario, cifran sus estrategias en un objetivo único: denostar, por diversas vías, a los candidatos contrincantes. El texto que aquí analizamos puede, en un principio, comprenderse bajo estas coordenadas. Una radiografía del sentido en construcción nos permitirá, sin embargo, cernir los diferentes procesos mentales apelados, y con ello las inferencias persuasivas orientadas por el *spot*.

La primera de ellas podría definirse como la "*culpabilidad del candidato del PRI, Francisco Labastida*". Ella es producto de la integración conceptual del espacio mental relativo a los políticos del PRI (plano 6), y el *frame* disfórico proveniente de espacios diegéticos indeterminados en los planos 1-5. Dicha integración genera un escenario cuasi-narrativo en el que se atribuye una *culpabilidad* inferida al candidato contrincante. La articulación de este sentido es en gran medida "vigilada" por los índices gramaticales en *off*.

Para hacer producir esta inferencia, el *spot* introduce primeramente diversos espacios mentales indeterminados mediante la aparición de elementos-personaje en contextos imprecisos (un niño, un anciano, un adolescente, una mujer con su bebé en la calle, y otra en su casa):



E1

E1: Espacio secuencia 1

Fuente: elaboración propia.

Decimos *indeterminados* en la medida en que sus coordenadas geográficas y temporales no son precisas. El espectador no sabrá donde ni cuándo fueron tomadas dichas imágenes. La acción permanecerá también ambigua puesto que estos personajes no realizan ninguna actividad más que ratificar su presencia en escena (ello a la excepción del último plano, donde la mujer y sus hijos miran la televisión).

Es importante señalar que el *no reconocimiento* de estos elementos-personaje favorecerá su interpretación en tanto *roles*¹⁵, mientras que sus *valores cognitivos* permanecerán desconocidos¹⁶. Para decirlo en otras palabras, los elementos permanecerán vistos por el receptor como *personajes anónimos*.

La naturaleza de los roles cognitivos es, sin embargo, difícil de cernir, puesto que depende de los conocimientos de trasfondo de los espectadores y de las inferencias desencadenadas por los datos visualizados: es así que los rasgos indígenas de los elementos-personaje, sus vestidos pobres y sus gestos que oscilan entre gravedad y modestia pueden ser índices que subdeterminan de manera importante los roles que serán atribuidos

15 De manera diferente al soporte gramatical, donde el rol y el valor de los elementos dependen de sus introductores (i.e. artículos definidos o indefinidos), en el soporte audiovisual el valor depende del reconocimiento del elemento que harán los participantes. A este respecto, postulamos que si uno de los elementos des reconocido (por *matching* icónico) gracias a su *token* guardado en la memoria de los participantes, entonces este elemento será interpretado como valor. Si por el contrario el reconocimiento no tiene lugar, el elemento no podrá ser interpretado mas que como rol. El *matching* de reconocimiento está definido por la conexión icónica de los elementos visualizados con sus tokens correspondientes en la memoria del receptor.

16 La insistencia textual de introducir elementos en tanto roles invita al espectador a un proceso de lectura que consiste en determinar los valores posibles para tal o cual rol. Diremos en consecuencia que en esta "puesta en intriga" el espectador es invitado a participar activamente en la atribución rol/valor. Esta participación cognitiva puede conllevar a una fusión de instancias pragmático-enunciativas: hay una coparticipación enunciador-enunciariato, o bien un esmero del espíritu del receptor, y finalmente una connivencia vivida como similaridad de situaciones (una situación será interpretada en relación a otra: i.e. "tu y yo hemos visto ambos niños, los indígenas y los ancianos indigentes como éstos en las calles de nuestro país".

a los elementos¹⁷, pero que en ningún caso serán definitivos¹⁸.

Una indeterminación similar sucede con el *frame* de cada uno de los espacios mentales introducidos. A primera vista, los personajes no llevan a cabo ninguna actividad precisa, y no están, por tanto, insertos en un esquema narrativo o escenario de acción. A pesar de lo anterior, las imágenes proporcionan dos informaciones fundamentales para la constitución de los *frames* o *estructuras semánticas*.

Por una parte, se trata de la identidad social de los personajes, que será inferida en virtud de sus rasgos físicos (ex. indígenas). Gracias a procesos de compleción cognitiva, las identidades inferidas bastarán para elaborar otras estructuras semánticas relativas por ejemplo a sus "precarias condiciones de vida"¹⁹.

Otra parte del *frame* de los espacios introducidos es subdeterminada por los *gestos* de los personajes, así como por las variables estético-formales que aspectualizan las escenas (i.e. blanco y negro, cámara lenta, movimientos lentos de la cámara, y movilidad de los personajes casi imperceptible). Tales índices subdeterminan un *frame* disfórico, mezcla de las condiciones de "ignominia", "desesperanza", "angustia", "frustración", " pena" y "alienación" que los elementos-personaje parecen compartir.

17 El rol está aquí determinado por los grupos de pertenencia, de actividades y las condiciones identitarias imaginadas y atribuidas al elemento en cuestión: edad, sexo, situación social, raza, origen, por ejemplo.

18 Estos fenómenos subrayan que cuando no se tiene informaciones precisas sobre los elementos introducidos por estrategia visual, los participantes inferirán su rol en función de los diversos índices visualizados, cuya aprehensión e interpretaciones permanecerán sin embargo dependientes de los conocimientos de trasfondo de los participantes así como de su esmero interpretativo para con el texto. Un espectador ciudadano mexicano conoce sin duda el rol de estos personajes, puesto que lo conecta a experiencias situacionales y a su relación –así solo sea visual– con los indígenas emigrados a las grandes ciudades.

19 Tal compleción cognitiva resulta fundada en los conocimientos previos o *background* cognitivo que los espectadores tienen acerca de las terribles condiciones de vida de los indígenas emigrados a las ciudades industriales mexicanas.

Los atributos de ignominia, así como las características indígenas de los personajes, son los conectores que permiten ligar los diversos espacios mentales introducidos, a pesar de que el texto no sugiere una relación directa entre los personajes, y no estén, por ende, relacionados bajo una estructura narrativa.

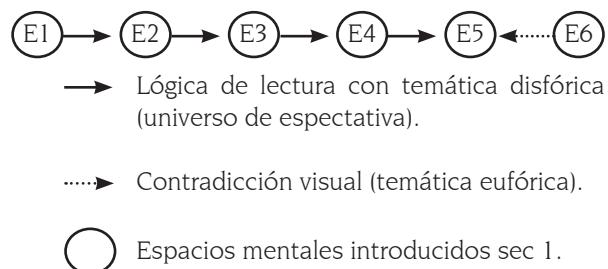
Sobreviene el plano 6. Con él se introducirá en el panorama cognitivo de los participantes un espacio mental relativo a los "Políticos del PRI", en virtud de la aparición a cuadro del ex presidente Carlos Salinas y Gortari (administración 1988-1994), abrazando al candidato Labastida. Intercambian una risa connivente. (Imagen N° 4). Las coordenadas espacio-temporales de este nuevo espacio son nuevamente indeterminadas.

Por primera vez en el texto, los personajes en escena podrán ser interpretados como valores, dado que son elementos conocidos por los espectadores mexicanos. Por el contrario, su rol cognitivo permanecerá incierto, pues la escena no está ubicada en el tiempo. De esta manera, el receptor podrá atribuir al elemento S (Salinas de Gortari) el rol de "*presidente*" o bien el de "*ex presidente*". En este mismo tono, el rol de L. (Francisco Labastida) podrá ser "*funcionario durante la gestión salinista*" o bien "*candidato a la presidencia en la contienda del año 2000*".

Se tienen ya los índices principales con los que será construida la *culpabilidad* de Labastida. ¿Cómo opera este proceso? ¿Cuáles son las dinámicas mentales que la hacen posible? Esta inferencia será producto de la proyección del frame o estructura semántica disfórica producida durante los cinco primeros planos de la secuencia hacia el espacio mental "Políticos del PRI". Tal proyección es mayoritariamente habilitada por los gestos, pues el contraste de la tristeza y la solemnidad de los primeros planos con la connivencia y la felicidad del último, producen un impacto que desencadena en el espectador procesos de elaboración cognitiva.

Ello es así porque los gestos de los cinco primeros planos abren un *universo de expectativa*,

caracterizado por la continuidad de una temática disfórica (i.e. tristeza, desesperación, angustia; Imagen N° 1, 2, 3). Dicha *expectativa* constituye una *lógica de lectura* que será inevitablemente contrariada con la llegada del plano 6 (Imagen N°9), cuya alegría y felicidad no concuerda con la temática esperada:



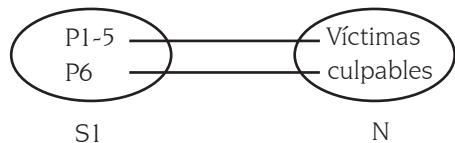
Fuente: elaboración propia.

Para remarcar este "contraste gestual", el *spot* se apoya en la banda sonora, pues con la aparición del plano seis sobreviene un estruendoso ruido seguido de la cesación momentánea pero contundente del audio. Tal procedimiento auditivo hará sobresalir el contraste gestual visualizado, pero sobre todo solicita la introducción de un nuevo espacio mental (el espacio N), y su puesta en correspondencia cognitiva con los diferentes espacios introducidos en la secuencia. Esta correspondencia cognitiva o *mapping* es necesaria para reequilibrar el configuración mental en obra, es decir, para contrarrestar el evidente antagonismo de las escenas²⁰.

La correspondencia a la que nos referimos no es otra cosa que la puesta en equivalencia de estructuras semánticas de dos espacios mentales. Por un lado, aquel relativo a toda la secuencia visualizada (S1) y por otro, un escenario narrativo abstracto, *enmagazinado* en el panorama cognitivo del espectador, y que refiere a todas aquellas his-

20 En este cuadro, consideramos que la elaboración o compleción cognitiva de los receptores encuentra para desenvolverse un espacio textual, cuyos bordes están delimitados precisamente por el silencio producido. Dicho de otra forma el silencio funciona como una solicitud a la compleción y paralelamente instaura en el texto un lugar temporal o bien un paréntesis que recibirá la compleción narrativisante producida por los participantes.

torias en las que sus protagonistas son *víctimas o culpables* (N), y que el público ha visto o escuchado a lo largo de su experiencia de vida.



S1: Espacio mental secuencia 1.

N: Espacio mental escenario abstracto.

Fuente: elaboración propia.

En virtud de esta correspondencia, que opera de manera casi automática, el *frame* semántico del espacio N (e.g. los buenos, los malos, los culpables, los inocentes, y sus relaciones etc.) podrá ser proyectado al espacio S1, permitiendo un proceso de *narrativización* de la secuencia. Así, estas escenas, estas fotos en un principio inconexas, se verán dotadas de una estructura diegético-narrativa que presidirá, no obstante, el sentido que de ellas construirán los espectadores. Los elementos de los cinco primeros planos serán conectados a las víctimas; los personajes del plano seis, a los culpables.

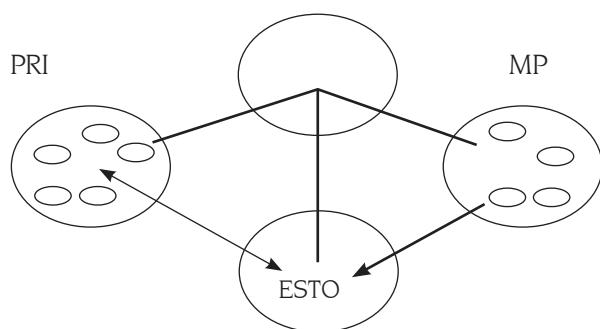
Si estas conexiones se cumplen, la *narración* podrá seguir dos direcciones. La primera (en *backward*) consistirá en observar las escenas bajo la lógica de consecuencias/causas (en este orden): el plano 6 (los políticos felices, Imagen N° 4) serán interpretados como la causa de los planos 1, 2, 3, 4 y 5 (la tristeza de los indígenas pobres). Ellos son responsables directos de la disforia de los indígenas. Pero la *narrativa* puede igualmente tomar una segunda dirección (en *forward*) causa/consecuencia, poniendo la pobreza y el malestar de los personajes como el origen de la felicidad de los políticos del PRI. Para esta lectura, los políticos "se burlan" de la depresión indígena.

Es importante señalar que la "culpabilidad" será inferida por un público amplio, incluso aquel no mexicano, pues su construcción cognitiva requiere únicamente de los índices gestuales en pantalla, y de un escenario abstracto *víctimas/culpables* disponible para todo espectador.

El ataque implementado por el mensaje consiste –ahora lo vemos– en provocar que los participantes mantengan siempre fresca la conexión entre el elemento Labastida, la marginación indígena y el *Salinismo*. Se trata de hacer que en el panorama cognitivo de los espectadores estos tres elementos sean siempre equivalentes. Se busca –por así decirlo– soldar tal conexión. En este objetivo, los índices gramaticales serán decisivos:

Casi al final de la secuencia (planos 5 y 6), la *voz off* dirige una pregunta a los espectadores: "¿Alguien quiere continuar con ESTO?" "¿Alguien quiere más de LO MISMO?". Tales índices serán seguidos de la cesación momentánea del audio, lo cual estimula la compleción cognitiva del espectador, solicitándole ratificar el *turno de palabra virtual* que le corresponde. El silencio –por decirlo de alguna manera– exige al espectador contestar los cuestionamientos que le son lanzados.

Tales solicitudes interrogativas son, no obstante, tramposas, pues se basan en una *indeterminación* cognitiva: el deíctico ESTO y la proposición LO MISMO son pragmáticamente ambiguos, pues su sentido depende del espacio mental hacia el cual son aplicados: pueden hacer referencia al espacio de entrada 1 (¿Alguien quiere continuar con la situación ignominiosa de los indígenas?), o bien al espacio de entrada 2 (¿Alguien quiere continuar con el regocijo de los políticos del PRI y la política salinista?):



IP: Imagen percibida IP

PRI: Espacio inicial 2 "Política del PRI-Salinas"

M: Espacio inicial 1 "Méjico Pobre"

↔ Flotación y doble atribución

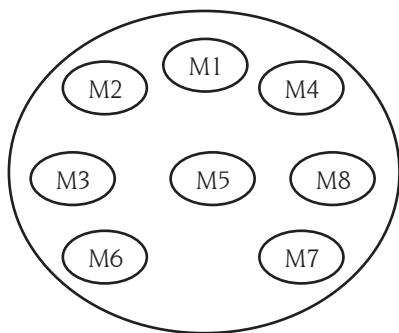
→ Correlación de espacios

Fuente: elaboración propia.

Poco importa la respuesta del espectador, pues la indeterminación conduce siempre a una doble atribución. Este procedimiento gramatical conduce necesariamente a reforzar la conexión y la integración de los espacios de entrada, haciendo de la tristeza de los indígenas y del regocijo de los *priistas*, eventos fundamental y cognitivamente equivalentes. La conexión queda gramaticalmente *solidificada*.

La diferencia

Más allá de los ataques iniciales fundados en la *culpabilidad*, el mensaje implementa otro de mayor contundencia, que se basa en la *diferenciación y antagonismo* de dos entidades cognitivas. Su análisis requiere observar la segunda secuencia. En ella, un bombardeo frenético de imágenes separadas por montajes en corte directo introducirá diversos espacios mentales indeterminados, cuyas coordenadas espacio-temporales permanecen indefinidas. Las acciones diegéticas son, no obstante, evidentes; se trata de espacios que se refieren a “*manifestaciones políticas*”:



D: Diégesis (Temática manifestaciones políticas)
 M 1, 2, 3, 4...: sub-espacios diegéticos (manifestaciones políticas)

Fuente: elaboración propia.

Dichas escenas de “manifestación” (imágenes N° 6, 7, 8) y los respectivos espacios mentales que introducen no podrán ser ubicadas en el tiempo. ¿Se trata de mítines que tuvieron lugar durante la campaña electoral del 2000? o bien ¿de manifestaciones anteriores?, ¿se trata en todas las escenas de la misma marcha?

Los espectadores no podrán saberlo y muy probablemente no buscarán saberlo. Lo que resulta esencial para el funcionamiento del ataque implementado es tan solo el hecho de que los participantes identifiquen la actividad que se desarrolla en las escenas y, de manera más importante, que “*perciban*” la aspectualización bajo la cual éstas se presentan: el movimiento constante de los personajes, los diferentes colores, el brillo, el dinamismo, etc. Volveremos más tarde sobre estos aspectos (Infra. Frame emocional p.27).

Por lo pronto señalaremos que los personajes de la secuencia varían de un plano al siguiente, y son mayoritariamente interpretados en tanto roles cognitivos. Su definición depende, nuevamente, de índices accesorios secundarios como las ropas, los rasgos físicos, las edades, los géneros, así como de las inferencias que a partir de éstos los participantes realicen. En lo que respecta a Fox, al ser reconocido por un público vasto será, a la vez, interpretado como valor (la persona en si) y como rol (Candidato a la presidencia por el Partido Alianza por el Cambio, AC)²¹.

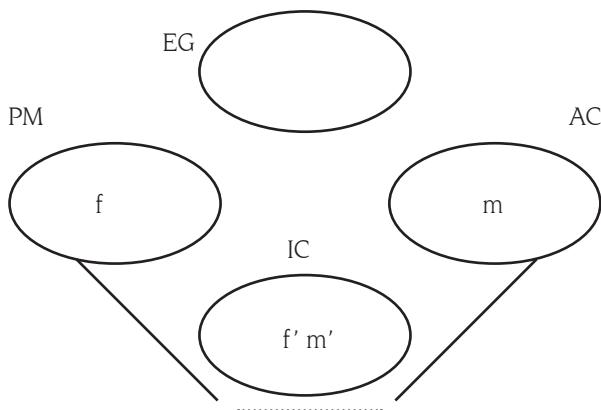
La conexión entre los espacios introducidos es subdeterminada por la similitud de los *frames* temáticos de las escenas: se trata en todos los casos de personajes que participan en manifestaciones políticas. Una conexión paralela será subdeterminada en virtud de la aspectualización formal que caracteriza todos los planos de la secuencia (e.g encuadres amplios y dinámicos, colores vivos, movimiento de los personajes, movimientos de cámara, etc.).

21 Es importante subrayar que la condición sobresaliente de elemento Fox, resulta subdeterminada por su persistencia en escena (reaparecerá en los planos 7,8,9,10,11 y 12), por su posición central a cuadro (Imagen 10) y por su tamaño (curiosamente no hay en escena otro manifestante más alto que Fox!). De esta manera, Fox será rescatado por el espectador a pesar de la vertiginosa aceleración del montaje. Para esta aprehensión, el no reconocimiento de los otros personajes (la indeterminación de sus valores) juega en contraste con el elemento Fox, quien será por el contrario reconocido como valor. Este contraste facilita la aprehensión de este elemento por encima de los demás.

Nosotros

Ahora bien, las apariciones del elemento Fox en medio de la multitud subdeterminan diversas integraciones conceptuales, cuya actualización dará lugar a inferencias relativas a la identidad social de la masa manifestante, pero sobre todo a la del mismo Fox y el partido político que representa. El desarrollo y la naturaleza de estas integraciones dependerán de cada espectador, de su trasfondo cognitivo y del esmero interpretativo que invierta frente al mensaje.

En términos cognitivos estos dos elementos (Fox y la masa manifestante) introducen por desempaquetaje los espacios iniciales de una configuración integral:



AC: Espacio Alianza por el Cambio.

PM: Espacio manifestaciones políticas.

f: Fox (valor).

m: manifestantes (roles).

— Conexión Por principio de Identificación Icónica.

EG: Espacio genérico en modo secundario IP.

IP: Imagen percibida (blend).

.....: Conexión por proximidad.

Fuente: elaboración propia.

Gracias a la conexión establecida por la proximidad física de los elementos-personaje,

los espacios mentales relativos a Fox y al pueblo anónimo intercambiarán sus *frames*. La proyección de estructuras semánticas tendrá dos direcciones. El espacio incial PM (pueblo manifestante) proyectará el frame "*multitud manifestante*" hacia el *blend*, que por recursividad flotará enseguida hacia el espacio de entrada AC. Ello proporciona al candidato "*la legitimidad de la masa*", es decir, el apoyo de un "*consenso popular*". Discursivamente el espacio mental AC se ve así dotado de un pueblo²² (imagen N° 6, 7, 8). De manera inversa, el frame "*Fox dirigente*" de AC flotará hacia el *blend* y será retroproyectado hacia el espacio PM (pueblo mexicano), dotando a las multitudes de un líder.

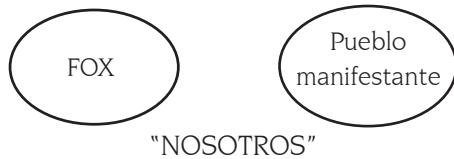
Bajo esta óptica, la secuencia privilegia la inferencia concerniente a la "*representatividad popular*", misma que se quiere hacer adjudicar al candidato Fox y a su partido. Es la *legitimidad del candidato por el consenso de las mayorías* lo que cognitivamente está en juego a lo largo de las escenas.

El "Nosotros" extendido

A la fusión de los espacios mentales "Fox" y "Pueblo Manifestante" se sumará una más que, persuasivamente, nos parece fundamental: la del espacio mental enunciativo del receptor. Dicha adición es *vigilada* por estrategia gramatical, pues durante todos las escenas una *voz off* anónima repite en continuidad el pronombre "Nosotros", o bien sus formas verbales correspondientes (ex. "ya SOMOS más", "QUEREMOS un cambio").

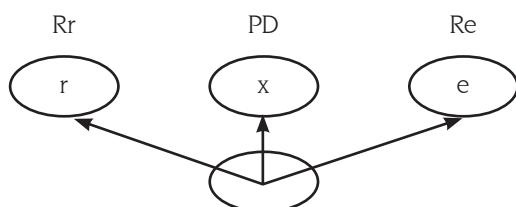
Al igual que sucedía con el deíctico ESTO anteriormente revisado, el sentido del pronombre NOSOTROS variará según los espacios mentales a los cuales será aplicado por los participantes. En este cuadro, entendemos que si el "Nosotros" es aplicado a los personajes diegéticos en pantalla (Fox y Pueblo Manifestante), la *voz off* se entiende como el medio de expresión de tales elementos, y funciona como conector que solidifica la conexión de dichas entidades:

22 El pueblo sostiene al candidato, el está siempre detrás de él para alentarlo, al mismo tiempo que el candidato se vuelve una protección, un escudo incluso paternal.



Fuente: elaboración propia.

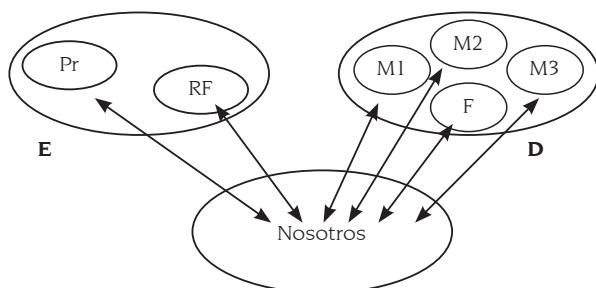
Pero el alcance cognitivo del "Nosotros" puede llegar más lejos, para ser también aplicado a las mismas instancias enunciativas. De tal forma, el "Nosotros" y sus formas verbales corresponderán no únicamente a los personajes diegéticos, sino también al enunciador del texto (Rr) y, de manera más importante, al enunciatario (Re).



Re: Espacio del enunciador
 Rr: Espacio del receptor
 PD: Personajes diegéticos

Fuente: elaboración propia.

El resultado cognitivo de este procedimiento gramatical conduce a la integración de espacios mentales diegéticos y pragmático-enunciativos, para hacer de la *voz off* el medio de expresión plural y legítimo de todas estas instancias:



E= Espacio enunciación
 Re = Espacio enunciador.
 Rr= Espacio enunciatario o receptor
 D= Espacio diégesis
 M1, M2, M3, = Sub-espacios diégeticos (Manifestaciones Políticas)
 ↔ Conexión y Proyección de "nosotros" a diversos espacios

Fuente: elaboración propia.

En estas coordenadas, la indeterminación del "Nosotros" puede conducir a la integración cognitiva del receptor (Rr) con los personajes en escena. De tal forma, consciente de ello o no, el receptor pasará a formar parte del pueblo que exige un cambio. La indeterminación del "Nosotros" tiene el efecto cognitivo de fusionar al espectador a las instancias diegéticas, subdeterminando la inferencia de que, al igual que los manifestantes en pantalla, él también desea un "*cambio de verdad*".

El mundo dicotómico y frame sensorial

Con lo anterior podemos ya entrever el segundo ataque incisivo que fragua el mensaje, y que más allá de simplemente culpar de la ignominia indígena al candidato contrincante, consiste en producir y hacer permanecer en el panorama cognitivo de los espectadores una *diferencia arbitraria* entre dos espacios mentales generales, aquel relativo a "NOSOTROS" (donde se fusionan los manifestantes, el candidato Fox y el espectador) y aquel de "ELLOS" (los políticos del PRI, Labastida, Salinas de Gortari y la ignominia indígena).

Naturalmente, esta *diferencia* no es dada por la exposición discursiva de los programas o ideologías de los candidatos o sus partidos, sino que se trata simplemente de una inferencia subdeterminada gracias al contraste de los índices estético-formales que aspectualizan las secuencias, y que subdeterminan la dicotomía fundamental que da fuerza al ataque.

Para explicar lo anterior es indispensable volver rápidamente a los planos de la primera secuencia, que presentan personajes casi inmóviles, con gestos graves, mayoritariamente aspectualizados en blanco y negro, un ritmo de montaje lento, y acompañados de una música melancólica. Estos índices visuales y sonoros conllevan a subdeterminar un frame disfórico que será atribuido al PRI, al ex presidente Salinas y finalmente a la candidatura de Labastida.

Así, el frame disfórico del espacio mental ELLOS no es –como habíamos visto– únicamente

de orden emocional (subdeterminado en virtud de los gestos graves de los personajes), sino también de orden sensitivo. Tales sensaciones serán subdeterminadas por las variables o índices estético-formales de las escenas, cuya actualización requiere procesos perceptivos de los espectadores. Examinemos algunas de estas inferencias sensoriales.

1. La bicromía en blanco y negro de los planos 2, 3, 4, 5, (Imagen N° 2 y 3) cumple varias funciones perceptivas y cognitivas. En primer lugar, acentúa la gravedad de los gestos de los personajes, reforzando la textura de sus rasgos. Este proceso se produce igualmente por la acción de los encuadres cercanos (que indexan una distancia mínima entre el receptor y los personajes) y los movimientos en cámara lenta.

Pero la bicromía tiene también la particularidad de adicionar a las configuraciones mentales en obra un *frame* constituido por la *"reducción de la vivacidad y del brillo de la visión normal"*, que opera de forma instantánea gracias a la presentación de escenas en blanco y negro. Este *frame* será enseguida transmitido al espacio mental ELLOS para atribuir al sentido en construcción una connotación disfórica (ex. *"la vida en blanco y negro"*).

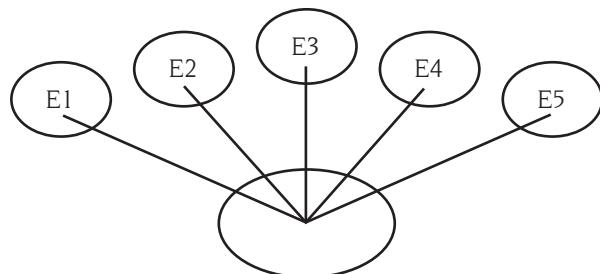
2. Una segunda variable formal que sobresale en las escenas de la primera secuencia son los encuadres cerrados (ex. close up, big close up), cuya función cognitiva se explica aquí en virtud de la cantidad de elementos o personajes que permite en cada escena.

Dada su talla reducida, este tipo de encuadres limita el campo de la imagen, "singularizando" los elementos, quienes en dichas condiciones se convierten en *"personajes solitarios"*. La segunda secuencia, por el contrario, subdeterminará *"la comunión"* y la *"multitud"* a través de encuadres panorámicos amplios, de planos de conjunto y del ritmo acelerado del montaje.

3. La última variable formal sobresaliente de la primera secuencia son los lentos movimientos de los personajes y de la cámara, lo cual conlleva al menos dos consecuencias cognitivas. Por un lado, contribuyen a extrapolar la percepción de los estados de *"tristeza"* y de *"desesperanza"* de los elementos en pantalla, empujando al paroxismo el terror de las situaciones en que se encuentran. Gracias a la cámara lenta, ninguno de sus gestos podrá ya escapar a la mirada –a menudo distraída– del espectador. (Imágenes 1 y 2).

Por el otro, consideramos que la lentitud de las escenas introduce en la configuración del espacio mental ELLOS un *frame* sensorial articulado en torno a las sensaciones de *"pesadez"* y de *"gravedad"* despertadas en el espectador por este procedimiento visual.

Una vez que estos diversos *frames* de orden sensitivo son *"resentidos"* por los participantes, serán proyectados hacia un espacio mental genérico, que producirá las estructuras abstractas y comunes a los diversos espacios iniciales. Este *frame*, necesariamente disfórico, será finalmente integrado al espacio mental ELLOS.



Fuente: elaboración propia.

Ahora bien, la construcción del espacio mental NOSOTROS será, por el contrario, subdeterminada por índices estético-formales escencialmente diferentes, de entre los cuales citaremos el bombardeo frenético del montaje, el color de las imágenes y la talla alargada de los encuadres.

Postulamos que a lo largo de esta secuencia, el ritmo frenético del montaje opera en paralelo

con la talla de los planos (principalmente planos generales o panorámicos) autorizando el encuadre de varios personajes. Estos índices pueden eventualmente transmitir al espectador una sensación de "multiplicación" o "proliferación" de personajes que pronto se vuelve inmesurables (imágenes 6, 7 y 8).

En términos cognitivos, estas sensaciones introducen un *frame* abstracto "multiplicidad" que viene a suplantar el estado de "soledad" subdeterminado por la primera secuencia, cuyos planos – recordemos – no encuadran más que a individuos solos, "marginados".

Ahora bien, la función cognitiva del montaje acelerado no es únicamente la generación del *frame* "multiplicidad", sino que desempeña una segunda, al permitir percibir un constante cambio de ángulos de encuadre (ex. picadas, contra-picadas, horizontes irregulares) que afectarán directamente el posicionamiento visual del receptor.

Estas variables formales tienen necesariamente un efecto sobre el punto de vista del espectador. Gracias a la variación de los encuadres y al ángulo de los planos, se produce en los participantes una inestabilidad visual que suplanta al estatismo de visión, por así decirlo, "normal" (estatismo respetado a lo largo de toda la primera secuencia). Dicho procedimiento introducirá un *frame* "dinamismo" que será proyectado al espacio mental NOSOTROS.

Así, desencadenado por el ritmo del montaje, los ángulos variados y los horizontes irregulares de las tomas, el *dinamismo* tendrá un efecto de contraste con el *frame* de la primera secuencia, cuyos movimientos de cámara, ritmo de montaje y escasos movimientos de los personajes introducen – como señalabamos – una angustiante sensación de "pesadez".

Finalmente citaremos un índice formal que nos parece fundamental en el mensaje: la policromía con predominancia azul y blanca (no por casualidad los colores distintivos del partido Alianza por el Cambio), mismas que suplantan al blanco y negro de la primera secuencia. A partir de aquí, el brillo y la vivacidad de tonos constituirán una parte del *frame* del espacio NOSOTROS, que se contrapone a la monotonía subdeterminada por la bicromía del espacio ELLOS.

Multiplicidad, dinamismo, movilidad, vivacidad y brillo por un lado, monotonía, estatismo, pesadez, y encierro, por el otro, son las polaridades semánticas que este *spot* implementa para organizar su más contundente ataque, aquel que consiste en hacer inferir al espectador que existen en efecto dos mundos esencialmente diferentes, y asegurarle, dadas las integraciones cognitivas revisadas, que él ya está del lado correcto del universo.

Gracias al contraste de los índices formales, el *spot* logra establecer las coordenadas de una distinción, –acaso ficticia, seguro arbitraria– entre estos dos espacios. El ataque es incisivo pues de lo que se trata aquí es que el espectador haga suya esa forma dicotómica de entender la realidad política, y de que naturalice –en su panorama cognitivo– los parámetros arbitrarios de esta distinción.

Evidentemente, lo que el texto propone no es una división clara de ideologías – dirigida a un público vasto y muchas veces poco educado – los spots no se mueven jamás a ese nivel – sino tan solo presentan una división de tonos, de colores, de movimientos de cámara, de elementos formales que pretenden suplantar – y en ciertos públicos lo logran – la ambigüedad ideológica de las propuestas partidistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1990). Madrid. Retórica. Ed. Gredos. 626 p.
- Changeux J. P. & Ricoeur P. (1998). Ce qui nous fait penser, la nature et la règle. Paris. Ed. Poches Odile Jacob.
- Coulson S. (2000), "What's so funny?, Conceptual integration un houmorous examples", in Herman V. (ed) The poetics of cognition: studies of cognitive lingusitics an the verbal arts, Cambridge University Press.
- Deledalle G. (1979) Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique de Sanders Peirce, Paris, Les éditions Payot, 207 p.
- Edelman M. (1992), Biologie de la conscience, Ed. Odile Jacob. Paris.
- Eliasmith C. (1997) "Distributed Representation" in Dictionnaire of Philosophiy of Mind.
- Fauconnier G. & Turner M, (1996), "Blending as a central process of grammar". In Conceptual structure, discourse and language. Standford. Ed. Adele Goldberg. Cambridge University Press.
- Fauconnier G. & Turner M.,(1998), "Conceptual integration networks", in Cognitive Science 22, (2).
- Fauconnier G. (1984), Espaces Mentaux, Aspects de la construction du sens des langues naturelles. Ed. Minuit.
- Fauconnier G. (1997), Mappings in thought and language, Cambrige University press, Cambridge.
- Grady, Oakley, Coulson (1999), "Blending and metaphor", in Metaphor in cognitif linguistics. Amsterdam and Philadelphia. Ed. Steen G. and Gibbs R.
- Lakoff G. & Johnson M. (1985), Le métaphores dans la vie quotidienne. Paris. Ed. Minuit.
- Lakoff G. & Johnson M. (1999), Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought. New York. Ed. Basic Books.
- Lakoff G. (1993) "The contemporary theory of metaphor", in Ortony A (ed), Metaphor and thought, Cambridge University Press.
- Langacker R. (1987), Foundations of cognitive grammar (vol. 1), Stanford (Cal.) Standford University press.
- Langacker R., (1999), "Explanation in cognitive linguistics and cognitive grammar", Departement of linguistics, UCSD, The nature of explanation in linguistic theory.
- Osorio, Jorge, (2003) "Metáfora y análisis conceptual del discurso". Trabajos Lingüísticos, N°1, Abril 2003. Ed. Universidad de Concepción, <http://www2.udec.cl/~prodocli/serie/ARTICULO1.htm>. Consultado: 31 marzo, 2009.
- Peirce CH. S, (1978) Ecrits sur le signe, ressemblés, traduits et commentées par Gérard, Deledalle, Paris, Ed. Du Seuil.
- Rastier F., (1991), Sémantique et recherches cognitives, Ed. PUF, Paris, 272 p.
- Veron, E. (1988). La Semiosis Social: Fragmentos de una teoría de la discursividad. Ed. Gedisa.