



Revista Latina de Comunicación Social

E-ISSN: 1138-5820

jpablos@ull.es

Laboratorio de Tecnologías de la Información
y Nuevos Análisis de Comunicación Social
España

Zumalde Arregi, Imanol

La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas

Revista Latina de Comunicación Social, núm. 66, 2011, pp. 1-24

Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social
Canarias, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81921340009>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas

The filmic emotion. A comparative analysis of the cinematographic theories

Dr. Imanol Zumalde Arregi, Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad del País Vasco, UPV/EHU, España - Imanol.zumalde@ehu.es

Resumen: Este artículo pretende explicar las fuentes de la emoción fílmica. Dado que no disponemos de una idea consensuada acerca del modo en el que los textos fílmicos activan, promueven y administran la emotividad del espectador empírico, las páginas que siguen describen a trazo grueso los múltiples argumentos que la teoría del cine en sus diversas versiones o líneas de pensamiento ha puesto sobre la mesa para explicar el amplio catálogo de sensaciones que la visión de una película despierta en su espectador.

Este repaso revela que existe una bipolaridad irreconciliable entre las teorías orientadas al lector y al contexto, y las teorías orientadas al texto. Disponemos, en efecto, de dos maneras genéricas de evaluar los efectos emocionales de los filmes: por un lado están los *Cultural Studies*, la teoría de la respuesta, la pragmática y los estudios de género que conceden prioridad a las condiciones subjetivas y ambientales en las que se produce la recepción de la película; por otro, la teoría cognitiva y la semiótica estructural centran el foco en las instrucciones mediante las que la película orienta la emotividad de su espectador. En tierra de nadie se encuentran la teoría psicoanalítica del cine que considera la experiencia fílmica como un remedo o simulacro de la vida.

Palabras clave: emoción fílmica; Psicoanálisis; Cognitivismo; *Cultural Studies*; teoría de la recepción; semiótica estructural.

Abstract: This text tries to explain the bases of filmic emotion. As we don't share one same idea about the way the filmic texts play with the emotional world of the empiric spectator, the next pages look deep in the large kind of arguments and approaches through which filmic theory has tried to explain the catalog of emotions that a film raises in its spectator.

This account reveals that one conflict exists between lector and context-oriented theories and these that looks directly to the text. We can choose, in fact, between two approaches in order to evaluate the emotional effects raised by the films. One, the Cultural Studies approach is based on pragmatics and gender oriented theories, focusing on social and

oriented by a structural, cognitive and semiotic approach looks deep in the way the filmic text directs the spectatorial approach. In a no man's land we can find the psychoanalytical theory thinking the filmic experience just as a simulation of daily life.

Keywords: filmic emotion, Psychoanalysis, cognitivism, Cultural Studies, reception theory, structural semiotic.

Sumario: 1. Introducción. 2. Objetivo y metodología de trabajo. 3. Las raíces psicológicas de la emoción. 4. La teoría frente a la emoción fílmica. 4.1. El cine como la vida misma: el realismo ingenuo. 4.2. El sueño de otro: la teoría psicoanalítica del cine y la emoción. 4.3. Mecanismos perceptivos y emoción fílmica: la teoría cognitiva. 4.4. Identidad, comunidades interpretativas y emoción. 4.5. La emoción como fenómeno discursivo: la semiótica estructural. 5. Conclusiones provisionales. 6. Referencias bibliográficas. 7. Notas.

Summary: 1. Introduction. 2. Objective and methodology. 3. The psychological roots of the emotion. 4. 1. Cinema like real life: the naive realism. 4. 2. The othe's dream: the psychoanalytical theory of cinema and emotion. 4.3. Perceptual mechanism and filmic emotion. 4.4. Identity, interpretative communities and emotion. 4.5. The emotion like a discursive phenomenon: the structural semiotic. 5. Provisional conclusions. 6. Bibliographical references. 7. Notes.

Traducción de **Cruz Alberto Martínez-Arcos** (Universidad de Londres)

1. Introducción

Es bien sabido que las obras de arte provocan sensaciones en el ser humano, que éstas son de amplio espectro y variada índole, que existen individuos mejor dispuestos o más propensos que otros a esta suerte de experiencias somáticas involucradas en la vivencia estética, así como que esa rara sensibilidad puede, en alguna medida, ser potenciada, perfeccionada, fortalecida, labrada, cultivada, afinada,... en una palabra, educada. El de los afectos es, sin embargo, un asunto resbaladizo y difícil de asir conceptualmente que, llevado a la esfera del arte, suscita acalorados debates y no pocos equívocos.

No debe extrañar por ello que las emociones asociadas a lo estético llamaran la atención de la filosofía casi desde primera hora. Platón, sin ir muy lejos, sostenía de la agitación que provocaban las obras de arte podía extraviar a los jóvenes ciudadanos de su República, mientras que su alumno más aventajado celebraba los beneficios de la Tragedia, forma dramática que por su capacidad para despertar compasión y temor proporciona, según Aristóteles, placer y entendimiento.

Aproximaciones de este cariz han explorado a lo largo de la Historia las emociones ligadas a otros géneros y medios de expresión, pero ha sido la estética, la rama de la filosofía que

mayor conocimiento de causa la función capital que lo emocional cumple en la experiencia artística.

Aunque de subido interés, sería muy prolijo dar cuenta de las conclusiones que la filosofía del arte y la estética han extraído en el curso de los años de su confrontación con los sentimientos de origen artístico. El propósito de este artículo es más modesto y centra el foco en la casuística de las emociones fílmicas: se trata de calibrar a grandes trazos los múltiples argumentos que la teoría de cine en sus diversas versiones o líneas de pensamiento ha puesto sobre la mesa para explicar las sensaciones específicas que la visión de una película despierta en su espectador. Todo ello con objeto de hacer balance y proponer un enfoque congruente y omnicomprendivo de las raíces de la emoción fílmica.

La bibliografía sobre el particular que ha visto la luz en la última década y media, con singular abundancia en el ámbito académico anglosajón, permite aseverar que nos enfrentamos a una de las materias que mayor atención e interés viene suscitando de un tiempo a esta parte en el campo de la reflexión cinematográfica.

Se trata, asimismo, de un tema controvertido y polémico que tiene la virtud añadida de sacar a la superficie, exhibiéndolas de forma translúcida, las discrepancias epistemológicas de fondo que hoy día enfrentan a las distintas escuelas de pensamiento sobre el cine. De manera que este estudio comparativo centrado en las contribuciones teóricas a propósito de la emoción fílmica ofrece, por elevación, una vista panorámica sobre el estado actual de los estudios de cine.

2. Objetivo y metodología de trabajo

Este artículo no versa acerca de la representación fílmica de las emociones. El tema de los estereotipos emocionales que son dichos o enunciados audiovisualmente (fenómeno discursivo que la semiótica ha dado en llamar sentimentalización o pasionalización) es a todas luces fascinante, pero queda fuera del objetivo de estas páginas que no es otro que poner en limpio por qué experimentamos un amplio catálogo de sensaciones cuando vemos sombras animadas proyectadas en una pantalla.

Dado que, como he dicho, no disponemos de una idea consensuada acerca del modo en que los textos fílmicos activan, promueven y administran la emotividad del espectador, este trabajo hace inventario de los conceptos de emoción fílmica que manejan las diferentes teorías cinematográficas.

Con objeto de dar una visión de conjunto lo más amplia y sintética posible, sólo me detendré en aquellas aportaciones cualitativamente relevantes; es decir que pasaré revista exclusivamente a aquellas teorías, autores y obras que, en el marasmo de publicaciones sobre temas cinematográficos, han dirigido sus esfuerzos a esclarecer sin rodeos ni digresiones la naturaleza de la emoción fílmica. Sin embargo, no se trata sólo de señalar las

sobre el tema, sino de ponerlas una al lado del otra haciendo hincapié en las desavenencias surgidas a la hora de explicar la implicación afectiva del espectador cinematográfico.

Ese empeño de sacar a la luz tanto las discrepancias nodales como las líneas de fuerza del pensamiento sobre la emoción fílmica me ha llevado a comenzar por la teorías psicoanalítica del cine, seguir con las aportaciones del cognitivismo, dar el siguiente paso con la teoría de la recepción, la pragmática, los estudios de género y los *Cultural Studies*, para concluir el recorrido glosando lo que propone al respecto la semiótica estructural europea; itinerario que, huelga decirlo, no se atiene a un criterio cronológico.

Quiero decir que un recorrido de esta naturaleza no siempre es conciliable con la actualidad de las referencias bibliográficas. Por ejemplo, lo fundamental que la teoría psicoanalítica del cine propuso en torno al modo en el que el placer y el deseo del espectador son convocados por la experiencia fílmica vio la luz en la década de los años sesenta y setenta, lo que me ha obligado a retrotraerme a esas fuentes históricas de precaria novedad. No ocurre, por fortuna, lo mismo con la agria polémica que el cognitivismo y la teoría de la respuesta tienen abierta sobre la interpretación fílmica, disputa que emerge de manera ejemplar en la bibliografía referida específicamente a la emoción que ha salido a la palestra en las dos últimas décadas.

Dado que este paseo bibliográfico a propósito de las sensaciones que embargan al espectador fílmico no puede echar a andar sin poner en claro qué entendemos por emoción, extraeré en un breve apartado preliminar lo que la psicología ha concluido al respecto.

3. Las raíces psicológicas de la emoción

La psicología ha señalado que la emoción es producto de la confluencia de factores físicos y mentales. Se trata, si se prefiere, de un estado anímico o una experiencia afectiva compleja que comprende cierto estado de conciencia (temor, sorpresa, tristeza, disgusto, ira, esperanza, alegría y aceptación según la taxonomía clásica de Robert Plutchik, 1980) y determinadas reacciones fisiológicas (cambios respiratorios, alteraciones en la circulación sanguínea, secreciones glandulares, tensión muscular, alteraciones faciales, dilatación de la pupila, etc.) Las discrepancias entre los expertos han surgido a la hora de calibrar las relaciones y vínculos entre esos factores psicológicos y orgánicos de la emoción.

Según William James y Carl Lange ¹ los estímulos provocan alteraciones fisiológicas en nuestro organismo de los que se deriva el estado de conciencia. Desde esta óptica (la de la conocida como teoría somática o periférica de las emociones de James-Lange), el *timing* de la emoción comprendería dos estadios, uno fisiológico y otro anímico, unidos por una relación de causa-efecto. Cuando a uno le insultan su ritmo cardiorrespiratorio incrementa y se le tensan los músculos; entonces la mente interpreta esos cambios corporales como “enfado”, y siente ira. El ejemplo clásico que arguyó James es el del oso: al verlo corremos instintivamente en dirección contraria, lo que desencadena la sensación de pavor.

En la década de los años veinte del siglo pasado, el eminente fisiólogo estadounidense Walter Cannon y, en los años treinta, su discípulo Philip Brad, demostraron mediante experiencias en laboratorio tres circunstancias que echaban por tierra la conjetura de James y Lange:

- 1) Que no es posible, a tenor de las respuestas corporales, discernir una emoción de otra. Por ejemplo, el incremento del ritmo cardíaco y de la cadencia de respiración es, indistintamente, síntoma físico del temor, de la ira y de la alegría.
- 2) Que el individuo no siempre es consciente de las alteraciones orgánicas internas, como demuestra el hecho de que las contracciones de los órganos viscerales como los riñones y el hígado nos pasen desapercibidas.
- 3) Que las emociones sufrían cambios mucho más rápidos que los acaecidos en el sistema nervioso periférico.

A ello se sumó la constatación de que animales imposibilitados quirúrgicamente para experimentar sensaciones fisiológicas manifestaban emociones típicas. De todo ello Cannon y Brad coligieron que las alteraciones del sistema nervioso periférico no pueden ser responsables de la emoción, así como que la experiencia emocional y la activación fisiológica no ocurren en sucesión causa-efecto según lo postulado por James y Lange.

Volviendo al ejemplo del oso, cuando topamos con el plantígrado las terminales nerviosas trasladan esa información a dos destinos cerebrales: por una lado a la corteza, donde tienen lugar los procesos de pensamiento, que interpreta que el oso es una amenaza desencadenando sin circunloquios fisiológicos la sensación de miedo; y por otro al tálamo, donde se producen diversos cambios orgánicos inespecíficos (léase no específicamente vinculados a una emoción determinada) como la sensación de estrés (sincretismo, a su vez, de un brusco incremento ritmo cardíaco, de la tensión arterial, sofoco, etc.) y la reacción de huida.

Integrando el papel del sistema nervioso central, en especial del tálamo, en la emoción, las investigaciones de Cannon y Brad permitieron transformar el modelo mecánico de James-Lange en otro interactivo donde las respuestas física y psicológica se desatan simultáneamente y acción conjunta.

Aunque con matices², la hipótesis de Cannon-Bard es comúnmente aceptada por la ciencia psicológica y se nos ofrece como base operativa para explicar la etiología o las causas del fenómeno de la emoción estética. Por de pronto sabemos que esa amalgama de fenómenos psicológicos y respuestas orgánicas es la reacción de nuestro organismo a un estímulo interno o externo. En el caso que nos ocupa, el desencadenante o inductor de la sensación es exógeno: no hablamos del objeto material y tangible (la película), sino de la interacción del sujeto con ese texto (su interpretación o lectura). Hasta aquí todos de acuerdo. Las

discrepancias surgen a la hora de elucidar de qué manera ese artefacto audiovisual promueve la emotividad de su espectador.

4. La teoría frente a la emoción fílmica

4.1. El cine como la vida misma: el realismo ingenuo

La neurobiología ha revelado que nuestro cerebro dispone de circuitos neuronales que liberan descargas de placer, así como que ciertas facultades intelectuales estimulan esos mecanismos neuronales dispensadores de placer sin necesidad de electrodos ni drogas. El director del Centro de Neurociencia Cognitiva del MIT, Steven Pinker, lo explica así:

“Una tarta de queso es una explosión de sensualidad sin parangón en el mundo natural, porque es un preparado con megadosis de estímulos agradables que confeccionamos para el propósito expreso de que active aquellos botones que desencadenan nuestro placer. La pornografía es una segunda tecnología del placer. En este capítulo sugeriré que las artes constituyen una tercera” (Pinker, 2007: 671).

Si se prefiere, las obras de arte, incluidas las películas, funcionan a modo de “tecnologías diseñadas para abrir las cerraduras que salvaguardan nuestros botones del placer”. Como puede apreciarse, la aproximación de Pinker es ontológicamente mecanicista, al extremo de que el funcionamiento del intelecto en contacto con las artes plásticas, la música, la ficción narrativa y el humor se ve, por decirlo así, reducido a una suerte de modelo hidráulico donde una presión psíquica construye y necesita una válvula de seguridad que desencadena un impulso en la maquinaria física del cuerpo. Sirva de muestra este párrafo.

“La tecnología de la ficción expresa una simulación de la vida en la cual participa un público desde la comodidad de su cueva, sofá o butaca de cine (...) Cuando las ilusiones funcionan, la pregunta ‘¿Por qué disfrutamos de la ficción?’ no encierra ningún misterio, ya que es idéntica a la pregunta ‘¿por qué disfrutamos de la vida?’. Cuando quedamos absortos en la lectura de un libro o entramos en una película, llegamos a ver paisajes que cortan la respiración, nos codeamos con gente importante, nos enamoramos de hombres y mujeres encantadores, protegemos a los seres queridos, alcanzamos metas imposibles y derrotamos a perversos enemigos. ¡No está nada mal por el precio que vale una entrada o un libro!” (Pinker, 2007: 689).

Desde esa óptica (“Los personajes de un mundo de ficción hacen exactamente lo que nuestra inteligencia nos permite hacer en el mundo real” sostiene Pinker), el placer de la ficción se convierte en un efecto sobrevenido de lo que se conoce como *suspensión voluntaria de la incredulidad* implícita en el contrato de lectura que hace suyo el usuario de los relatos de ficción. La expresión (“willing suspension of disbelief”) fue acuñada a principios del siglo XIX por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge para la ficción literaria, aunque es extrapolable al terreno cinematográfico para aludir al hecho de que el espectador de una película acepta, pase a que conoce a ciencia cierta su falsedad, las

En puridad, Pinker aboga por un concepto de la representación cinematográfica cercano al ideal pictórico del Renacimiento donde, en palabras de Arthur C. Danto

“... los cuadros eran ventanas que daban al mundo, puras aberturas transparentes por las que uno veía lo que vería si estuviese en el exterior, contemplando lo que el cuadro muestra. El cuadro absorbía, pues, la belleza del mundo, idealmente sin aportar nada a eso que uno ve, por así decir, a través de él” (Danto, 2005: 129).

Esta idea de que la emoción fílmica es directamente proporcional a la destreza con la que la película de turno emula o remeda la realidad está muy extendida. De hecho, deberíamos comenzar nuestro recorrido consignando que existe en el ámbito del pensamiento en torno al cine una corriente de opinión que hace suya esta suerte de realismo ingenuo que Steven Pinker propone desde el campo de la neurociencia. No son pocos, en efecto, los que sostienen de manera casi intuitiva que las películas emocionan en la medida en que, para decirlo como Douglas Sirk, son *Imitation of Life*.

Aunque con la vista puesta en cuestiones de otro cariz, el psicoanálisis dio cobertura teórica a esa presunción ingenua sacando a la palestra las equivalencias entre la experiencia fílmica y la onírica.

4. 2. El sueño de otro: la teoría psicoanalítica del cine y la emoción

El psicoanálisis puso sobre el tapete las vivencias afectivas de los espectadores en un momento en el que el aparato teórico tenía centrado su interés en cuestiones de significado, representación e ideología. En tan prematura fecha como 1958³, Edgar Morin llamó la atención sobre el hecho de que la experiencia fílmica implica al sujeto en sus estratos más profundos:

“El espectador de las ‘salas oscuras’ es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia” (Morin, 1972: 14).

Al margen de la abstrusa terminología y el impreciso tono seudocientífico, Morin acertó a diagnosticar que el espectador no se limita a contemplar la película, sino que la vive con tintes neuróticos, como si fuera una regresión (años después Félix Guattari abundaría en esa idea sugiriendo que el cine es el “diván de los pobres”). Morin señaló asimismo que la

también nuestros deseos, idea matriz que sería revestida progresivamente a medida que fue cobrando forma la relectura de Freud emprendida por Lacan⁴.

Entre las razones que explican la influencia de este último en la teoría psicoanalítica del cine no es la menor la consonancia o afinidad que algunas de sus propuestas teóricas más significativas mostraban respecto a los mecanismos constitutivos de la experiencia fílmica. Por ejemplo, la noción lacaniana de deseo, que no supone desear al otro sino “desear el deseo del otro”, parecía concebida ad hoc para describir los procesos de identificación promovidos por las películas. En paralelo, su influyente trabajo sobre el estadio del espejo, donde se asevera que el *ego*, la noción que cada cual tiene de sí, fragua a tierna edad (con 6 a 18 meses de vida) cuando el infante se ve reflejado en un espejo, de manera que el sujeto se constituye “en y por otro semejante”, era fácilmente extrapolable a los mecanismos psíquicos puestos en circulación por la películas.

Como quiera que sea, señalados estudiosos franceses fueron poniendo bajo el paraguas conceptual de Lacan los cimientos de la teoría psicoanalítica del cine. Estos son algunos de sus jalones.

En los primeros años setenta Jean-Louis Baudry (1975) estudió el *dispositivo cinematográfico*, máquina tecnológica, institucional e ideológica que produce en el sujeto importantes efectos, entre los que se cuentan algunos nada desdeñables de naturaleza psíquica. Materialización mecánica de la caverna de Platón, según Baudry el dispositivo cinematográfico sumerge al espectador de la sala en unas condiciones de pasividad y confort análogas al aislamiento uterino (la metáfora, como se ve, procede directamente del trabajo pionero de Morin) que reproducen el poder alucinatorio del sueño propiciando la regresión. El cine transforma así al individuo psicológica y socialmente definido en sujeto espectral.

Al sacar a la luz los mecanismos de orden psicológico mediante los que el cine se convierte en un eficaz simulador que crea una honda impresión de realidad en el espectador, el trabajo de Baudry dio carta de naturaleza psicoanalítica a la tesis neurálgica del realismo ingenuo según la cual, dicho súbitamente, la experiencia fílmica imita a la vida. Con el llamado efecto ficción, uno de tantos de los promovidos por el dispositivo que designa la sensación que asalta al espectador cuando siente que es él quien produce lo que ve en la pantalla, Baudry dio un paso más añadiendo que en la experiencia fílmica, a diferencia de en la vida real, tienen satisfacción (ilusoria o fraudulenta) algunos de nuestros deseos más acervos.

Christian Metz (1977) perfiló mejor la analogía cine-sueño, la equivalencia, si se prefiere, entre el espectador fílmico y el sujeto que sueña. Para decirlo rápido, Metz aduce que el sueño y el filme son historias narradas en imágenes en las que el deseo inconsciente se realiza simbólicamente. La sensación de realidad y, por ende, sus contrapartidas emocionales son tan subrayadas en el cine a consecuencia de los mecanismos de

identificación que pone en liza la experiencia fílmica. Retomando el primer esbozo de Baudry, Metz señala dos tipos superpuestos de identificación:

A) Una primaria con la cámara o con el acto de mirar que asegura al espectador esa ilusión de ubicuidad propia del “sujeto omnipercibiente”. Metz vincula la identificación primaria con la fase del espejo descrita por Lacan: el espectador se identifica con la mirada que instituye la cámara porque experimentó en su tierna infancia un proceso psíquico equivalente en el se forjó su *ego*, y

B) Una identificación secundaria con los personajes de ficción que se asemeja a la promovida por el resto de los medios de expresión narrativos.

Metz añade que la identificación se cuenta entre las fuentes del placer cinematográfico, junto al voyeurismo (la observación de los demás desde un lugar seguro provoca placer), al fetichismo (la credulidad del espectador frente a lo que ve en la pantalla es esencialmente fetichista) y al narcisismo (la “omnipercepción” sentida por el espectador le produce una magnificación emotiva).

En síntesis, los preceptos lacanianos contribuyeron a desvelar que el cine toma parte en los deseos del espectador y que suministra a éste pingües placeres. Sin salirse del cauce conceptual del psicoanálisis, en este caso de inspiración freudiana, la teoría feminista de primera hora denunció que de esa manera el cine institucionalizado reproducía las estructuras de dominación. En un ensayo a la postre seminal, Laura Mulvey (1975) aseveró que hombres y mujeres tienen deseos diferentes, que el aparato fílmico en su versión clásica de Hollywood dio sólo forma a los deseos falocéntricos, y que el espectador inmerso en ese modelo de experiencia fílmica estructurado según una mirada masculina no puede sentir placer sin reproducir las estructuras de dominación patriarcal.

Sobre esas premisas, la teoría psicoanalítica y su ramificación feminista (que no tardaría en renegar de los principios freudianos para, transmutada en *Gender Studies*, arribar a la orilla de los Estudios Culturales) han evolucionado considerablemente en el curso de los años interrogándose sobre el placer y el deseo convocados en la experiencia fílmica, lo que no ha dejado de suscitar considerables suspicacias entre quienes ven las cosas de otra manera.

4.3. Mecanismos perceptivos y emoción fílmica: la teoría cognitiva

El enfoque cognitivo, por ejemplo, ha denunciado el escaso valor y atención real que la teoría psicoanalítica del cine concede en la práctica a las emociones propiamente dichas. Para Carl Plantinga y Greg M. Smith (1999), dos de los más reconocibles cognitivistas, esta reticencia ante la emoción que imputan a la teoría psicoanalítica del cine tiene su origen en los escritos de Freud, que aportan una teoría comprensible de los instintos y la sexualidad,

El inconveniente de un abordaje teórico basado en los instintos e impulsos libidinales, prosiguen Plantinga y Smith, reside en su nulidad a la hora de calibrar los matices concretos que exhiben las situaciones emocionales plasmadas fílmicamente. Como resultado tenemos un conjunto de análisis cortados por el mismo patrón que saca a la luz invariablemente el origen libidinal de las emociones fílmicas, pero que no repara en la fisonomía y vibración singular que éstas adquieren en cada caso (“we lose the flavor of individual texts” es la certera expresión que utilizan de los autores).

O lo que viene a ser lo mismo, el psicoanálisis fílmico no ha podido sustraerse a detectar idéntica casuística de problemas en todas las películas con independencia del acento que éstas pongan en los mismos y, lo que resulta más grave, subestimando el resto de sus parámetros significantes por muy relevantes que sean éstos. Pues bien, la teoría cognitiva aplicada al cine comenzó a fraguar en los años ochenta con la vista puesta en subsanar ese error de diagnóstico.

El cognitivismo no es una teoría unificada y doctrinal, sino una ecléctica constelación de propuestas que buscan respuestas alternativas a las que manejaron el psicoanálisis y la filmolingüística para explicar la manera en la que los espectadores entienden las películas. Frente al espectador cautivo, sometido y en trance que describe el psicoanálisis, el enfoque cognitivista subraya que la respuesta del individuo frente a una película tiene en gran medida una motivación racional. Frente a la idea, axiomática para la filmolingüística encarnada por Christian Metz, de que el cine conforma un sistema gramatical análogo a un lenguaje, los cognitivistas sostienen que la descodificación de los componentes formales del texto fílmico coincide grosso modo con los patrones más elementales de la percepción humana.

Desde esa equidistancia crítica, el cognitivismo formula una idea novedosa de las experiencias afectivas vinculadas a la visión de películas. Aunque acredita una trayectoria marcadamente personal que culmina en su teoría neoformalista, algunos de los numerosos trabajos de David Bordwell (1995: 149-166; 1996: 29-47; 2003: 39-92) han dado sustento a ese desplazamiento que propone el cognitivismo desde el inconsciente psicoanalítico a los procesos conscientes y preconscientes que intervienen en la interpretación fílmica.

Por ejemplo, Bordwell (1996: 29-47) expone pormenorizadamente la idea de que la narración fílmica ofrece una serie de indicaciones o “apuntes para la elaboración de significado” que el espectador procesa con arreglo a una serie de esquemas interpretativos elaborando hipótesis que se confirman, modifican o suspenden a medida que avanza la diégesis. Con todo, deja fuera de foco la respuesta emocional de los espectadores:

“Como informe cognitivo-perceptual, esta teoría no aborda las características afectivas de la visión de las películas. No es porque crea que la emoción es irrelevante para nuestra experiencia de la narración cinematográfica, muy al contrario, sino porque

historia y su mundo. Asumo que la comprensión de un espectador de la narración fílmica es teóricamente diferenciable de sus respuestas emocionales” (Bordwell, 1996: 30).

Los autores más ortodoxamente cognitivistas no sólo recelan de esta segregación, sino que han invertido, como vengo diciendo, buena parte de sus esfuerzos en el estudio de las respuestas emocionales del espectador cinematográfico. El compendio editado por Carl Plantinga y Greg M. Smith citado más arriba (1999), en el que se dan cita algunos de los primeros espadas del cognitivismo, es buen termómetro para medir sus aportaciones en este terreno.

Para abrir boca, los editores extractan en la introducción del volumen las presunciones fundadoras del enfoque cognitivo:

- Uno, las emociones provocadas por las películas hunden sus raíces en el mismo tipo de procesos que generan las emociones del mundo real, con lo que niegan la mayor a quienes atribuye a la “aesthetic emotion” un estatuto cualitativamente diferente a las sensaciones ordinarias.
- Dos, las emociones consisten en cambios fisiológicos, sentimientos y pensamiento (“psysiological changes, feelings, and thinking”, 1999: 6).
- Tres, la comprensión de los afectos de origen fílmico pasa por hacer hincapié en esa parte pensante de la emoción, entendida ésta como la evaluación que hace el espectador del objeto que la desencadena (“with thinking consisting of the emoter’s evaluation or judgment about the object of the emotion”, 1999: 6).

De manera que las pesquisas de los filósofos cognitivos se han dirigido a describir esos objetos o causas que, presentes en el texto fílmico, provocan la emoción cinematográfica (“Since emotions have reasons, or in more modern parlance, ‘objects’ or ‘causes’ embodied in the text, why not focus on *these* rather than on the subjectivity of viewer or artist?”, 1999: 5).

Noël Carrol fue pionero en ese terreno con un voluntarioso estudio de los mecanismos desencadenantes de la emoción puestos en pie por el género de terror (1990), cuyos resultados sintetizó, haciéndolos extensivos al melodrama y al suspense, en su capítulo incluido en el compendio de Plantinga y Smith (1999: 21-47), donde presenta un perfil general de las relaciones entre las convenciones de los géneros y las emociones particulares que provocan.

Murray Smith (1995) emprendió una profunda relectura del concepto axial de identificación forjado por el psicoanálisis, al que contrapuso la noción de compromiso (*engagement*). A su entender, el espectador es consciente del carácter construido de la representación, por lo

que no es engañado ni sometido por la narración fílmica, ni está “atrapado” por los presupuestos culturales de dicha representación (1995: 41). Apoyándose de manera sui generis en las propuestas de Bertold Brecht, Murray arguye (1995: 81-86) que el espectador mantiene una distancia racional e ideológica respecto al texto fílmico, de manera que lo que denomina estructura de simpatía⁶ presenta tres niveles de compromiso (*engagement*):

* Uno, reconocimiento (*recognition*), que alude a la construcción que el espectador hace de los personajes a partir de los indicadores textuales.

* Dos, alineamiento (*aligment* o *Perceptual alignment* - POV) que, a semejanza del concepto focalización de Gérard Genette, señala el proceso mediante el que los espectadores son situados en relación con los personajes, tanto en lo que respecta a su *Hacer* como a su *Saber* y sentimientos.

* Y tres, lealtad (*allegiance*) que corresponde a la adhesión cognitiva y afectiva a los valores y el punto de vista moral de un personaje.

Contra la teoría psicoanalítica del cine que aprecia una correlación directa entre el alineamiento perceptual y la lealtad⁷, Murray Smith insiste en el salto cualitativo que media de una a otra: si para asegurar el reconocimiento y el alineamiento basta con que el espectador entienda los rasgos y estados mentales que definen un personaje, la lealtad supone evaluarlos y responder emocionalmente (1995: 85). Así las cosas, en lugar de fruto impulsivo, inconsciente y contrario al raciocinio, la emoción fílmica forma parte del ciclo combinado de percepción, cognición y acción. El espectador empatiza al cabo de un proceso racional en el que evalúa el *Hacer* del personaje de ficción con arreglo a sus principios morales e ideológicos.

La llamada teoría ecológica de la percepción visual de J. J. Gibson ha servido de base a algunos de estos teóricos cognitivistas para desentrañar el circuito causal que conduce de los mecanismo perceptivos a la respuesta emocional, pasando por el procesado cognitivo. Para ello, a la idea de Gibson según la cual la percepción humana está predeterminada por una serie de mapas cognitivos sedimento del proceso evolutivo de nuestra especie, estos teóricos han sumado los patrones narrativos del cine de ficción que el espectador adquiere culturalmente desde su más tierna infancia. Joseph D. Anderson (1996: 161-162) ha extractado en tres los presupuestos nucleares de esta suerte de aproximación ecológica a la teoría cognitiva del cine:

* Uno, para el espectador el visionado de una película es, desde el punto de vista perceptivo, una ilusión.

* Dos, el espectador se sumerge voluntariamente en el mundo diegético de la película gracias a que está genéticamente capacitado para interpretar (“that the viewer voluntarily enters into diegetic World of a movie by means of a genetically endowed capacity for

* Tres, la película es un sustituto o sucedáneo del mundo psíquico.

Tras constatar que esa ilusión perceptiva en la que el espectador se sumerge es provocada por un mecanismo cuidadosamente construido⁸, Anderson da minuciosa cuenta de los principios cognitivos en los que se funda la percepción del movimiento, la profundidad, el color, la sincronía imagen/sonido, los distintos efectos sonoros, la continuidad, así como la inmersión espectral en el mundo de la diégesis. Sin embargo, pese a ser uno de los textos más citados y reconocibles de la teoría cognitiva, este trabajo descuida de forma llamativa las contrapartidas emocionales y somáticas que se derivan de esos procesos cognitivos.

Mucho más perspicaz e incisivo sobre el particular, Torben Grodal ha escrutado (1997) la fisiología de la recepción cinematográfica, ese apartado emocional de la experiencia fílmica que tiene incluso contrapartidas somáticas como la risa, el llanto o la piel de gallina⁹. En su defensa de que los sentimientos y las emociones son elementos constitutivos de la fábula tan objetivos como las propias cogniciones, Grodal propone el concepto de flujo estético (*Aesthetic flow*) para referirse a esa cadena que enlaza percepción, cognición, memoria, afecto y enacción, e ilustra el modo en que la “escena narrativa” de la narración canónica lo lleva a la práctica. Repara asimismo en la incidencia que los mecanismos de identificación¹⁰ y las convenciones de algunos géneros específicos¹¹ tienen en el ámbito de los afectos del espectador.

Greg M. Smith (2003), para ir concluyendo, resume con bastante precisión las virtudes del enfoque cognitivo cuando afirma que el estudio de las emociones fílmicas ha de abordar in extenso todos los mecanismos que la provocan, desde la iluminación a las convenciones de género, pasando por la puesta en escena, la gestualidad de los actores, la gestión de la cámara, el sonido, la música, los recursos narrativos, etc. De forma muy pertinente, Greg M. Smith engloba bajo el concepto de *estilo* todos estos factores o agentes en los que pivotan las reacciones afectivas del espectador cinematográfico, y propone un abordaje integral que marca distancias respecto a algunos de sus correligionarios (Noël Carroll, Ed Tan y Torben Grodal son aludidos explícitamente) a los que imputa aproximaciones más selectivas y parciales.

A su entender, la película no hace sentir a la gente (“Films do not ‘make’ people feel”), sino que les invita a sentir de determinada manera, y cada cual aceptar o rechazar el ofrecimiento (“film extend an invitation to feel in particular way. Individuals can accept or reject the invitation”). Esta invitación no es única, sino que se despliega a lo largo de la película en una sucesión de exhortaciones que el espectador acepta o rechaza a cada paso. La propuesta de Greg M. Smith consiste en estudiar de forma colegiada¹² los componentes fílmicos de índole estilística en las que se materializa esa secuencia de invitaciones.

4. 4. Identidad, comunidades interpretativas y emoción

A día de hoy la teoría la recepción (llamada también teoría de la respuesta) disputa al cognitivismo la hegemonía en el campo de los estudios cinematográficos del ámbito anglosajón. Hablamos de una rivalidad epistemológica ciertamente desigual toda vez que la teoría de la recepción hace causa común con las posiciones de la teoría postcolonial, los *Cultural Studies*, los estudios de género en los que ha mutado la teoría feminista de los años ochenta, e incluso con los planteamientos de la pragmática, es decir con las corrientes epistemológicas que acaparan en el presente el centro académico de las ciencias humanas.

Una manera directa y concisa de describir las aportaciones de la teoría de la recepción consiste en señalar la posición relativa que su idea de experiencia cinematográfica presenta respecto a las del psicoanálisis y el cognitivismo, antagónicas a su vez, que ya hemos tenido ocasión de esbozar. De hecho, la teoría de la respuesta se articula sobre una doble negación: la del carácter unívoco de la experiencia fílmica predicado por el psicoanálisis, y la del sujeto ahistórico, neutro y desubicado que maneja el cognitivismo. Veámoslo con más detalle.

A tenor de la teoría psicoanalítica, el dispositivo cinematográfico es una especie de *Big Brother* orwelliano que impone al espectador el sueño de otro. Las hipnóticas condiciones de recepción maniatan emocionalmente al espectador hasta hacerlo cautivo de una vivencia que le trasciende y le es ajena¹³. En suma, a la luz del psicoanálisis el filme funciona como una aplastante maquinaria ideológica que pone en escena una experiencia exterior al sujeto que la vive en la sala de cine; experiencia extraña de orígenes diversos: puede ser la obsesión de un cineasta como argumentan las lecturas psicoanalíticas más convencionales¹⁴, las estructuras de dominación de la sociedad patriarcal como sostiene Laura Mulvey o, para rizar el rizo, la exposición práctica de la propia teoría psicoanalítica como arguye en filigrana Slavoj Žižek (1994a, 1994b y 2000)¹⁵.

Centrada en los efectos reales que provoca el consumo cinematográfico, la teoría de la recepción subraya, por el contrario, el carácter poliédrico de la experiencia fílmica: el significado del texto no viene impuesto por ninguna instancia (ni discursiva ni extradiscursiva), sino que se dirime en cada caso (en cada actualización o lectura) en una pugna o negociación en la que se sientan a la mesa los marcos de referencia, las motivaciones y las experiencias del lector, por un lado, y el *mundo posible* de la ficción, por otro. Desde ese prisma epistemológico, el significado del texto es la experiencia distintiva de cada lector. En el caso del cine, el visionado de una película se convierte, contra lo que propone el psicoanálisis, en una experiencia proyectiva en la que el espectador pone en liza sus condicionantes de raza, clase, nación, género e ideología.

El cognitivismo, por su parte, no sólo pone de relieve la motivación racional de las respuestas afectivas vinculadas a la visión de películas, sino que maneja una noción de

las heterogéneas determinaciones culturales que porta consigo el lector empírico de carne y hueso. En otras palabras, la actualización semántica del texto fílmico está regulada por una serie de denominadores comunes perceptivos y cognitivos compartidos por todas las culturas. De manera que la respuesta emocional del espectador no es sino el colofón de la cadena de inferencias que, a la luz de esos códigos de percepción y cognición universales, realiza de los indicadores que le ofrece el texto fílmico.

La teoría de la recepción niega la mayor a la teoría cognitiva reivindicando la existencia de formas sociológica y culturalmente diferenciadas de ser espectador que inciden decisivamente en los efectos emocionales de las películas. El espectador pasa a ser un sujeto activo y crítico que interactúa con el texto fílmico desde una posición fundada históricamente según una serie de determinaciones que condicionan su lectura y las emociones que ésta le reporta.

Las películas, en fin, no poseen un sentido unívoco o universal, ni provocan las mismas sensaciones en el público, sino que son interpretadas y, por extensión, sentidas de forma diferente en virtud de los diversos lugares en las que son proyectadas, de los momentos históricos en las que son vistas, así como del posicionamiento cultural del sujeto (y del grupo al que pertenece) respecto al tema llevado a la pantalla¹⁶.

Según la lógica invocada, los mecanismos de identificación propuestos por el texto fílmico pueden entrar en contradicción con las actitudes, creencias e ideología de ciertas “comunidades interpretativas” (Stanley Fish, 1980: 15), con lo que la respuesta en términos de emoción podría ser conflictiva. De lo que se colige que la lectura, también en lo que hace a los afectos que promueve, es potencialmente variable en función de las determinaciones que concurren en cada grupos identitario.

A la estela de la crítica feminista que puso en valor la hipótesis de que la experiencia de las mujeres les conduce a valorar las obras de manera diferente a los hombres¹⁷, la teoría de la recepción ha señalado que las minorías viven la experiencia fílmica de manera diferenciada. Janet Staiger ha tratado en profundidad este tema en varios de sus libros (1994, 1995 y 2000), y su última aportación hasta el momento (2005) ofrece una visión general del asunto e interesantes apuntes sobre el caso específico del fenómeno fan y de los vínculos, a veces conflictivos, entre ciertas comunidades (mujeres, gays, lesbianas, etc.) y los medios de comunicación de masas. Melvyn Stokes y Richard Maltby (1999) recogen diversos estudios que describen la peculiar manera en la que los inmigrantes judíos e italianos de Nueva York o los habitantes de Harlem vivieron el cine de los albores.

Aunque no se cuente entre sus influencias reconocidas, las premisas de la teoría de la recepción concuerdan con las de los *constructivistas sociales*, corriente de la psicología que sostiene que las emociones no pueden ser entendidas fuera de la cultura y las fuerzas modeladoras de la sociedad. Estos psicólogos consideran que las reglas de la emotividad son aprendidas en el proceso de socialización, de manera que están al servicio de las

Para James R. Averill (1980), por ejemplo, las emociones son una especie de rol dramático que representamos brevemente: sabemos instintivamente qué es la tristeza, pero hemos aprendido cuándo debemos representar es papel. De ahí que la experiencia emocional haya de ser examinada a tenor de la manera en la que determinado grupo cultural ha construido dicha emoción.

La teoría la respuesta lleva esta idea al terreno práctico de la interpretación fílmica: si un individuo ha sido socializado en un entorno en el que los policías blancos le infunden miedo porque ejercen la violencia contra sus congéneres de color, tendrá problemas para reaccionar con desahogo cuando, pongamos por caso, en *Starsky y Hutch*¹⁸ los protagonistas irrumpen en pantalla con su Ford Gran Torino rojo, por mucho que el marco semántico de la película no deje lugar a la duda respecto a que hacen el bien¹⁹.

Los enfoques cognitivo y psicoanalítico están inhabilitados para dar cuenta de estas “recepciones conflictuales” en las que ponen el acento los *Cultural Studies* y la teoría de la recepción. Según Robert Stam (2001: 280-281), “En la noción de espectador postulada por la teoría cognitiva se echa en falta la apreciación de las contradicciones sociales e ideológicas, la noción de heteroglosia, esos ‘lenguajes múltiples’, estratificados y en conflicto, situados en el interior de las formaciones sociales”. El mismo Stam, esta vez junto a Ella Shohat (2002: 323), añade que “el modelo cognitivo no puede dar cabida a lo que uno podría llamar ‘esquemas racializados’ o ‘cogniciones con tendencias étnicas’ (...) La diferentes reacciones a las películas son sintomáticas de las diferentes experiencias históricas y deseos sociales”.

Como quiera que sea, el de la susceptibilidad emocional del espectador empírico es un asunto muy difícil de manejar en el que las generalizaciones resultan siempre papel mojado. Detengámonos en el caso de la recepción de las películas de cariz imperialistas en un contexto colonial que, según la lógica invocada, debería alterar el proceso mismo de identificación generando una ansiedad que impidiese al espectador nativo “disfrutar de los placeres programados por la película”. Sin embargo, Shohat y Stam (2002: 318) no pueden dejar de consignar esa suerte de “esquizofrenia o contradicción” experimentada por aquellos espectadores africanos o asiáticos que se identifican con los héroes blancos de las películas de Hollywood en las que sus comunidades son objeto de representaciones ofensivas²⁰.

Los autores sacan incluso a la palestra las declaraciones de Bertolt Brecht a propósito de su reacción como espectador de *Gunga Din* (Georges Stevens, 1939), ante la que, cuando el indio cuyo nombre da título al poema de Kipling y al film que lo adapta, traiciona y provoca la muerte a sus compatriotas para beneficiar a los británicos invasores, el dramaturgo comunista alemán confiesa haberse conmovido²¹. De lo que concluyen que incluso el teórico del distanciamiento no fue capaz de “distanciarse emocionalmente de las poderosas máquinas imperiales creadoras de mitos”.

Nada satisfechos con este tipo de lecturas, los defensores del multiculturalismo abogan por interpretaciones menos complacientes: “Así, el espacio del espectador es un lugar negociable de interacción y lucha, que permite, por ejemplo, lecturas resistente y ‘aberrantes’, ya que la conciencia o la experiencia de un público determinado genera una contrapresión a las representaciones dominantes” (Shohat y Stam, 2002: 317). Por si no hubiese quedado claro: “Dado que el cine dominante comercia con héroes y heroínas, las comunidades minoritarias tienen derecho a pedir parte del pastel por una simple cuestión de igualdad en la representación” (Stam, 2001: 314).

Dando fe de su alianza estratégica con los *Cultural Studies*, el sinfín de estudios sobre los efectos de los media emprendidos por la teoría de la recepción no sólo otorga carta de naturaleza empírica a esa suerte de lecturas conflictivas o discrepantes que se rebelan, incluso en el terreno emotivo, contra los *placeres del texto*, sino que las legitiman conceptualmente arrebatando al filme cualquier responsabilidad en la creación de los efectos de sentido.

4.5. La emoción como fenómeno discursivo: la semiótica estructural

Frente a esa idea proyectiva y discrecional de la emoción fílmica que manejan los *Cultural Studies*, la semiótica de raigambre estructuralista sostiene que todos los textos (incluidas las películas) son pedagógicos en el sentido de que ofrecen a su lector una serie de instrucciones, más o menos precisas, acerca de lo ha de hacer interpretativamente para comprenderlo en sus justos términos. De lo que se infiere que la significación no reside en otro lugar que en esas formas singulares en las que encarna cada discurso, que son percibidas (vistas y oídas) de la misma manera por todo hijo de vecino.

Este extremo no niega el carácter polisémico de los textos, su capacidad real de producir plurales efectos de sentido, sino que lo acota, restringe y, por así decirlo, somete a “los mandatos del texto”. En otras palabras, los objetos culturales dicen muchas cosas, algunas de ellas diferentes en función del momento y/o entorno cultural en el que son descodificados, pero no dicen cualquier cosa (no todo vale como significado de un discurso). Existen, por consiguiente, grados de aceptabilidad de las interpretaciones (no sólo hay textos de referencia, también existen interpretaciones de referencia). Santos Zunzunegui lo expone más caro:

“Lo que implica que *cualquier* decisión expresiva no sirve para vehicular *cualquier* significado y viceversa. O si se prefiere formularlo con una expresión más rotunda: determinadas formas nunca serán portadoras de determinados significados, del mismo modo que determinados significados nunca encarnarán en determinadas formas. Con lo que, concluiré, las significaciones de un texto no son (no pueden ser) infinitas” (Zunzunegui, 2005: 14).

Esto nos conduce a la idea, formulada convincentemente por Umberto Eco (2000), según la

poniendo en juego su competencia y capital intelectual, pero que, también a este respecto, está sujeta a cláusulas, restricciones y cortapisas dictadas al lector por ese texto que le antecede y prefigura (el texto cuenta con el lector, pero no con cualquier intérprete: sólo con aquel colaborador y copartícipe dispuesto a cumplir con lo que le propone).

En este sentido, según predica la semiótica estructural, todo discurso instruye a su usuario no sólo sobre lo que ha de hacer interpretativamente, sino acerca también de lo que no procede de cara a una exégesis pertinente. Los textos, en fin, se protegen contra esas lecturas aberrantes en las que ponen el acento los *Cultural Studies*, lecturas no previstas o que el texto no convalida que, desde la óptica de la semiótica estructural, antes que interpretaciones propiamente dichas constituyen casos flagrantes, para decirlo como Umberto Eco, del *uso reivindicativo* que cierta comunidad o minoría agraviada hace de un texto en el que su identidad sale malparada en el plano simbólico.

Es decir, no hay, desde la óptica estructural, forma prudente ni razonable de adentrarse en este intrincado problema sin asumir la dicotomía entre *interpretación* vs. *uso* propuesta por Umberto Eco (1987: 85-87 y 2000: 39-40), según la cual la actualización de un texto puede llevarse a término atendiendo juiciosamente a las directrices semánticas que porta (estaríamos en el caso de la interpretación) o, por el contrario, sin reparar en ellas para, en su defecto, arrojarle interesadamente algo que no dice (desde el artístico al político pasando por el psicodélico, el abanico de usos citado por Eco es muy amplio²²).

Aplicado al caso cinematográfico, sostener que la emotividad forma parte sustantiva de la comprensión de un filme lleva, para la semiótica estructural, aneja la idea de que no todas las sensaciones o reacciones somáticas que experimenta el espectador son legitimadas por la película. Supone, en otras palabras, estar prevenido ante la eventualidad de que en la cooperación interpretativa consustancial a la lectura pueden colarse de rondón lo que podríamos denominar descodificaciones aberrantes de carácter emotivo.

Así las cosas, el “uso emocional” de los textos correspondería a aquellas sensaciones que experimentan los intérpretes de carne y hueso de manera autoinducida, es decir, no prevista o avalada por el texto, ámbito complejo y escurridizo que abarca un nutrido catálogo de reacciones derivadas de prejuicios tanto ideológicos como psicológicos.

En resumen, la semiótica estructural considera que ese modo de empleo exegético que porta consigo todo objeto semiótico también comprende instrucciones que guían la respuesta emocional del lector, indicadores discursivos idénticos para la universalidad de los intérpretes que les ponen sobre aviso acerca de lo que el texto espera de ellos en el ámbito de los afectos.

5. Conclusiones provisionales

Este recorrido forzosamente breve por el remanente que la reflexión teórica ha deparado en

entre las teorías orientadas al lector y al contexto, y las teorías orientadas al texto. Disponemos, en efecto, de dos modelos o formas genéricas de entender la interpretación fílmica y, por ende, de dos maneras de evaluar los efectos emocionales de los filmes:

A) El de aquellos que conceden prioridad a las condiciones subjetivas y ambientales en las que se produce la recepción de la película, protocolo hermenéutico que, salvando las distancias, comparten los *Cultural Studies*, la teoría de la respuesta, la pragmática y los estudios de género.

B) El de quienes centran el foco en el texto postulando un abordaje de la emoción fílmica que atienda a las instrucciones que sobre el particular propone la película a su espectador, extremo que, con matices, comparten la teoría cognitiva y la semiótica estructural.

En tierra de nadie se encuentran la teoría psicoanalítica del cine y los representantes del que denominábamos realismo ingenuo que, cada cual a su peculiar manera, consideran la experiencia fílmica como un remedo o simulación de la vida, de suerte que el impacto afectivo en su espectador dimana de los mismos mecanismos psicológicos (si bien el psicoanálisis señala sobre todo los activados en el trance onírico) con los que el individuo se enfrenta al mundo.

Una vez esbozado el mapa, quedaría discutir la pertinencia de cada enfoque, tarea que la escasez de espacio aconseja dejar para mejor ocasión. Con todo, no querría cerrar este artículo sin poner sobre la mesa la idea de que la existencia real de esas lecturas discrepantes o contestatarias, también en el campo de los afectos, no invalida el hecho de que se traten de ejercicios de malinterpretación, por emplear un término (*misreading*) ampliamente aceptado en la teoría literaria. Los variados usos sociales de los que son objeto las películas constituye un tema apasionante y de rabiosa actualidad, pero me temo que desborda con creces el campo de juego de la hermenéutica y la ciencia del lenguaje para entrar en la jurisdicción de la sociología y la ciencia política.

Que ciertas comunidades se solivianten con determinada película mientras otras se regocijan con ella²³, es un fenómeno esencialmente sociológico. Al hermeneuta sensato compete dilucidar si esas respuestas emocionales que tanta importancia adquieren en el ruedo sociopolítico son justificadas o no a la luz de los efectos de sentido previstos por el texto. Para lo que, me parece, no existe otra fórmula que describir las singulares condiciones en las que la materia de expresión audio-visual orienta al espectador en ese trayecto cognoscitivo, también recorrido pasionalmente, que llamamos experiencia fílmica.

6. Referencias bibliográficas

Anderson, J. D. (1996): *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Illinois: Southern Illinois University Press.

Averril, J. R. (1980): “A Constructivist View of Emotion”, en VV AA, *Emotion: Theory, Research, and Experience*, vol. 1 (Eds. R. Plutchik y H. Kellerman). New York: Academic Press, pp. 305-339.

Baudry, J-L. (1975): “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”. *Communications* 23, pp: 56-72.

Bobo, J. (1995): *Black Women as Cultural Readers*. New York: Columbia University Press.

Bordwell, D. (1995): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

---- (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

---- y Thompson, Kristin (2003), *El arte cinematográfico* (sexta edición). México: McGraw-Hill.

Burch, N. (1985): *Praxis del cine*. Barcelona: Fundamentos.

Carrol, N. (1990): *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.

---- (1999) “Film, Emotion, and Genre” en VV AA, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion* (Eds., C. Plantinga y G. M. Smith). Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 21-47.

Culler, J. (1982): *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.

Danto, A. C. (2005): *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.

Eco, U. (1987): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

---- (2000): *Los límites de la interpretación*. Madrid: Lumen.

Fish, S. (1980): *Is there a Text in This Class?* Cambridge: Harvard University Press.

Grodal, T. (1997): *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feeling and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.

Liebes, T. y Katz, E. (1991): *Export of Meaning*. Oxford: Oxford University Press.

Metz, C. (1977): *Signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Generale d’Editions, coll 10/18 (la primera traducción al castellano fue 1979: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili).

Morin, E. (1958): *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1958 (una traducción al castellano está disponible en 1972: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral).

Mulvey, L. (1975): "Visual Pleasures and Narrative Cinema", *Screen* 16, nº 3 (una versión en castellano está disponible en 1988: *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: *Documentos de Trabajo*, nº 1, Centro de semiótica y Teoría del Espectáculo).

Pinker, S. (2007): *Cómo funciona la mente*. Barcelona: Destino.

Plantinga, C. y Smith, G. M. (1999): "Introduction", en VV AA, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion* (Eds., C. Plantinga y G. M. Smith). Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 1-17.

Plutchik, R. (1980): *Emotion: Theory, research and experience, Vol. 1. Theories of emotion*. New York: Academia.

Schachter, S. y Singer, J. (1962): "Cognitive, Social and Psychological Determinants of Emotional State". *Psychological Review*, 69, pp. 379-399.

Shohat, E. y Stam, R. (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

Smith, G. M. (2003): *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, M. (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Staiger, J. (1994): *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University.

---- (1995): *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

---- (2000): *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University.

---- (2005): *Media Reception Studies*. New York: New York University Press.

Stam, R. (2001): *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Stokes, M. y Maltby, R. (1999): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute.

Walkerdine, V. (1979): *School Girl Fictions*. London: Verso, 1990.

Žižek, S. (1994a): *Todo lo que usted quiso saber de Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

---- (1994b): *¡Goza tu síntoma!, Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.

---- (2000): *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Barcelona: Paidós.

Zunzunegui, S. (2005): *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

7. Notas

[1] William James puso negro sobre blanco sus ideas sobre la emoción en su magna obra *The Principles of Psychology*, publicada en dos volúmenes por la Universidad de Harvard en 1890, donde quedaron compendiadas sus investigaciones, reflexiones y conferencias de más de una década (de hecho, el contrato para la realización del libro lo firmó doce años antes, en 1878). En 1884, el psicólogo danés Carl Lange llegó por sus propios medios a conclusiones parecidas a las de James, de ahí que la teoría se atribuya a ambos.

[2] La psicología de la emoción cuenta con un tercer enfoque surgido a raíz del estudio experimental realizado por Stanley Schachter y Jerome Singer (1962). Estos científicos administraron epinefrina a dos grupos de individuos y los colocaron en situaciones que les inducían a sentirse tristes o contentos. La reacción emotiva a los efectos excitantes fue diferente entre quienes fueron informados de la sustancia y sus efectos (que, atribuyendo su nerviosismo a la misma, no indicaron sentirse particularmente contentos o enfados) y entre los que fueron engañados diciéndoles que se trataba de un inocuo suplemento vitamínico para la visión, quienes concluyeron que su enardecimiento se debía a una emoción y la achacaron a las circunstancias ambientales de turno (tristeza o alegría). Este experimento, que rehabilitó la importancia de la apreciación cognitiva del contexto en el estudio psicológico de la emoción, fue continuado por otros muchos que han arrojado elaborados modelos acerca de la manera en que procesamos los indicadores situacionales y reaccionamos emocionalmente a tenor de ese juicio.

[3] Morin, E. (1958): *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*. Paris: Minuit (se citará su traducción al castellano, 1972: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral).

[4] Dos hitos marcan la disidencia del llamado *Freud francés* respecto a la Doxa del original austríaco: en 1953 Lacan comenzó a impartir su seminario en el hospital Sainte-Anne de París, y en 1963 fundó la Sociedad Francesa de Psicoanálisis.

[5] Para Freud los instintos, particularmente la libido o instinto sexual, son la fuente principal de la energía que rige la economía psíquica. Las emociones son fenómenos de descarga, formas de liberar y disipar la energía psíquica, de suerte que si ésta no es sublimada o encauzada apropiadamente pueden causar síntomas físicos y desórdenes afectivos. Con los instintos y la sexualidad en el centro de la psique, las emociones se ven relegadas a meros síntomas de los

factores básicos y, por consiguiente, carecen de cualquier valor e interés heurístico por sí mismas. Tal como lo ve Freud, las emociones son un subproducto de los instintos.

[6] Esta *Structure of Sympathy* alude al vínculo que el espectador establece con el mundo posible erigido por la ficción narrativa.

[7] Es el caso inequívoco de Laura Muyvey que, como hemos señalado, equipara la asunción del punto de vista del filme clásico con las estructuras de dominación de la sociedad patriarcal.

[8] “Perceptions are probably not constructed; motion pictures most certainly are. Every element is scripted, designed, and choreographed; little is left to chance” (Anderson, 1996: 52).

[9] La introducción del trabajo no puede ser más clara al respecto: “The film experience is made up of many activities: our eyes and ears pick up and analyze image and sound, our minds apprehend the story, which resonates in our memory; furthermore, our stomach, heart, and skin are activated in empathy with the story situations and the protagonists’ ability to scope” (Grodal, 1997: 1).

[10] En los que detecta tres tipos de reacciones: voluntarias (telic cognition), semivoluntarias (*paratelic cognition*) e involuntarias como la carcajada o el llanto.

[11] Dedicó capítulo especial al cine cómico, al género de terror, al thriller, al melodrama e incluso a las metaficciones del cine de vanguardia.

[12] Éstas son sus palabras: “Nor do I attempt to provide a particular theory for how each cinematic component evokes emotion. I do not present a theory of music, followed by a theory of facial expression, followed by separate theory of camera framing, and so on. Instead, I present a theory of how the emotion system is designed to coordinate information from these subsystems” (Smith: 2003: 10).

[13] A este respecto Noël Burch (1985: 131) llega a equiparar el fenómeno de la identificación con la técnica sadomasoquista del *bondage*.

[14] El psicoanálisis, en sus sucesivas versiones, ha insistido en auscultar las películas como si se tratara de sueños o trances oníricos del responsable de su factura física, la mayor de las veces considerado éste el director de la película.

[15] Con la brillantez y el poder de convicción que le caracteriza, Žižek se las arregla para demostrar que ciertas películas de Hitchcock exponen las ideas de Lacan de manera más clarificadora que sus propios seminarios.

[16] Los estudios empíricos que avalan la relatividad de la recepción cinematográfica son incontables. Sirvan de ejemplo algunos ya clásicos: Valerie Walkerdine (1979), T. Liebes y E. Katz (1991) o Jacqueline Bobo (1995).

[17] Jonathan Culler (1982: 43-61) ofrece un buen resumen de la bibliografía que sustenta esta idea.

[18] Vale tanto la teleserie creada por William Blinn en 1975, como el filme homónimo dirigido por Todd Philips en 2004.

[19] No es un ejemplo tomado al azar, dado que se ajusta como un guante a la situación que Shohat y Stam (2002: 323) describen en este párrafo en el que se retrata sin retoques esta manera de ver las cosas: “el hecho de que la aparición de un policía blanco en una película, por ejemplo, puede provocar en ciertas ‘comunidades interpretativas’ una sensación de tranquilidad y la seguridad que da saberse protegido, pero que en otras comunidades puede traer amargos recuerdos y producir sensación de amenaza”.

[20] Los autores mencionan los testimonios vertidos por Frantz Fanon, teórico revolucionario de Martinica, Haile Gerima, cineasta etíope-americano, y Edward Said, crítico cultural palestino-americano, a propósito del impacto que la saga de películas de Tarzán les produjo en la juventud: “Gerima recuerda la ‘crisis de identidad’ de los niños etíopes que aplaudían cuando Johnny Weissmuller limpiaba el ‘continente oscuro’ de sus propios habitantes: ‘Siempre que un africano aparecía amenazante detrás de Tarzán gritábamos con todas nuestras fuerzas, intentando avisarle de que venían ‘ellos’” (Shohat y Stam, 2002: 318).

[21] “Tenía ganas de aplaudir y de reír en los momentos adecuados. A pesar de que sabía todo el rato que había algo que no cuadraba bien, que los indios no son un pueblo primitivo e inculto, sino una cultura antiquísima y magnífica, y que al tal Gunga Din también se le podía considerar un traidor a su gente” (Shohat y Stam, 2002: 321).

[22] Eco ilustra las diferencias entre ambos registros semióticos con un ejemplo certero: “Proust podía leer el horario ferroviario y reencontrar en los nombres de las localidades de Valois ecos gratos y laberínticos del viaje nervaliano en busca de Sylvie. Pero no se trataba de una interpretación del horario, sino de un uso legítimo, casi psicodélico, del mismo. Por su parte, el horario prevé un solo tipo de Lector Modelo: un operador cartesiano ortogonal dotado de un agudo sentido de la irreversibilidad de las series horarias” (Eco, 1987: 87).

[23] Valga el llamativo caso de *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004) de Mel Gibson que desató las iras de los judíos ultraortodoxos al tiempo que provocaba un rosario de convulsas conversiones a la fe cristiana en las salas de cine estadounidenses.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS – HOW TO CITE THIS ARTICLE IN BIBLIOGRAPHIES / REFERENCES:

Zumalde Arregi, I. (2011): "La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 66. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 326 a 349 recuperado el ____ de ____ de 2_____, de http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html
DOI: 10.4185/RLCS-66-2011-936-326-349

Artículo recibido el 17 de enero de 2011; aceptado el 8 de abril y publicado el 15 de abril de 2011.

Nota: el DOI es parte de la referencia bibliográfica y ha de ir cuando se cite este artículo