



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS EMPRESARIALES Y SOCIALES
DEPARTAMENTO DE INVESTIGACION

Título del Proyecto:

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

Directora del proyecto: Lic. Mariel Ortolano
mariel_ortolano@yahoo.com.ar

Primer informe de avance

Abril de 2008

El objetivo del presente informe es describir los diversos enfoques que desde las teorías del cine han dado cuenta de la relación entre el filme y el espectador. El espacio académico que cubren parcialmente los estudios semióticos¹ parece insuficiente a la hora de explicar la importancia del cine como el arte más representativo de la cultura contemporánea, por la poderosa atracción que ejerce sobre el sujeto espectador, no concebido en tanto instancia extratextual que completaría el circuito de producción de sentido, lo cual sería objeto de un enfoque semiótico, o en tanto sujeto sociológico pasible de estudiarse en el contexto de las investigaciones sobre cultura de masas y efectos de agenda mediática, sino en tanto sujeto psíquico, instancia más abstracta y más adecuada sin embargo para la particular y específica relación del espectador con el cine; la posibilidad de que la cámara–ojo opere análogamente al ojo-mente del espectador, de que el modo con que la cámara capta la realidad representada en toda fluidez, en su fragmentariedad y complejidad sea un correlato del modo con que el cerebro humano a través de la percepción del ojo puede captarla y representarla en el escenario de la mente, fue una noción que dio origen a las primeras teorías del cine. Estas teorías no obtuvieron un desarrollo paralelo al interés que provocaron en las primeras décadas del siglo XX y no han sido exploradas hasta la hoy en toda su potencialidad. Una profundización de las investigaciones sobre el espectador contribuiría a explicar la constitución del cine como arte y su

¹ La llamada *semiótica de la recepción* centra su objeto de estudio en el modo con el que los mensajes mediáticos son decodificados por sus usuarios a diferencia de la semiótica textual, centrada exclusivamente en el mensaje, o la teoría de la enunciación que estudia la presencia del enunciador (autor) a partir de ciertas marcas textuales que lo caracterizan y describen y, a la vez, el modo con que este enunciador posiciona al destinatario del mensaje. Sobre la recepción trabajaron los lingüistas de la Escuela de Constanza (1971) y también Umberto Eco en *Lector in fabula* (1981) con su concepto de *lector modelo*, o autores como Iser, Booth y Chatman, que se refieren a un *autor implícito* y un *lector empírico*.

influencia en la creación de las diversas modalidades del lenguaje audiovisual, definitivamente instalado en la cotidianidad del sujeto contemporáneo a través de las tecnologías multimediales.

Cine y Psicología

Las primeras teorías del cine surgieron prácticamente desde sus inicios luego de que los hermanos Louis y Auguste Lumière y Thomas Alva Edison se disputaran la invención del dispositivo cinematográfico y poco después de que la psicología diese sus primeros pasos en constitución como ciencia separada de los estudios filosóficos, antropológicos y sociales que caracterizaron el abordaje de la conducta humana hasta el siglo XIX, la etapa en que la medicina y la psicología adquieren el estatuto de profesión científica. Con anterioridad a la Revolución Industrial, una noción más amplia y ambigua fusionaba enfoques de las ciencias naturales y humanas en el estudio de la mente y la conducta del ser humano. Dentro de ese contexto, a fines del siglo XIX, surgieron las primeras manifestaciones de la llamada *psicología experimental*. El primer laboratorio creado por Wilhem Wundt en 1879 estuvo destinado a estudiar el impacto psicológico de las grandes invenciones que revolucionaron la comunicación en ese momento: la aparición de la maquinaria, la electricidad, las telecomunicaciones. La experimentación de Wundt constituyó el germen de la psicología de la percepción y de la denominada *Gestaltheorie*.

Los trabajos de Hugo Münsterberg y de Rudolph Arnheim, formados en la filosofía alemana e influidos por el pensamiento kantiano, representaron las primeras teorías sobre el cine que consideraron la cuestión del espectador y su percepción del film. El estadio de investigación al que arribaron los trabajos de Münsterberg y Arnheim se refiere a la semejanza existente entre los mecanismos de la representación fílmica y el funcionamiento de los procesos psíquicos. En este sentido, su teoría del film es una aplicación de la teoría del conocimiento postulada por Kant en su *Crítica de la Razón Pura*; fundamentalmente, de la noción de que el sujeto sólo puede acceder a la realidad a partir de ciertas categorías apriori que conforman su modo de percepción (las formas de la sensibilidad) y su pensamiento (las categorías del juicio). Según estas categorías apriori de la sensibilidad, sólo cabe al sujeto percibir el mundo bajo la formas del espacio y del tiempo, categorías cuya entidad no es posible atribuir a realidad ya constituyen la condición de posibilidad del único conocimiento accesible al ser humano. Desde este punto de vista, el sujeto crea la realidad a partir de su percepción y desconocerá, por lo tanto, la llamada *cosa en sí*. De acuerdo con esta noción, la psicología de la percepción estudia el modo con que el ojo humano percibe la realidad: la perspectiva y la tridimensionalidad son creaciones de la mente humana que luego se reconstruyen artificialmente en las formas artísticas que operan con la espacialidad como materia prima, como es el caso de la pintura o de la escultura.

Formado dentro de este marco filosófico y en la psicología experimental de Wilhem Wundt, Hugo Münsterberg demostró que el fenómeno cinematográfico esencial, la producción de movimiento aparente, se debe en realidad a una

propiedad del cerebro, el **efecto phi**, y no al fenómeno de la persistencia retiniana² tal como se venía sosteniendo hasta ese momento. Münsterberg suma a las teorías de la percepción la noción filosófica que fusiona la percepción física del ojo humano a la elaboración intelectual de la mente. A partir de esta constatación, concibe al cine como un proceso mental, como un arte del espíritu y no sólo como un fenómeno físico explicable a partir de una cualidad física del ojo humano en su reacción frente a ciertos estímulos. El llamado el efecto *Phi* es entonces una categoría más de la sensibilidad, tal como las que había sistematizado Kant en su teoría del conocimiento. Siguiendo un razonamiento esencialmente idealista en lo filosófico, para Münsterberg³ el film no existe; lo crea la mente que lo percibe y su entidad es el correlato de los mecanismos con que la mente crea la realidad misma. Rudolph Arnheim retoma estas teorías, pero desde una postura menos mentalista; a su juicio, la percepción humana imita en cierto modo las grandes categorías organizativas que rigen a la naturaleza: la ascensión y la caída; la dominación y la sumisión, la armonía y la discordia⁴; el cine, al reproducirlas mediante los movimientos de la cámara, procede al modo de la mente y opera de modo que el espectador reproduzca en la propia nociones similares.

Si bien los ensayos de Münsterberg y Arnheim derivaron en una normativa de cómo el cine debía realizarse en base a su percepción por parte del espectador y descalificaron de manera dogmática toda forma de cine no estrictamente visual (consideraron la inclusión de la banda sonora como un elemento espúreo), los aspectos centrales de su reflexión permanecen vigentes y fueron desarrollados posteriormente por Jean Mitry en *Estética y Psicología del cine*, uno de los textos de referencia en teoría cinematográfica, que sintetiza conceptos de la Gestaltheorie, de la fenomenología y de la psicología de la percepción.

Este planteo rescatado de las primeras teorías del cine, imbuidas del idealismo alemán y de la psicología de la percepción, puede sintetizarse en la formulación de un primer problema abordado en la presente investigación: el modo con que el cine representa la realidad opera como un correlato del modo con que la mente la percibe, o bien, en términos más afines la concepción del idealismo filosófico, el cine crea la realidad por medio de la cámara de manera análoga a la forma con que el sujeto la crea.

² La noción de la *persistencia retiniana*, es decir, la cualidad de permanencia en la retina de las imágenes que no pueden borrarse instantáneamente, es un fenómeno que ya había sido intuido en la antigüedad y que estudiaron científicos como Newton y el Caballero de Argy en los siglos XVII y XVIII. Los trabajos del inglés Peter Roget, Faraday y Herschel, creador del *taumatropio* en 1825 (primer juguete óptico que promovía la ilusión de superposición de dos dibujos), condujeron a la creación del cinematógrafo, que en su origen consistía en la sucesión rápida ante la vista de dieciséis imágenes por segundo que producían la ilusión de movimiento.

³ Ver Münsterberg, H. *The film: A psychological study*. New York, Dover Publications, 1970. Publicado originalmente en 1916.

⁴ Arnheim sigue siendo un referente esencial en los estudios sobre la imagen. Los conceptos mencionados están expuestos en *Hacia una psicología del arte*.

1- El problema de los efectos

Estas nociones inspiraron una modalidad de realización que varios cineastas utilizaron con finalidades doctrinarias: si el cine reproduce los mecanismos de la mente y los modos de percepción de la realidad, **por qué no sería posible influir en los espectadores** y concebir **al cine como un instrumento privilegiado de propaganda**.

En tal sentido concibieron el cine los realizadores que integraron la célebre Escuela Rusa del Montaje, como Serguei Eisestein⁵, Vsevolod Pudovkin y Lev Kulechov, quienes iniciaron su producción en las primeras décadas del siglo XX. Sergei Eisestein, que había observado la experiencia de Walter Griffith⁶ y su descubrimiento del montaje alternado como recurso que concibió para obtener determinados efectos en el espectador, creó su célebre *montaje de atracciones* bajo la influencia de Pavlov y de la psicología conductista norteamericana. Eisestein pensó que podían inducirse determinadas lecturas del film si se operaba un shock emocional en el espectador mediante la yuxtaposición de determinadas secuencias de fuerte contenido dramático y similitud simbólica, combinadas de modo tal que operaran un quiebre de la narración realista y obligaran al lector a co-crear con el realizador a través de la generación de sus propias ideas. La teoría y, sobre todo, la obra de Eisestein muestran una reelaboración de la postura conductista. A su juicio es posible inducir ciertas nociones en el espectador (lo cual fue abiertamente asumido por Pudovkin o Kulechov) y concibe en realidad un cine que apunta a movilizar al público y lo obliga en cierto modo a adoptar una actitud creativa y a completar un mensaje que se le brinda abierto; es decir, más que un cine de propaganda, el suyo es un cine que contribuye a la constitución del arte cinematográfico. Eisestein concibe al cine como arte en el sentido etimológico del término, como *artefacto* y no como reproducción o reflejo de la realidad.

Esta oposición entre un cine que transgrede los principios del realismo, confrontado al de la mimesis como esencia (la noción del cine ontológico de André Bazin⁷) sería el inicio de una larga polémica, aún vigente, entre quienes consideran que el cine, en tanto arte, **debe crear una realidad** y **quienes opinan que debe reproducirla**.

⁵ Los cineastas de la escuela rusa adhirieron a la revolución bolchevique y concibieron al cine como un instrumento para la transmisión de ideas. El concepto eisesteniano de *montaje de atracciones*, expuesto en su *Teoría del Montaje*, sigue siendo el recurso fílmico de edición preferido por los directores cuando su intención es propiciar determinada lectura por parte del espectador. Si bien la traducción más aceptada es montaje de atracciones, el término ruso designa por un lado la noción de ensambladura de piezas en una máquina; por otra parte, este ensamble se concibe en base a la idea del "choque" de imágenes no necesariamente editadas en secuencia narrativa, sino asociadas según una similitud simbólica que el espectador debería interpretar. Dada la importancia de Eisestein y de otros cineastas de la Escuela Rusa en la historia del cine y la preocupación que significó para ellos el problema de la recepción del film, ampliaremos estas nociones en el segundo informe de avance de la presente investigación.

⁶ W. Griffith concibió *El nacimiento de una nación* (1915) como un filme de propaganda política, destinado a apoyar la intervención de Estados Unidos en la primera guerra mundial en 1917.

⁷ Trataremos este tema en el segundo informe de avance.

3. Una lectura antropológica

El libro de Etienne Souriau *L' universe filmique* (1953) reúne una serie de artículos que anticipan las teorías de Edgar Morin sobre la vinculación del cine con otros fenómenos de creencia popular; la experiencia del espectador en un territorio ambiguo entre la realidad y la magia, la vigilia y el sueño. Aunque va delineando el enfoque psicoanalítico de la recepción del mensaje cinematográfico, Edgar Morin publicó *El cine o el hombre imaginario* (1956) como ensayo antropológico sociológico que retoma la idea sartreana de la imagen como *presencia-ausencia* del objeto. La imagen fotográfica y la imagen en movimiento evocan la sensación que Jean Paul Sartre⁸ define como *presencia vivida y como ausencia real*⁹. De esta paradoja surge la fuerza ilusoria de la imagen que obsesiona al ser humano con su potencialidad para vencer al tiempo y a la muerte. Partiendo de esa hipótesis, Morin postula que la percepción del espectador de cine es análoga a la percepción del mundo por parte del hombre primitivo y de la mente infantil que presentan como rasgo común el no ser conscientes en principio de la ausencia del objeto y atribuyen al sueño la misma condición de realidad que a su vigilia. Según Morin, la percepción del filme reviste todos los aspectos de la percepción mágica, ya que se funda en un principio afín al representado por la creencia en el doble, las metamorfosis y en la ubicuidad. El hombre primitivo experimentaba temor y fascinación ante los sueños, las sombras, los reflejos, los espejos, de los cuales surgen la creación imaginaria de fantasmas y espíritus y el proceso psíquico de la alucinación. Cuanto más poderosa es la necesidad objetiva, más poderosa es la imagen que tiende a proyectar. No se trata en este caso de la transferencia de pulsiones reprimidas en un objeto exterior. En el caso de la imagen cinematográfica, como en los dobles o en la sombra, es **el propio otro yo** el que se proyecta en un proceso que responde a la necesidad más profunda del ser humano: el deseo de inmortalidad. De este modo, Edgar Morin anticipa el enfoque semio-psicoanalítico de Christian Metz en su análisis de los mecanismos comunes al trabajo del sueño y los de la creación cinematográfica a partir de los conceptos freudianos de proyección e identificación a los que él describe desde el concepto de **enajenación** que retoma de filosofía alemana:

*(...)Nuestros estados psíquicos nos son siempre más o menos extraños. En sus estados llamados subjetivos, el sujeto encuentra en él objetos. Ideas, recuerdos, conceptos, nombres, imágenes, sentimientos, experimentan en nosotros lo que los alemanes llaman Entfremdung, un extrañamiento, una **enajenación**. Y si, por costumbre, solamente ciertos estados nuestros, llamados percepciones, son proyectados al espacio, esta objetivación*

⁸ Sartre, J.P. *L' Imaginaire*, p 122. Citado por Citado por Morin, E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós, 1972. Cap. 2: *El encanto de la imagen*, p. 30.

⁹ Pueden leerse al respecto los ensayos de Julia Kristeva, *Sartre, la libertad como interrogación* y *Sartre: otra vez lo imaginario, el fantasma, el espectáculo* en *La revuelta íntima*, 1996.

máxima parece poder generalizarse a todos los procesos psíquicos¹⁰.

El concepto de presencia vivida y ausencia real aplicado a los fenómenos de proyección en la imagen del deseo de inmortalidad y el impulso de anulación del tiempo y de la muerte inspira también las reflexiones de Roland Barthes¹¹ y se anticipa en la teoría del cine propuesta por Sigfried Kracauer¹².

Los trabajos de Julia Kristeva rescatan estas nociones que la presente investigación pretende retomar y actualizar en relación con el fenómeno del cine y su espectador.

4. Psicoanálisis y cine

El ensayo ***Cine y psicoanálisis: el significante imaginario*** (1974) de Christian Metz¹³ es el punto de partida del enfoque semio-psicoanalítico del problema del espectador¹⁴ de cine y el trabajo de referencia sobre las relaciones y entre el psicoanálisis y el cine.

Son varios los problemas de investigación que Metz desarrolla a lo largo de su obra; la presente investigación se propone retomar algunos de sus interrogantes. En primer lugar, la indagación sobre la vinculación entre la actitud del espectador y el proceso de identificación descrito por la teoría psicoanalítica; en segundo lugar, el modo con que el proceso de identificación del espectador con el film opera de manera análoga al trabajo psíquico del sueño.

¹⁰ Quercy, P. *Les allucinations*, Paris, P.U.F. 1936, p. 174. Citado por Morin, E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós, 1972. Cap. 2: *El encanto de la imagen*, p. 31.

¹¹ Barthes, R. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992.

¹² Kracauer, S. *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, 1960.

¹³ Con posterioridad a la publicación de *El cine: ¿lengua o lenguaje?* (1964), un ensayo fundacional de la semiótica aplicada al cine, fue el propio Christian Metz quien advirtió sobre la limitación de los estudios semiológicos de raíz saussureana¹³ (fundamentalmente ligados al origen lingüístico de la disciplina) como instrumento adecuado para el análisis del lenguaje audiovisual. Si bien la semiótica textual¹³ dio y sigue dando una gran cantidad de ensayos aplicables al estudio del texto cinematográfico, el fenómeno más amplio de la producción, realización y recepción del filme excede los límites del enfoque textual. La semiótica de tercera generación¹³, centrada en la recepción y no en el texto, aunque mantiene vigente, es un proyecto no del todo concretado. En este contexto, los estudios que abordan la recepción del mensaje cinematográfico desde el psicoanálisis hallaron un terreno fértil que la semiótica no llegó a abordar en todas sus aristas.

¹⁴ A diferencia del enfoque sociológico del tema, el psicoanálisis aborda el estudio del espectador en tanto sujeto abstracto; un estudio de la psique del sujeto-espectador podría generalizarse a la mayoría.

- **El problema de la identificación**

Ya desde el dispositivo que constituye la *institución*, el individuo encuentra en la sala cinematográfica un refugio y un descanso de la amenaza de la vida. La oscuridad del teatro, la luz del proyector, la relativa inmovilidad, el permanecer callado y pasivo junto otros que también observan las imágenes proyectadas en la enorme pantalla, sugieren un estado de regresión a una fase infantil en que las carencias y las frustraciones son compensadas y gratificadas. Metz explica esa regresión momentánea en base al concepto que Freud define en su segunda tópica como *identificación primaria*. Este proceso representa una fase esencial en la formación imaginaria del Yo. Metz relaciona este fenómeno que Freud define como *identificación primaria* con la denominada *fase del espejo* que Jacques Lacan¹⁵ describe como etapa conclusiva en la conformación del *narcisismo primario*¹⁶. Siguiendo los postulados psicoanalíticos, el espectador, según Metz, experimenta una regresión a la etapa infantil en que el niño percibe por primera vez su imagen reflejada (en un espejo, en una superficie límpida) y comienza reconocer su identidad como diferente de la de la madre; del mismo modo que el bebé se identifica con su propia imagen reflejada, el espectador se identifica en principio con la cámara, es decir, identifica su mirada con la mirada de la cámara¹⁷, un proceso que ya desde los inicios del cine intuyeron los realizadores y que en el lenguaje cinematográfico se traduce con el recurso de la llamada *cámara subjetiva*¹⁸ (un procedimiento que induce la identificación del espectador con la cámara a través de la mirada de un personaje). Metz designa este proceso con el concepto de ***identificación cinematográfica primaria***. La regresión a este estadio se evidenciaría en la sensación de omnipotencia infantil que le permite creer que es él mismo quien construye el relato.

Metz se refiere además al proceso de *identificación cinematográfica secundaria* afín al proceso de *Identificación secundaria* que el individuo experimenta en la fase de elaboración del triángulo edípico. Según el grado de evolución en cuanto a la identificación con el progenitor del mismo sexo y la posición que el sujeto ocupe en esa elaboración, resolverá la proyección de su

¹⁵ Lacan, J. *Escritos I y II*, Madrid, Siglo XXI, 1983 (1ª edición de 1966, en Seuil).

¹⁶ La aparición del narcisismo primario pone fin al fantasma del cuerpo fragmentado.

¹⁷ Bill Nichols dice al respecto de la mirada: "Los principales indicadores de posición, o lugar ocupado, son el sonido y la imagen que se le transmiten al espectador. Hablar de la mirada en la cámara es, en esta locución en concreto, mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo. Como máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Como extensión antropomórfica del ensorio humano la cámara revela no sólo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas. (Nichols, B. *La representación de la realidad*. Barcelona. Paidós, 1997. Pág. 119.

¹⁸ La cámara puede reproducir el movimiento del ojo (lo que miramos) a través del encuadre, la escala de planos, las angulaciones, los movimientos de cámara, el montaje, los enlaces y transiciones y otros recursos que configuran el lenguaje del cine.

deseo. En esta línea puede estudiarse la identificación del público con los personajes en el universo de la ficción cinematográfica.

....Se puede decir que todo relato, en cierto modo, fascina por eso, revive la escena de Edipo, el enfrentamiento del deseo y de la Ley(...) Todo relato clásico inicia la captación de su espectador al ahondar la separación inicial entre sujeto deseante y objeto de deseo. Todo el arte de la narración consiste luego en regular la persecución siempre relanzada hacia este objeto de deseo, cuya realización está diferida sin cesar, dificultada, amenazada, retardada, hasta el final del relato¹⁹

Según el grado de elaboración del duelo edípico, el espectador puede identificarse con la figura de la víctima o del agresor, con el héroe o con el monstruo²⁰.

• La analogía entre el sueño y el film

Tres vías señaló Freud como puertas de entrada al inconsciente: el sueño, el acto fallido y la creación imaginaria. Freud mismo plantea una analogía entre el llamado trabajo del sueño y la creación imaginaria basándose en el supuesto de que el inconsciente opera en base a la apropiación y reelaboración de imágenes.

Así como el sueño presenta un contenido latente, un contenido manifiesto y una elaboración secundaria, la creación de imágenes reproduce el mismo proceso que la psique humana ya conoce. La condensación y el desplazamiento son los recursos básicos que la psique despliega para enmascarar el contenido latente y preservar a la psique de la angustia resultante de su irrupción abrupta en el plano de la conciencia. El contenido manifiesto se traduce a su vez mediante una elaboración secundaria que eslabona los huecos de aparente sinsentido y transpone el plano inaccesible de lo imaginario hacia el orden de lo simbólico. Del mismo modo, en la creación imaginaria puede observarse un contenido latente y uno manifiesto. El recurso que permite la plasmación del imaginario inconsciente en la imagen creada ya fue estudiado por Freud mediante la red denominación de los procesos de condensación y desplazamiento en las diferentes modalidades de la retórica figural, fundamentalmente, la metáfora y la metonimia. Por supuesto, se podría pensar en la elaboración secundaria que opera en el proceso de plasmación de la imagen artística, en la medida que se ponen en juego los aspectos técnicos de cada lenguaje artístico.

¹⁹ Aumont, Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. Vernet, M. Estética del cine, Barcelona, Paidós, 2005. Cap. 5, p. 267, 268.

²⁰ Un ejemplo célebre es el de las películas de Alfred Hitchcock, quien consiguió varias veces obligar a su espectador a identificarse, al menos en parte, con un personaje principal completamente censurable: un asesino serial de viudas ricas (la sombra de una duda, 1942) o el homicida alienado de Psicosis (1961), por citar sólo algunos de sus variados monstruos.

Una observación destacable es que, según la teoría freudiana, tanto en el caso del sueño como en el de la creación imaginaria, **existe un sentido que se puede indagar, se verifica el proceso de regresión y se movilizan las estructuras de la fantasía inconsciente**. Estos factores, en relación con el fenómeno de la recepción del mensaje cinematográfico, **se aplican tanto al creador como al espectador**. Cuando el sujeto–espectador observa el film, también lo está soñando: su deseo inconsciente trabaja en consonancia con el deseo inconsciente de sus creadores²¹.

La concepción de la actividad del espectador como identificación, es decir, como regresión narcisista a un estadio infantil, supone como postulado, discutible y ya superado, que el espectador es asimilable al sujeto del psicoanálisis. Sin embargo, el propio Freud justifica la aplicación de la teoría psicoanalítica como instrumento de interpretación del hecho artístico y literario, ya que su sistema es una interpretación de la cultura y no solamente de la psique individual²². Revisiones recientes del enfoque psicoanalítico amplían los conceptos de identificación-proyección aplicados al cine, en el intento de otorgar mayor especificidad al enfoque con el fin de evitar los riesgos de una extrapolación no pertinente al objeto de estudio. Lo deseable sería no sostener dogmáticamente las definiciones provenientes de la teoría psicoanalítica sino utilizarlas como punto de partida para la reflexión.

Se plantea en la presente investigación la intención de revisar y profundizar los conceptos centrales del enfoque semio-psicoanalítico expuestos en este primer informe de avance. Futuros informes darán cuenta además de las discusiones esenciales en torno a la teoría psicoanalítica aplicada al cine. Algunas de ellas se refieren al llamado *efecto de ficción* relacionado con el aparato cinematográfico (el tema de la regresión en relación con la institución-sala cinematográfica- facilita el régimen de creencia); la puesta en juego de la llamada *novela familiar*²³; la mirada del espectador, el *voyeurismo*, vinculado a la fantasía de la escena primitiva; el *fetichismo* como acentuación de la pulsión escópica y, por último, la reformulación que el feminismo realiza de las categorías psicoanalíticas aplicadas al cine desde la óptica de los Estudios Culturales.

5. Cine y filosofía: simulacro o recuperación del vínculo con el mundo.

Desde el psicoanálisis existencial planteado por Jean Paul Sartre, las reflexiones de Roland Barthes y Julia Kristeva plantearon interesantes reflexiones sobre la experiencia de ver cine. Del mismo modo, una revisión interesante del

²¹ Es necesario señalar que Metz utiliza el término *fantasía* en el sentido de *soporte del deseo*. Si bien el tema amerita un tratamiento específico en futuros informes, en principio, se puede agregar que la fantasía es resultado de la relación interactiva entre la película y el espectador.

²² Ver *Nuevas Conferencias sobre el Psicoanálisis y Ensayos de Psicoanálisis Aplicado*

²³ Según la teoría psicoanalítica, en el imaginario de cada sujeto puede residir una *zona de falla* en relación con sus orígenes que se compensa con la fantasía de un origen ilustre.

concepto de identificación aplicado al cine y su espectador parte del ámbito filosófico contemporáneo.

En tal sentido mencionamos varios de los ensayos del pensador francés Jean Baudrillard. Ya no cabría, según Baudrillard, indagar la trama de la alienación, ya que, paradójicamente, la hipertrofia de la información acaba con toda mirada o, con toda imagen²⁴ y, por consiguiente, con todo reconocimiento. En un universo frío, la pasión se sustituye por el éxtasis de las imágenes. Desde una óptica pesimista, el pensador francés lee el desafío de la diferenciación, que constituye al sujeto especularmente, siempre a partir de un otro que nos seduce o al que seducimos, al que miramos y por el que somos vistos; ese narcisismo esencial del sujeto posmoderno hace que el solitario voyeurista ocupe el lugar del antiguo seductor apasionado.

Esta lectura que ya fue expuesta desde la visión psicoanalítica inspira una reflexión oscura sobre el estadio actual de evolución psicológica del sujeto espectador, atrapado en el juego de la banalidad cotidiana, convertido en espectáculo que se ofrece a la mirada del otro en el día a día del teatro social. Su soledad le demanda un espejo simbólico en el que poder reencontrar a los otros, un espejo²⁵, la unidad de una imagen a la que sólo puede llevar su ser fragmentado. Un sujeto que interactúa con las imágenes fluidas como en un juego de ilusiones y de fantasmas, un patético modo de certificar la experiencia, un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros: los Piratas, la Frontera, el Mundo Futuro, etcétera.

En una época de máquinas inteligentes y de incertidumbre filosófica, cabe investigar si las vidas virtuales pueden constituir un modo lícito de exploración de nuevos horizontes de identidad para lo humano. En tal sentido procede Jean Louis Schéfer quien sugiere que la importancia del cine **no radica en el reencuentro** (regresión narcisista) **sino para el encuentro**, el asombro, la sorpresa, o el miedo a lo desconocido. Según Schéfer, se va al cine en “busca de simulaciones más o menos terribles y no de una ración de sueños. Cuando estoy en el cine, soy un ser simulado” 26.

La idea de Schéfer parece asociarse al concepto pesimista de Jean Baudrillard en relación con la sociedad del espectáculo: la subjetividad del ser humano en la era de la imagen parece más ligada al simulacro que al compromiso con la vida, sin embargo, la posibilidad de que las creaciones de la cámara fotográfica y digital impriman a la imagen en movimiento la temporalidad y la espacialidad de la propia vida no deja de constituir un desafío para el pensamiento contemporáneo que adopta en la actualidad al

²⁴ Baudrillard, J. *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1997

²⁵ El así llamado momento del espejo, precisamente, es el resultado del desdoblamiento de la mirada, y de la simultánea conciencia de ver y ser visto, ser sujeto de la mirada de otro. La mirada, la sensibilidad visual dirigida, se construye desde esta autoconciencia corpórea, y de ella, a la vez, surge el arte, la imagen que intenta traducir esta experiencia sensorial y apelar a la sensibilidad en su receptor.

²⁶ Schéfer, J.L. *L'homme ordinaire du cinéma*, París, Gallimard, Colección *Cahiers du Cinéma*, 1980.

cine como objeto de variadas reflexiones en torno al concepto de **simulación como un modo de vida posible, como potencialidad y búsqueda**, en un universo fluido atravesado por la incertidumbre y en plena crisis de adaptación a profundos cambios sociales y relacionales. El simulacro de una vida en la pantalla puede compensar las zonas de falla del sujeto descentrado, carente de raíces y de vínculos sólidos, individuo fragmentado en un universo fragmentado y, sin embargo, potencialidad pura en tanto retorna a su condición primitiva e infantil: la búsqueda de la magia connatural a la imagen le devuelve el asombro original, aquel que lo impulsa a construir una identidad distinta, signada por la multiplicidad y la inestabilidad, en proceso constante de conformación y de mutación.

El aporte de la filosofía al estudio del cine no puede completarse sin una mención de la obra de Gilles Deleuze. En su libro *Imagen Movimiento/ Imagen Tiempo*, inspirado en el concepto de *duración* bergsoniana, retoma las categorías de análisis que de hecho habían considerado las primeras teorías del cine en base a las categorías del tiempo y del espacio como soporte ontológico sobre el cual opera el lenguaje cinematográfico a diferencia de las artes tradicionales²⁷. La presente investigación se plantea efectuar un breve recorrido por la obra mencionada, considerada actualmente como el modelo de experimentación filosófica que tiene al cine como eje de reflexión en torno al cual puede seguir pensándose la condición humana.

El problema planteado por Deleuze reformula el clásico interrogante filosófico sobre la existencia de la imagen independientemente de la percepción que de ella se tiene. La imagen no es una duplicación de la realidad pero expresa una realidad. La peculiaridad de la expresión cinematográfica muestra en principio el vínculo entre el hombre y la realidad y también sus deseos de transformación del mundo. Sin embargo, ya no se sustenta una creencia en la realidad. En la actualidad asistimos no a la pérdida de la realidad pero sí a la pérdida del vínculo con el mundo:

...el hecho moderno es que ya no creemos en este mundo, ni siquiera creemos en lo acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo el que se nos aparece como un mal film...lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo será objeto de creencia: el es lo imposible que puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto, o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la

²⁷ Según estas categorías que los teóricos del arte formulan a partir de la filosofía kantiana, las artes pueden clasificarse en espaciales (pintura, escultura) o temporales (música, literatura). El tratado *Laocoonte* que Göttfried Lessing escribió en el siglo XVIII propone esta distinción que en definitiva se instala en los estudios de estética. El *Manifiesto de las Siete Artes* de Ricciotto Canudo (1914), considerado el primer escrito teórico sobre el cine, es en definitiva la presentación del cine como arte del siglo XX, merecedora de incluirse en contexto de las artes tradicionales y también es un primer intento de caracterización de su lenguaje totalizador por su condición a la vez espacial y temporal.

creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye... lo seguro es que creer ya no es creer en este mundo, ni en un mundo transformado. Es simplemente creer en el cuerpo. Devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar el cuerpo anterior a todos los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas²⁸...

La historia del cine muestra como hemos pasado de una **imagen manifiesto** a una **imagen sin contenido**, sólo de experimentación. Aún así, esta pérdida del vínculo con el mundo no constituye ningún dolor, ninguna nostalgia. Incluso asumir esta pérdida implica una toma de conciencia de la posibilidad del pensamiento en general y del cine en particular de recuperar la creación. Según Deleuze, la imagen cinematográfica puede recobrar el vínculo con el mundo y además construir un mundo liberado de los discursos que impiden su devenir. Esta es la posibilidad del arte y de la filosofía: producir encuentros, afectos que, en términos deleuzianos, inspiren al ser humano la voluntad de querer crear.

Bibliografía

- Arnheim, R. *Hacia una psicología del arte*. Madrid, Alianza, 1980.
- Arnheim, R. *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1976.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. Vernet, M. *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Aumont, J. *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Barthes, R. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bettetini, G. *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Baudrillard, J. *La sociedad de consumo*. Plaza y Janés, Barcelona, 1970.
- Baudrillard, J. *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1969.
- Baudrillard, J. *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Avila, Caracas, 1981.

²⁸ Deleuze, Gilles, *Imagen-tiempo, Estudios sobre cine II*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 230-231

- Baudrillard, J. *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1989
- Baudrillard, J. *Pantalla total*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1994
- Baudry, J.L. *L'effet cinèma*. Paris, Albatros.
- Baudry, J. L. "Effets Ideologiques de l' appareil basic cinématographique". En *Cinéthique* Nº 7-8, Paris. 1970.
- Bazin, A. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.
- 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.
- 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.
- Debord, G. *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre –Textos, 1999.
- Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1991
- Deleuze, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1987
- Eco, U. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1987.
- Eisestein, S. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Eisestein, S. *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid, Rialp, 1976.
- Eisestein, S. *El sentido del cine*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- Eisestein, S. *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1970.
- Freud, S. *La interpretación de los sueños; Ensayos de psicoanálisis aplicado; Nuevas Conferencias sobre el Psicoanálisis* en **Obras Completas**, Madrid, Alianza, varias ediciones.

- Kracauer, S. *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, 1960.
- Kracauer, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Kristeva, J. *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos aires, Eudeba, 2001.
- Kristeva, J. *Semiótica 1 y 2*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- Lacan, J. *Escritos I y II*, Madrid, Siglo XXI, 1983
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos aires, Paidós, 1998.
- Metz, Ch. *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 1979.
- Metz, Ch. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Metz, C. "Más allá de la analogía, la imagen". En *Análisis de las imágenes*, Barcelona, Buenos Aires, 1982.
- Mitry, J. *Estética y Psicología del Cine*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- 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, J. y Ramio, H. *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Sadoul, G. *Historia del Cine. Tomos I y II*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1960.
- Schaeffer, J. M. *La imagen precaria*. Madrid, Cátedra, 1992.
- Schéfer, J.L. *L'homme ordinaire du cinéma*, París, Gallimard, Colección Cahiers du Cinéma, 1980.
- Truffaut, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza, 1974.
- Vásquez Rocca, A. *Baudrillard; alteridad, seducción y simulacro*. - PUCV - Universidad Andrés Bello- Revista Observaciones Filosóficas - Nº 1 / 2005