



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS EMPRESARIALES Y SOCIALES**  
**DEPARTAMENTO DE INVESTIGACION**

Proyecto de Investigación:

***El cine y su espectador: de la psicología a la filosofía.***

Directora del proyecto: Mariel Ortolano

[mariel\\_ortolano@yahoo.com.ar](mailto:mariel_ortolano@yahoo.com.ar)

**Segundo informe de avance**

Septiembre de 2008

**Cine y Psicología: los problemas de la representación cinematográfica**

**1. Las primeras teorías del cine**

El cine es objeto de enfoques muy diversos, de modo que no puede hablarse de una teoría del cine sino de teorías que responden a cada uno de esos abordajes. A esta diversidad de enfoques se suma el hecho de que, ya desde sus orígenes, las investigaciones sobre la naturaleza del fenómeno cinematográfico originaron más de una polémica respecto de la pertinencia de los enfoques no específicamente cinematográficos surgidos de las disciplinas exteriores a su campo (la semiótica, el psicoanálisis, la sociología, la filosofía, son algunas de las disciplinas que dieron lugar a debates teóricos importantes en el curso de estos últimos años.)

El cine sigue padeciendo el estigma de todas las producciones culturales ligadas al consumo masivo: una cierta ilegitimidad cultural sancionada por la ausencia de estudios cinematográficos en el nivel universitario hasta hace muy pocos años, una falencia que sólo han considerado algunas instituciones superiores que no incluyen aún al cine en el contexto de las artes tradicionales. Esta consideración tácita provoca, por otra parte, la reacción de los realizadores y de algunas corrientes críticas que postulan que una teoría del cine sólo puede surgir del propio cine y que las teorías provenientes de otros ámbitos solo pueden indagar en aspectos secundarios, que no llegan a capturar su esencia. Esta búsqueda de una definición de la especificidad cinematográfica sigue ocupando un espacio considerable en las investigaciones teóricas y contribuye a prolongar el aislamiento de los estudios cinematográficos.

Una postura inmanentista, sin bien en un primer nivel de análisis resulta de hecho más específica y cercana a la obra en sí, priva a los estudios artísticos de la posibilidad de generar reflexiones que consideren al cine como lugar de intersección de varios fenómenos culturales, algunos de ellos, no estrictamente cinematográficos.

Existe también una tradición, denominada como *teoría indígena*, que es producto del consenso de la crítica de cine más destacada; un ejemplo de este tipo de enfoque sería la obra de Bazin, *Qué es el cine*, en la que el autor postula una ontología cinematográfica. En contraposición, el clásico *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry propone un abordaje interdisciplinario que abarca los aportes de la lógica, la psicología de la percepción, la teoría del arte, entre otras disciplinas.

La impresión de analogía con el espacio real que produce la imagen fílmica es tan poderosa que llega normalmente a hacernos olvidar, no solo del carácter plano de la imagen, sino por ejemplo, si se trata de una película en blanco y negro, la ausencia de color, o del sonido, si es una película muda y también y consigue que olvidemos, no el cuadro que esta siempre presente en nuestra percepción, mas o menos consciente, sino el que más allá del cuadro ya no hay imagen. El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio mas amplio que existe sin duda a su alrededor. Esta idea traduce de forma extrema la famosa formula de André Bazin al calificar al cuadro de "ventana abierta al mundo", como si una ventana, el cuadro, dejara ver sólo un fragmento de un mundo (imaginario).

## 2. El efecto realidad

Parte de la ilusión de realidad que el cine genera se basa en las técnicas que originan el movimiento en la percepción del espectador pero también se debe las técnicas de profundidad que se perfeccionaron con el correr de las décadas.

La impresión de profundidad no es exclusiva del cine; sin embargo la combinación de procedimientos utilizados en el cine para producir esta aparente profundidad es especial y justifica su particular inserción en la historia de los medios de representación. Según los aportes de la psicología de la percepción, las artes representativas se apoyan sobre una ilusión parcial que permite aceptar la diferencia entre la visión de lo real y de su representación; la historia de la pintura registra muchos sistemas representativos y de perspectiva, pero el único sistema que acostumbramos a considerar como propio, puesto que domina toda la historia moderna de la pintura, es el que se elaboró a principios del siglo XV bajo el nombre de *perspectiva artificialis* o *perspectiva monocular*. El hábito enraizado de lectura de la imagen plasmada según la perspectiva renacentista está en la base del funcionamiento de la ilusión de tridimensionalidad producida por la imagen del film. La representación fílmica se concibe entonces para una mirada que lo percibe, supone un sujeto que la mira desde un lugar privilegiado. Algunos de estos principios fueron motivo de la teorización de Rudolph Arnheim que adaptó las Leyes de Percepción postuladas por la Gestaltheorie a la captación del film por parte del espectador<sup>1</sup>.

La noción de que el cine es un arte cuyo lenguaje es co-creado por el artista y por la percepción del espectador, ya fue desarrollada por las primeras teorías del

---

<sup>1</sup> En *El cine como arte* se refiere a principios generales de la percepción del fenómeno fílmico, como la constancia de forma, la reducción de profundidad (según especifica- la imagen cinematográfica no provoca una efecto bidimensional ni tridimensional, sino una instancia intermedia: sus imágenes no son planas ni sólidas); la falta de continuidad espacio-tiempo.

cine; Hugo Münsterberg<sup>2</sup>, formado en la Filosofía y la Psicología de la Percepción concibe al cine como un arte de la mente. Para el autor, el montaje cinematográfico es el correlato del modo con que funcionan la memoria y la imaginación; estas categorías de la psique son las que condensan o amplían el tiempo y los ritmos. Esta correspondencia entre el funcionamiento de los procesos psíquicos y el funcionamiento de la imagen cinematográfica conduce naturalmente a que el componente emocional sea la base sobre la cual se concibe el montaje cinematográfico.

Influido por la estética kantiana<sup>3</sup>, Münsterberg demuestra que el cine es un arte del espíritu, ya que el efecto movimiento, el que denomina efecto *phi*, es una condición a priori de la percepción humana. A partir de este postulado desarrolla una concepción del cine en tanto proceso mental en cuya construcción intervienen categorías tales como la atención, la memoria, la imaginación y las emociones. La atención permite captar el film como un registro organizado según la mismas vías por las que la mente da sentido a la realidad (así se explicaría la particular acentuación de sentido que puede conferirse al primer plano o a ciertas alturas de cámara o angulaciones); la memoria y la imaginación permitirían dar cuenta de de la compresión o la dilatación del tiempo (sin la aplicación de estas facultades del espectador no serían comprensibles los recursos de elipsis, flash-back, flash-forward, la cámara lenta, el acelerado o las técnicas de recapitulación), las emociones son las que permiten al espectador captar las posibilidades y funciones del montaje cinematográfico que adquieren sentido cuando éste establece relaciones a partir de fragmentos yuxtapuestos de modo no secuencial. Para Münsterberg, en definitiva, el film no existe sino en la mente del espectador:

*El cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior – a saber, el espacio, el tiempo y la causalidad-ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior- a saber, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción<sup>4</sup>.*

### 3. Las teorías del montaje: Bazin y Eisenstein.

La teorización sobre el montaje constituyó siempre un núcleo esencial en toda discusión sobre el fenómeno del cine, ya que básicamente su lenguaje se compone de la selección y combinación de materiales fílmicos (imágenes, sonidos e inscripciones gráficas, en combinaciones y proporciones variables). El montaje se compone de tres grandes operaciones, selección, combinación y empalme estas tres

---

<sup>2</sup> Münsterberg, Hugo (1863-1916), psicólogo polaco-alemán. Se lo considera el primer teórico del cine y el primero en considerar el fenómeno de la recepción por parte del espectador. Ver Aumont, A. *Estética del Cine*. Barcelona: Paidós, 2005. p. 228

<sup>3</sup> En tanto rama de la filosofía, la Estética se apropia de las categorías del espacio y el tiempo, como instancias condicionantes de la percepción de la realidad por parte de la mente humana. De este modo, se consideró la naturaleza espacial de artes como la pintura y la escultura y la naturaleza temporal de otras, como la música o la literatura. La especificidad del cine dentro del contexto de las artes tradicionales reside en la plasmación de la imagen en movimiento, en su condición de arte espacio-temporal.

<sup>4</sup> Citado en Aumont, J. *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, Cap. 5, 229.

operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme.

En su clásico *El lenguaje del Cine*, Marcel Martin provee una de las definiciones más claras sobre este recurso: *la organización de los planos de un film según ciertas condiciones de orden y de duración*<sup>5</sup>, aunque le confiere una importancia central a la función psicológica del montaje, más allá de la cuestión técnica que, ya de por sí, resulta crucial para el resultado final de la producción. El montaje, en definitiva, obedece a un principio de carácter dialéctico. Cada toma debe incluir un elemento, llamado o en ausencia (fuera de campo), que encuentre su respuesta en la toma siguiente; la tensión psicológica creada en el espectador se resuelve por la continuidad de las tomas que determina la progresión dramática de la película. El relato cinematográfico se compone entonces de una sucesión de síntesis parciales (cada toma es una unidad incompleta) que se encadenan en una superación dialéctica. Para que esta progresión sea comprensible para el espectador cada toma debe preparar, suscitar o condicionar a la siguiente según algún principio de dinamismo mental o visual (la tensión psicológica que puede traducirse en un gesto o en una mirada que requieren respuesta o reclaman continuidad).

La importancia técnica del montaje como recurso central del lenguaje cinematográfico originó discusiones aún vigentes entre dos concepciones radicalmente opuestas del cine.

Una vertiente está representada por los cineastas y teóricos para quienes el montaje como técnica de producción constituye el elemento dinámico del cine. Este sería el caso de los cineastas de la Escuela Rusa que perfeccionaron las técnicas de montaje creadas por Walter Griffith e introdujeron a partir de la década de 1920 el recurso del *montaje soberano*, término que se utiliza con frecuencia para designar esta tendencia que se apoya sobre una valoración muy fuerte del principio del montaje, no sólo como una técnica ineludible del armado del film, sino como un recurso expresivo esencial.

En contraposición con esta tendencia, la otra vertiente se funda sobre una desvalorización del montaje como tal y su subordinación estricta a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo, consideradas como el objetivo esencial del cine. Este concepto está representado por la idea de la **transparencia del discurso fílmico** postulada por André Bazin<sup>6</sup> y por la corriente europea que adhirió a sus conceptos, particularmente, los cineastas y teóricos de la llamada *Nouvelle Vague* francesa (algunos de los cuales fundaron también la corriente crítica de *Cahiers du Cinema*, como *Francois Truffaut, Jean Renoir y Eric Roemmer*) y también por los cultores del neorrealismo italiano (Roberto Rosellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini).

El antagonismo de estas dos formas de concebir el cine continúa hasta hoy y determinó dos corrientes estéticas opuestas que podrían caracterizarse según la adhesión a los sistemas teóricos de Bazin y de Eisenstein. Ambos elaboraron una

---

<sup>5</sup> Martin, M. *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1996, 4ª ed; cap. 8: *El montaje*, p. 144.

<sup>6</sup> Bazin, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.

estética coherente y fundamentos que la sustentan, de modo que realizadores, teóricos y críticos de cine, retomaron una propuesta u otra según su propia visión del hecho cinematográfico.

### 3.1. André Bazin: la ontología del relato cinematográfico

El sistema de Bazin se apoya sobre un postulado ideológico de base que se articula sobre dos tesis complementarias:

- En el mundo de lo real **ningún acontecimiento está dotado de un sentido predeterminado** (Bazin se refiere a **una ambigüedad inmanente a lo real**)

- El cine tiene una vocación que él considera *ontológica* de reproducir lo real, por consiguiente debe producir representaciones dotadas de la misma ambigüedad.

Esta exigencia se traduce en la necesidad de que el cine reproduzca el mundo real en su continuidad física de acontecimientos. Según señala en *Montaje prohibido*, **la especificidad cinematográfica reside en el simple respeto fotográfico de la unidad de la imagen**, lo cual implica que lo imaginario debe obtener sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje debe utilizarse entonces de manera acotada a sus límites de organización técnica a riesgo de atentar contra la propia ontología del relato cinematográfico.

Cualquiera sea el filme, su finalidad estriba en proporcionarnos la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana. Pero esta ilusión encubre una superchería esencial ya que la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos representa de hecho una sucesión de pequeños fragmentos llamados planos cuya elección orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos planificación del filme. Si intentamos, mediante un consciente esfuerzo de atención, percibir las rupturas impuestas por la cámara al desarrollo continuo del suceso representado y comprender por que nos son naturalmente insensibles, advertimos que las toleramos, porque permiten de todas formas que subsista en nosotros la impresión de una realidad continua y homogénea<sup>7</sup>.

Esta impresión de continuidad y homogeneidad fue sin embargo el resultado de un trabajo formal que caracteriza el período de la historia del cine llamado con

---

<sup>7</sup> Bazin, Orson Welles, Barcelona, Fernando Torres editor, 1973, pag 69.

frecuencia *cine clásico*, cuyo recurso más representativo es el del *raccord* (transición)<sup>8</sup>.

El concepto baziniano del cine rechaza prestar la utilización de procedimientos de montaje fuera del paso de un plano al siguiente. La manifestación más espectacular de este rechazo se encuentra, sin duda, en el uso del plano secuencia y las técnicas de profundidad de campo que Orson Welles<sup>9</sup> llevó a su expresión más acabada.

### 3.2. Eisenstein: el cine como construcción de la realidad

El sistema de Eisenstein se postuló ideológico que excluye toda consideración sobre una realidad que encierre en sí misma un sentido. Para Eisenstein, la realidad carece de interés fuera del sentido que se le otorga o de la lectura que se hace de ella. Concibe al montaje como un instrumento privilegiado en la construcción de esa lectura: el cine no tiene la obligación de reproducir la realidad sin intervención de autoría sino, por el contrario, debe representarla con un sello ideológico que motive en el espectador una actitud creativa, comprometiéndolo en la construcción de ideas transformadoras.

El criterio de verdad en la tesis de Bazín está contenido en la realidad misma y es en definitiva, un principio metafísico. Para Eisenstein, el criterio de verdad se ajusta a los principios a los cuales él mismo adhiere, las leyes del materialismo dialéctico y del materialismo histórico. Eisenstein no considera al cine como representación sino como discurso articulado y su reflexión sobre el montaje consiste principalmente en definir esta articulación.

La producción de sentido en el encadenamiento de los fragmentos sucesivos del film está presentada por Eisenstein bajo el modelo de conflicto, al que concibe como el modo más claro de interacción entre dos unidades de discurso fílmico; conflicto de fragmento a fragmento, pero también en el interior del fragmento. A lo largo de su extensa obra teórica llegó a sistematizar varios tipos de conflicto orientados a una significación, conflictos gráficos, de superficies, de volúmenes, de espacio, de iluminaciones, de ritmos, entre el material y el encuadre, entre el material y su espacialidad (deformación óptica por el objetivo), entre el proceso y su temporalidad (ralenti, aceleración), entre el conjunto del complejo óptico y cualquier otro parámetro.

---

<sup>8</sup> El *raccord* cuya existencia concreta se deduce de la experiencia de montajistas del cine clásico durante décadas, se definiría como todo cambio de plano insignificante como tal, es decir, como todo cambio de plano por el se intenta preservar, en el fin de un plano y el inicio del siguiente, los elementos de continuidad.

<sup>9</sup> El carácter vanguardista del cine de Welles está dado en gran medida por el perfeccionamiento de las técnicas de profundidad de campo, especialmente, a través del uso del gran angular, que produjo algunas de las imágenes más impactantes de la historia del cine en la apertura de *Citizen Kane* (1941); *la conciencia agonizante de Kane percibe en subjetiva distorsionada por la lente la entrada de la enfermera que atestigua su muerte; los grandes espacios que permiten captar en una sola toma elementos muy cercanos y muy lejanos evitan la necesidad de découpage, es decir, de descomponer la descripción de un espacio, objetos y personajes que lo ocupan, en varias tomas sucesivas; el uso del plano secuencia se convirtió en un ejercicio de virtuosismo que desplegó en la famosa apertura de Sed de Mal* (1953), una secuencia de seis minutos y medio que no presenta ningún corte.

### 3.3. La influencia sobre el espectador

La finalidad última del sistema de Eisenstein es su noción de que el cine debe influir sobre el espectador. Sobre este punto, las teorías de Eisenstein fueron variando ya que su obra es extensa<sup>10</sup> y él varió en cuanto a los modelos psicológicos con que fundamentó sus propuestas, pero mantuvo siempre esta preocupación por los efectos del film; sin embargo, su sistema guardó coherencia ya que todos los modelos que utiliza para describir la actividad psíquica del espectador tienen en común, a pesar de su gran diversidad, el suponer una cierta analogía entre los procesos formales en el filme y el funcionamiento del pensamiento humano<sup>11</sup>.

Aunque Eisenstein nunca abandonó completamente el determinismo de sus primeras ideas y la esperanza de que el realizador, por medio de una calculada estructura de atracciones, pueda moldear los procesos mentales del espectador, su concepción del cine significa una variación respecto de la finalidad en cierto modo didáctica, típica del cine de Pudovkin<sup>12</sup>, ya que trabajó con una concepción mucho más compleja, la de la *atracción*. Este último concepto pone en consideración la actividad mental del espectador y no simplemente la acción de la voluntad del realizador. La concepción realista del arte no resultaba, a su juicio, un desafío para el espectador; el constructivismo al que había adherido desde sus primeros años e formación universitaria lo convenció de que el realismo era una trampa que los cineastas debían sortear y que él decidió combatir. Un modo de hacerlo fue la noción de descomponer la realidad, a la que él simplemente trataba como materia prima, en fragmentos que luego recomponía según el fin deseado. El proceso de descomponer así la realidad en bloques utilizables puede ser denominado *neutralización*. Sostuvo que la música y la pintura se basan en la neutralización del sonido y de la tonalidad, respectivamente. En su ensayo sobre el color<sup>13</sup> negó específicamente que un color dado pudiera tener un significado propio; que por ejemplo el amarillo significara celos y el rojo significara pasión. El sentido del color, igual que todos los sentidos para Eisenstein, deriva de una interrelación entre partículas neutrales: el verde adquiere un significado particular cuando aparece en un sistema de relación que abarca otros colores y otros códigos. Eisenstein reconocía que la partícula cinematográfica elemental, la toma, era diferente de un

---

<sup>10</sup> Eisenstein fue un autor prolífico y caótico: cada intuición lo llevaba a una búsqueda que abarcaba los campos de la historia, la economía, la historia del arte, la psicología, la antropología. Eisenstein había estudiado ingeniería en los años previos a su ingreso en la escuela de artes de Moscú y se interesó por el Constructivismo, de hecho, consideró que la actividad artística consistía, precisamente, en *construir*.

<sup>11</sup> Eisenstein se inspiró en parte en la psicología conductista y en las experiencias de Pavlov, pero también en los aportes de la psicología de la percepción, tal como se adelantó en el primer informe de avance de la presente investigación. Hacia el final de su carrera se interesó por la psicología evolutiva e introdujo a su teorización algunos conceptos de Jean Piaget.

<sup>12</sup> Para Vsevolod Pudovkin, otro célebre cineasta ruso contemporáneo, el sentido del mundo existe ya en la realidad capturada por las tomas, pero puede ser aumentado y liberado por un cuidadoso montaje. El realizador puede conducir al espectador a experimentar un hecho cinematográfico como si fuera un hecho natural. El énfasis de Pudovkin en la toma individual como fragmento básico del cine lo sitúa mucho más cerca que Eisenstein de los teóricos cinematográficos realistas.

<sup>13</sup> *Color y sentido* en Eisenstein, S. *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

tono o de un sonido. Es inmediatamente comprensible y apela inmediatamente a la mente del espectador, así como a sus sentidos. Para conferir al arte cinematográfico la misma posibilidad que compositor puede otorgarle a la música, creyó que las tomas deben ser neutralizadas para que puedan convertirse en elementos formales básicos, que puedan ser combinados como el director lo crea adecuado y de acuerdo a los principios formales que desee.

Eisenstein sostenía que cada elemento del lenguaje cinematográfico (la iluminación, al trabajo de cámara, la edición) debe funcionar como una atracción circense: cada número en un espectáculo de circo es diferente del otro pero sobre una base común, capaz de transferir al espectador una impresión psicológica de conjunto. En su concepto, ver un film es como ser sacudido por una continua cadena de shocks, provenientes de los diversos elementos del espectáculo cinematográfico y no sólo de su trama.

Eisenstein no quiso un público que acatara pasivamente un sentido impuesto sino un espectador contribuyera a la construcción de un sentido. En este aspecto enfatizó la idea de la toma como un fragmento de realidad que el realizador recoge, compuesto de valores como la iluminación, la línea, el movimiento y el volumen, pero cuyo sentido no debe ser predeterminado. El sentido natural de la toma estará dado por las relaciones que el director y el espectador puedan construir y que no están implícitas en el *significado* de la toma.

#### **4. El estado actual de la polémica sobre los modos de representación y la cuestión del espectador.**

##### **4.1. Noel Burch: Modo de representación primitivo (MRP) y modo de representación institucional (MRI)<sup>14</sup>**

La mayor parte del cine que se consume actualmente, tanto en las salas de exhibición como en la televisión, es cine narrativo. Entendemos por cine narrativo aquel que, utilizando los códigos y los soportes del lenguaje cinematográfico, cuenta una historia mediante una cadena de acontecimientos con relaciones de causa-efecto que transcurren en el tiempo y en el espacio, independientemente de que esta historia esté basada en hechos reales o sea producto de la ficción.

El cine narrativo nace con la vocación de conseguir lo que Noël Burch llama el *viaje inmóvil*. Su fin es lograr la introducción del espectador en el espacio diegético de tal modo que le permita vivir la experiencia de ubicuidad mediante su plena identificación -primaria- con el objetivo de la cámara. La finalidad última de lo que

---

<sup>14</sup> Burch, N. *El tragaluz del infinito*. Barcelona: Editorial Cátedra. Cap. Signo e Imagen, 1995.



hoy se conoce como el Modo de Representación Institucional (MRI)<sup>15</sup> es conseguir del espectador la percepción de la película como si se tratara de la contemplación naturalista de un trozo de realidad.

A diferencia del Modo de Representación Primitivo, caracterizado por su frontalidad, falta de perspectiva, grandes planos e inmovilidad de la cámara; la introducción del montaje permitió crear una forma de lectura naturalista y ubicuitaria gracias a centrar al espectador mediante los ránkords de continuidad, dirección, contigüidad y sucesión temporal, paralelismo o alternancia temporales.

La sorpresa y la molestia son dos de las formas más moderadas en que la imagen cinematográfica puede agredir la sensibilidad del espectador; y que abren la marcha a toda una gama de agresiones –de diferentes intensidades y tipos- a las que el cineasta tiene la posibilidad de entregarse a lo que se llama audiencia cautiva. Este innegable poder, es considerado un verdadero peligro público. Todas las formas de agresión nacen de la relación que se da entre el espectador y la pantalla apenas ingresa a la sala y se apagan las luces<sup>16</sup>

Esta cita de Burch subraya la noción de que en el proceso comunicativo que el texto fílmico constituye y, al mismo tiempo, pone en marcha, están presentes no sólo los términos de una narración (story), sino una serie de principios, puntos de vista, un discurso, en fin, dirigido específicamente a una audiencia, tejido con unos materiales (y no otros) que, sin embargo, al satisfacer la pulsión escopofílica (vouyerística) del espectador, provocan en él la ilusión de su intromisión en un mundo aparentemente ajeno y distanciado de su propio entorno. Ubicar bajo la luz de la reflexión esta realidad del discurso cinematográfico, permite que el espectador acceda a un papel de agente activo del proceso. Es la clave de una recepción crítica del mensaje cinematográfico.

---

<sup>15</sup> Ibidem, 1995.

<sup>16</sup> Burch, 1986, p128

La obra cinematográfica constituye un producto demasiado complejo como para atender solamente a sus aspectos formales. La forma y el contenido, lo que dice y como lo dice y, más allá, la forma como el receptor percibe el mensaje, determinada por sus propias características como sujeto activo del proceso, llevan a considerar las siguientes categorías que resultan también útiles en esta reflexión.

Tal como afirma Bettetini, en el cine, la ilusión de realidad que por sugestión crea la pantalla induce en el espectador una atmósfera de credibilidad, una tendencia a la fácil proyección personal en el universo de las imágenes, un proceso de identificación con los personajes y los sucesos de la película (...) el espectador cinematográfico se encuentra frente a imágenes de hombres y de cosas (que son verdaderas en su falsedad reproductiva) y cree todo lo que observa, integrándose gradualmente a la acción fílmica<sup>17</sup>.

Roman Gubern coincide en esta característica del cine narrativo cuando:

El cine de ficción narrativa tradicional proporciona a sus espectadores unas vivencias emocionales derivadas del proceso de proyección-identificación con los personajes de la fabulación, proceso en el que las respuestas emocionales tienden a eclipsar a las intelectuales. Estas vivencias emocionales que el film proporciona a su espectador son muy similares a las del sueño<sup>18</sup>.

Entendemos así, por experiencia diegética aquella que el espectador de cine narrativo, gracias a las convenciones cinematográficas, experimenta. Esta experiencia está referida a su identificación con el objetivo de la cámara, a la percepción naturalista del relato, a los procesos de proyección-identificación con los personajes, a todas aquellas vivencias, más emocionales que intelectuales, que el receptor percibe y que, paradójicamente, confieren verosimilitud al mensaje audiovisual.

---

<sup>17</sup> Bettetini, G. *Cine: Lengua y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

<sup>18</sup> Gubern, R. y PRAT, J. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets editores, 1979.

A diferencia del teatro, en donde el espectador puede equipararse al narrador omnisciente de una novela, situado en un punto ideal, central, equidistante, el cine permite, gracias a sus convenciones en el montaje, el enfoque, la angulación y el movimiento de la cámara, adecuar, conducir, identificar, la mirada del espectador.

El cine permite con mayor claridad poner en evidencia la integración de distintas miradas en la estructura funcional de las imágenes gracias a la paradoja de su fragmentación y posterior reconstrucción de la realidad. La realidad, nunca estática es aprehendida en fragmentos congelados que en sí mismos pueden también tener significado y que se completan o transforman gracias a su reintegración en un aparente movimiento, semejante a la realidad.

Cuando se habla de mirada, nos referimos a esa capacidad que se extiende más allá de la mera función física del ver. La mirada implica la actividad de un sujeto activo frente a la representación, frente a la imagen. La mirada como elemento que da sentido a la existencia misma de la imagen.

En su libro *Praxis del cine*, Noel Burch realiza un interesante estudio del cine desde una concepción psicológica de la mirada del espectador como factor activo frente a la imagen cinematográfica. Quizás la obra de Burch constituya la actualización más aguda de las primeras teorías psicológicas de la percepción. Aquí considera que la manera de ver de nuestro ojo no es la misma que la de la cámara, para ello, debemos tener en cuenta un fenómeno: el de los reflejos de los cristales. Sólo por un esfuerzo inconsciente del espíritu (que hace la selección) y del ojo (que hace la puesta a punto), llegamos a diferenciar las imágenes y rechazamos lo que no nos interesa (Burch, 1986 p41)<sup>19</sup>.

Es sabido que el ojo es inducido a recorrer una imagen encuadrada según un cierto itinerario, y es sabido que en la imagen cinematográfica hay elementos que se destacan más que otros. Por ejemplo, se mirará siempre a una persona que esté hablando, antes que a otra en silencio o un elemento en segundo plano.

Obviamente siempre se mira en una marca del todo, de todo el encuadre que el director haya seleccionado previamente.

Porque mirar es una función del espíritu, mientras que ver es una función del ojo y ante una pantalla de cine, así como ante una foto, la función de mirar no predomina sobre la función de ver, como sucede casi siempre en la vida. La selectividad de mirar no afecta en nada a la no selectividad de ver.

Pero existe una condición esencial para todo esto: que el espectador se encuentre a la distancia justa de la pantalla. Si está demasiado cerca, tan cerca que su campo de visión no abarca la totalidad de la pantalla, sus ojos deberán desplazarse a medida que se desplacen los centros de interés, no pudiendo captar nunca la plástica total de la imagen encuadrada. En cambio, si está demasiado lejos, ocurre lo contrario. Los cálculos han demostrado que la distancia óptima, es de alrededor dos veces la longitud de la pantalla. El hecho de que luego esto no sea posible para todos los espectadores tanto en sus hogares, como en sus casas, no disminuye en nada esta proposición. Sino que muestra que las salas del futuro deberán construirse de modo muy distinto.

Teniendo en cuenta que el libro fue editado en el año 1970, podemos ver que esta situación se ha ido dando en el mercado cinematográfico. Las salas de cine han ido creciendo en todo el mundo, ya no son sólo simples pantallas, sino que se tiene en cuenta el tamaño, la ubicación, los sonidos y hasta ya hay en varios países –incluyendo la Argentina- salas Imax que apuntan a tener una imagen 3D y que el espectador se sienta parte de la trama de la película.

## **4.2- El relativa efectividad del realismo en el cine**

Cuando se aborda la cuestión del realismo en el cine, es necesario distinguir entre el realismo de los materiales de expresión (imágenes y sonidos) y el de los temas de los filmes.

### **4.2.1 El realismo de los materiales de expresión**

Entre todas las artes y los modos de representación, el cine aparece como uno de los más realistas, puesto que puede reproducir el movimiento y la duración y restituir el ambiente sonoro en acción o de lugar. Pero la sola formulación de este principio demuestra que el realismo cinematográfico no se valora más que en relación con otros modos de representación y no en relación con la realidad. Hoy se ha superado el tiempo de la creencia en la objetividad de los mecanismos de reproducción cinematográfica y del entusiasmo de Bazin que veía en la imagen del modelo el modelo mismo. Esta creencia en la objetividad se funda a la vez en un juego de palabras y en la seguridad de que un aparato científico como la cámara tenía que ser necesariamente neutro.

Basta recordar que la representación cinematográfica (que no viene solo de la cámara) sufre una serie de coacciones que van de las necesidades técnicas a las necesidades estéticas. Está subordinada al tipo de película empleada, al tipo de iluminación disponible, a la definición de los sonidos, al igual que está determinada por el tipo de montaje, el encadenamiento de secuencias y la realización. Todo ello requiere un vasto conjunto de códigos asimilados por el público para que la imagen que se presenta se considere parecida en relación a una percepción de la realidad. El realismo de los materiales de expresión cinematográfica es el resultado de gran número de convenciones y reglas, que varían según las épocas y las culturas. No es preciso recordar que el cine no fue siempre sonoro, ni el color, e incluso, cuando fue sonoro y en color, el realismo de los sonidos y los colores se ha ido modificando singularmente a lo largo de los años, el color de las películas de las décadas de 1950 parece hoy exagerado, el que se puede ver en las películas de los principios de la década de 1980 con su recurso sistemático al pastel, se debe principalmente a una moda. Pero, en cada etapa ( mundo, blanco y negro, color) el cine no ha dejado de ser considerado realista. El realismo aparece como una victoria de la realidad en relación a un estadio anterior del modo de representación. Pero esta victoria es absolutamente desechable por las innovaciones técnicas y también porque la propia realidad no se alcanza jamás.

#### **4.2.2. El realismo de los temas**

Cuando se habla de realismo cinematográfico se entiende tanto el de los temas como su tratamiento por ello se califica de realismo poético un determinado cine

francés de antes de la guerra o de neorrealismo ciertos filmes italianos de la Liberación.

El neorrealismo es un ejemplo particularmente evidente de la ambigüedad de este término. Como toda denominación de escuela, el neorrealismo es una creación de la crítica, que ha erigido en modelo teórico la convergencia de algunos títulos, cuyo número aparece hoy bastante limitado (Rossellini, R. *Roma ciudad abierta* de 1946; *Paisa* de Vittorio de Sica de 1946; *El limpiabotas* de 1946, *El ladrón de bicicletas* de 1948; *La terra trema* de 1948 y *Bellísima* de 1950 de Visconti, *Los inútiles* de Fellini 1953. Para Bazín, su defensor, el neorrealismo podría definirse por un haz de rasgos específicos, más relacionados con el conjunto de la producción cinematográfica tradicional que con la propia realidad. Según él esta escuela se caracteriza por un rodaje en exteriores o en decorados naturales (en oposición al artificio del rodaje en estudio), por recurrir a actores no profesionales (en oposición a las convenciones teatrales de la interpretación de los actores profesionales) y a guiones inspirados en las técnicas de la novela americana, utilizando personajes sencillos ( en oposición a las intrigas clásicas bien trazadas y a los héroes extraordinarios, con una acción enrarecida y en oposición a los acontecimientos espectaculares del filme comercial tradicional).

#### 4.2.3. El espectador y la impresión de realidad

Muchas veces se ha insistido en que lo que caracteriza al cine, entre los modos de representación, es la impresión de realidad que se desprende de la visión de los filmes. Esta impresión de realidad cuyo prototipo mítico sería el estremecimiento que recorrió a los espectadores de la película de Lumiere *La llegada del tren* (1895) ha sido el centro de numerosas reflexiones y debates sobre cine, que han intentado definir la especificidad (en oposición a la pintura, a la fotografía...) o definir los fundamentos técnicos y psicológicos de la impresión misma y analizar sus consecuencias en la actitud del espectador frente al cine. La impresión de realidad experimentada por el espectador durante la visión de una película, provienen primero de la riqueza perceptiva de los materiales fílmicos, de la imagen y del sonido. Respecto a la imagen cinematográfica, esta riqueza se debe, a la vez, a la definición amplia de la imagen fotográfica ( se sabe que esta foto es más sutil, más rica en información que una imagen de televisión) que presenta al espectador efigies de objetos con gran lujo de detalles y a la restitución

del movimiento que les proporciona un cuerpo, un volumen que no tienen en la foto fija: todos hemos experimentado este aplanamiento de la imagen, esta pérdida de la profundidad, cuando se produce un paro de imagen durante una proyección. La restitución del movimiento tiene un lugar importante en la impresión de realidad, y ha sido particularmente estudiado por los psicólogos del I de Filmología. Es el resultado de una regulación técnica del aparato cinematográfico que permite el paso de un cierto número de imágenes fijas (los fotogramas) en un segundo (18 en tiempos del mudo 24 en el del sonoro) este paso permite que determinados fenómenos psico-fisiológicos parezcan dar una impresión de movimiento continuado. Entre estos fenómenos los más destacados: cuando los momentos claros, espaciados unos con otros, se iluminan sucesiva y alternativamente, se ve un trayecto luminoso continuado y no una sucesión de puntos espaciados, es "el fenómeno del movimiento aparente". El espectador restablece mentalmente una continuidad y un movimiento allí donde, en realidad tan solo había discontinuidad y fijación: es lo que produce en el cine los fotogramas fijos cuando el espectador llena el vacío existente entre las dos actitudes de un personaje fijadas por dos imágenes sucesivas.

Conviene añadir que reproducir la apariencia del movimiento, es reproducir su realidad, un movimiento reproducido es un movimiento verdadero puesto que la manifestación visual en los dos casos es idéntica. La riqueza perceptiva propia del cine viene también de la co-presencia de la imagen y el sonido, que restituye a la escena representada su volumen sonoro dando con ello la impresión de que se ha respetado el conjunto de los datos perceptivos de la escena original. La impresión es mucho más fuerte si pensamos que la reproducción sonora tiene la misma fidelidad fenomenal que el movimiento.

La riqueza perceptiva de los materiales fílmicos es uno de los fundamentos de la impresión de realidad que da el cine, y viene reforzada por la posición psíquica en que se encuentra el espectador en el momento de la proyección. Esta posición puede ser definida en dos de sus aspectos en cuanto a la impresión de realidad, consciente de estar en una sala de espectáculos suspende toda acción y renuncia parcialmente a verificar esta impresión. Además el filme le bombardea con impresiones visuales y sonoras en una oleada continua y impresionante. Pero aparte de estos fenómenos de percepción ligados al material fílmico y al

estado particular en el que se encuentra el espectador, aún hay otros factores en la impresión de realidad. Fuertemente sostenido por el sistema de lo verosímil y organizado de manera que cada elemento de la ficción parezca responder a una necesidad orgánica y obligatoria con respecto a una realidad supuesta, el universo diegético toma consistencia de un mundo posible cuya construcción lo artificial y lo arbitrario, se han borrado en beneficio de una aparente naturalidad. Esta como ya hemos apuntado, proviene del modo de representación cinematográfica del paso de la imagen por la pantalla que da a la ficción la apariencia de un surgimiento de acontecimientos, de una espontaneidad de lo real.

## **5. El cine y su espectador en el contexto del debate sobre la cultura de masas**

Un estudio de las relaciones entre el cine y su espectador presupone una revisión de los diversos abordajes que las ciencias sociales realizaron en torno a la problemática de los medios masivos de comunicación y su incidencia en la sociedad. Uno de los ejes centrales de la discusión en torno al problema de los efectos de los medios de comunicación se constituyó en torno al interrogante sobre la capacidad de ciertas formas del entretenimiento y particularmente, de los medios audiovisuales, para influir sobre el espectador y conformar su conciencia del mundo o atraerlo hacia determinadas conductas sociales o elecciones políticas. Si bien aquellas teorías representadas por la perspectiva crítica frankfurtiana han sido ya ampliamente revisadas, retorna siempre en el ámbito académico la pregunta por los efectos y se ensayan nuevas teorías sobre el potencial persuasivo de la denominada cultura de masas.

El cine de las primeras décadas<sup>20</sup> se consideró en principio como una expresión del espectáculo destinada a la *diversión*<sup>21</sup>, en la acepción más etimológica y menos ingenua del término; el cinematógrafo era una más entre la numerosa serie de

---

<sup>20</sup> Los experimentos basados en la proyección de imágenes en movimiento ante un grupo reducido de espectadores se desarrollaron simultáneamente en Estados Unidos y en Europa. En Francia, el 28 de diciembre de 1895, los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaron el cinematógrafo, una invención que era a la vez cámara, copiadora y proyector, de hecho, el primer artefacto que pudo calificarse auténticamente como cine. En los Estados Unidos, Thomas Alva Edison (1847-1931) patentó una máquina y un proyector por los cuales se le confiere parte del mérito de la invención del cine. En 1903, produjo uno de los primeros grandes éxitos masivos, *Asalto y robo de un tren*, con el cual nació el histórico género del western.

<sup>21</sup> La raíz latina del término refiere a la idea de *distracción* como pérdida de la atención



invenciones que configuraron la revolución social de fines del siglo XIX, ligada a la inserción de la cultura de masas en las sociedades post industriales. Transcurrieron varias décadas hasta que el cine fuese incluido en el contexto de las artes y diera lugar a la publicación de ensayos sobre su estética y la especificidad de su lenguaje. Sin embargo, en tanto el cine adquiría estatuto artístico y teórico, también se fue fortaleciendo como industria ligada a poderosos intereses comerciales y políticos.

Como ya se expuso, desde las primeras películas de David Griffith<sup>22</sup> en Estados Unidos y desde la producción de Eisestein y los cineastas rusos de la Escuela del Montaje, el cine comenzó a concebirse no sólo como producción estética sino como medio de difusión de ideas políticas<sup>23</sup>. Es cierto que fue Adolf Hitler uno de los primeros en utilizar el documental y la ficción cinematográfica con la finalidad de instalar subliminalmente su doctrina sobre la superioridad de la raza aria e inducir en las audiencias la aversión hacia un enemigo que asumía el semblante del judío o del soldado inglés; en su ya clásico *De Calegari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Sigfried Kracauer, dentro del atmósfera de la perspectiva crítica frankfurteana, planteó su hipótesis sobre el cine como fenómeno que opera como **espejo de la idiosincracia del pueblo que lo produce** y es desde esta hipótesis como encuentra sentido a la grotesca deformidad expuesta en las obras cumbres del expresionismo cinematográfico, en tanto desde la intuición artística preanunciaron la creciente monstruosidad a la que pueblo alemán se disponía a convalidar con su apoyo al régimen nacional socialista. En el capítulo titulado *Calegari*, Kracauer analiza una de las películas más significativas de la corriente expresionista en el cine: *El gabinete del Doctor Calegari* (1919) dirigida por Robert Wiene. La trama presenta la historia del científico psicópata que utiliza su conocimiento de la mente humana para

---

<sup>22</sup> Ver 1º informe de avance.

<sup>23</sup> Por su condición de medio de comunicación de masas fue objeto de crítica por parte de los intelectuales de raigambre marxista. En esta línea, la primera generación franfurteana, sobre todo Théodor Adorno y Max Horheimer en su ensayo de 1947, *La industria cultural* y Herbert Marcuse en *El hombre Unidimensional*, consideraron a los medios masivos de comunicación como *industrias culturales*, falsa cultura concebida en realidad como mercancía. Esta pseudocultura, concepto con el que también analizaron el fenómeno del cine, se presumía destinada a conformar las conciencias del público que, pasivamente, consumiría el entretenimiento y, por añadidura, ideas que lo someterían a la voluntad de los grupos de poder.

manipular a su placer la vida de un sonámbulo, a quien exhibe como experimento de feria ante las atónitas miradas del público, hipnotizado también ante el hechizo del poderoso; Kracauer vio en el Doctor Calegari una prefiguración de Hitler y una metáfora de otros tantos tiranos que pervirtieron su intelecto en aras de un poder sin límites con la aquiescencia cómoda de una burguesía que deseaba a cualquier costo recuperar la prosperidad perdida tras la primera guerra mundial.

Si bien se trata de una obra que fusiona los enfoques sociológico y psicológico, Kracauer comprendió como pocos el aporte del cine como punto de partida para el estudio del ser humano como individuo y su idiosincrasia social. Su obra prefigura, con otras lecturas interdisciplinarias como las de Edgar Morin, el enfoque psicoanalítico de las relaciones entre el cine y su espectador. Haremos mención de la obra de estos dos autores en el próximo informe de avance.

### Bibliografía

Arnheim, R. *Hacia una psicología del arte*. Madrid: Alianza, 1980.

Arnheim, R. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba, 1976.

Arnheim, R. *El cine como arte*. Buenos Aires: Infinito, 1971.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. Vernet, M. *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2005.

Aumont, J. *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992.

Bazin, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.

Bettetini, G. *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993.

Bordwell, D. y Thompson, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.

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

Burch, N. *Praxis del Cine*. Madrid: Fundamentos, 1986.

Burch, N. *El Tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra. 1995.

Burgoyne, R., Stam, R., Flitterman Lewis, S. *Nuevos Conceptos de la teoría del cine*, Paidós Ibérica, 1999.

Cassetti, F. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.

- Cassetti, F. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Comolli, J. L. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg/FADU, 2002.
- Eisestein, S. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Eisenstein, S. *Teoría y Técnica Cinematográfica*. Madrid: Rialp, 1966.
- Eisenstein, S. *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Eisenstein, S. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1970.
- Kracauer, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Morin, E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Münstenberg, H. *The film: A psychological study*. New York : Dover Publications, 1970
- Nichols, B. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Romaguera y Ramio, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra, 1993
- Sadoul, G. *Historia del Cine*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.