



Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Artes

*CLAUSURA DEL SENTIDO NARRATIVO EN EL FILM Y RECORDACIÓN EN EL  
ESPECTADOR: UN ESTUDIO EMPÍRICO*

Trabajo de grado presentado para optar al Título de  
Licenciada en Artes, Mención Cine

Autor: Miriam Lorena Zambrano Barrera

Tutor: Joaquín González

Caracas, 2010

## Indice

Introducción.....	1
Capítulo I. Antecedentes	
1. Antecedentes .....	7
2. Razones para el abandono de estos primeros enfoques .....	14
3. Marco epistemológico .....	15
Capítulo II. Funcionamiento mental del film	
1. La memoria y el film .....	29
1.1 Correlaciones memoria/códigos fílmicos y cinematográficos .....	29
1.2 El problema empírico de la recordación del film .....	32
1.3 Factores que afectan la memorización.....	33
2. De la memoria a la sintagmática.....	34
3. Memoria sintagmática versus memoria paradigmática .....	39
4. Conclusión.....	42
Capítulo III. El estudio empírico del film	
1. Un estudio empírico de la representación mental del film .....	44
2. El Estudio presente .....	44
3. Diseño del estudio .....	45
4. Estudio descriptivo .....	46
5. Herramientas analíticas .....	46
5.1. El modelo actancial greimasiano .....	47
5.2. Análisis estructural del relato.....	48
5.3. Segmentación analítica de una secuencia de “ <i>Mujeres al borde de un     ataque de nervios</i> ” de Pedro Almodóvar:.....	49
6. Estudio empírico.....	77
6.1. Descripción de estudios pilotos. Cómo y por qué se modifico el	

instrumento.....	77
6.2. Diseño y elaboración del test:.....	79
6.3. Materiales utilizados en la recolección de los datos .....	80
6.4. Procedimiento para aplicar el test .....	80
6.5. La muestra.....	81
6.6 Resultados y Análisis .....	82
6.6.1 Resultados de la recordación de funciones núcleo barthesianas.....	82
Tabla 1.....	82
6.6.2 Resultados de la recordación de las categorías actanciales greimasianas .....	83
Tabla 2.....	83
Tabla 3.....	85
Capítulo IV. Conclusiones.....	87
Bibliografía.....	90
Anexos.....	92

## Introducción

El presente proyecto parte de una pregunta simple: ¿cómo incide la memorización del material audiovisual en la percepción del film? Esta pregunta se fundamenta en la argumentación que en su libro *El Pensamiento Visual*, Rudolf Arnheim desarrolla en relación a la percepción visual en general: “Un acto perceptual no se da nunca aislado; es sólo la fase más reciente de una corriente de innumerables actos similares, llevados a cabo en el pasado y sobrevivientes en la memoria [...] el observador aplica sencillamente al presente lo que aprendió acerca de las cosas del pasado; o, según se enunció el argumento varias veces, vemos las cosas como las vemos de acuerdo con el aspecto que esperamos de ellas”.<sup>1</sup> En particular, tal y como se plantea aquí, esta pregunta se refiere no al conocimiento previo que tiene el espectador en relación a lo representado en el film, sino a su progresiva memorización del texto fílmico.

En un sentido empírico, la memorización del material audiovisual fílmico es condición necesaria para la construcción del sentido textual a partir del film. Ya que el sintagma fílmico está organizado en una secuencia de “antes” y “después”, las relaciones que pueden establecerse entre sus elementos son afectados por la sucesiva memorización de los mismos. A su vez, el texto puede manipular la memorización de sus propios códigos y contenidos mediante la relativa preeminencia que éstos tienen en la representación (e.g. cuántas veces aparece un código en el discurso –su iteratividad–, cuántos códigos concurren para comunicar un mismo contenido, qué tipo de código se utiliza para comunicar un contenido y cuán

---

<sup>1</sup> Rudolf Arnheim (1971). *El Pensamiento Visual*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires. P. 77.

integrado está éste al resto del discurso –i.e. códigos narrativos versus códigos expresivos--, etc.). Todos estos factores afectan la *fuerza* y pluralidad de las asociaciones mnémicas que el texto facilita en el espectador.

La memoria humana, a su vez, actúa como una serie de *filtros* sucesivos que van seleccionando parcelas del conjunto de estímulos que se perciben en un momento dado. En efecto, de acuerdo con los estudios psicológicos disponibles, existen diversos tipos de memoria: icónica o ecóica, a corto, mediano y largo plazo y permanente (Rosenzweig, Leiman y Breedlove, 1998).

La memoria icónica o ecóica (según se refiera a estímulos visuales o auditivos) se refiere a la impresión que se retiene de un estímulo fugaz y puede interpretarse como la persistencia de la actividad nerviosa asociada a la percepción de dichos estímulos. La memoria a corto término es la que se produce, por ejemplo, cuando se intenta memorizar un número telefónico o una lista de palabras. Según algunos estudios (Brown, 1958; Peterson y Peterson, 1959), si no es reforzada (a través de la repetición, por ejemplo) la memoria a corto término tiene una duración de unos 30 segundos. La memoria a mediano plazo es la que tiene una duración intermedia. Es, por ejemplo, la que nos permite retener información tal como las predicciones climáticas del día; dos o tres días después, es menos probable que se retenga dicha información. La memoria a largo plazo es la que puede tener una duración de meses o años; es, por ejemplo, la relativa al aprendizaje, la cual no obstante puede debilitarse al cabo de un período más o menos largo. Finalmente, la memoria permanente es aquella cuya duración está limitada únicamente por la integridad de las facultades mentales; es decir, sólo

desaparece cuando la facultad de la memoria se ve afectada por el deterioro mental. Un buen ejemplo es el recuerdo de nuestro nombre propio o fecha de nacimiento.

El objetivo del presente estudio es el de establecer cómo se ve afectada la memorización de los diversos códigos cinematográficos por la manera en que estos son presentados en el texto fílmico y, ulteriormente, establecer cómo la memorización de los diversos códigos incide en la construcción del sentido en el film. Por ejemplo, qué códigos es probable que sean retenidos y relacionados con otros a los niveles del plano cinematográfico, la secuencia o la escena y cómo la disponibilidad del material memorizado afecta la construcción del sentido. En esta tesis, dicha pregunta será abordada a través de un estudio de corte empírico, consistente en medir la memorización de diversos códigos en sujetos-espectadores inmediatamente después del visionamiento de una escena de un film.

Aunque no muy difundido en el presente, este tipo de enfoque se encuentra representado en los primeros estudios del film: concretamente, los de Arnheim, Münsterberg y Kulechov y, más tarde, ciertos estudios<sup>2</sup> dentro de la tendencia conocida como “filmología”. Durante años, la escuela soviética recurrió a hipótesis preceptuales como fundamento estético y si, en razón de sus limitaciones, aquella se ha tomado con frecuencia como contraejemplo de la validez general de sus principios fundamentales, no debe olvidarse que constituye a lo sumo un ensayo particular de aplicación. Por otro lado, debe tomarse también en cuenta el desarrollo experimentado por la psicología experimental en las décadas que nos separan de aquellos primeros estudios.

---

<sup>2</sup> Christian Metz (1972) cita un trabajo por Étienne Souriau, además de la *Revue Internationale de Filmologie*.

Hoy en día, no debería negarse *a priori* la posibilidad de que en su estado actual, la psicología de la percepción pudiese ayudar a obtener un conocimiento más profundo y adecuado del film y, lo que es más, que pudiese dar un nuevo empuje a la semiología de cine. En este sentido el presente estudio aporta la aplicación, al estudio del film, de conceptos relativos a la memoria humana que han sido desarrollados sólo en décadas recientes. Por ejemplo, es sólo en 1953, cuando el caso de un famoso paciente referido en la literatura como H. M. (Scoville y Milner, 1957), permite establecer la existencia de un tipo específico de memoria asociado a la formación de nuevos recuerdos y distinto de la memoria permanente. En dicho paciente, la extirpación terapéutica de estructuras sub-corticales<sup>3</sup> del cerebro conocidas como la amígdala y el hipocampo, produjo el efecto inesperado de suprimir la capacidad de dicho paciente para formar nuevos recuerdos y, sin embargo, su memoria pasada (la de eventos anteriores a la operación) no se vio afectada. Durante las cinco décadas subsiguientes, numerosos estudios tanto en pacientes como animales (ver Rosenzweig, Leiman y Breedlove, 1998) han permitido completar el conocimiento detallado de la memoria humana de que hoy se dispone.

Sobre esta base, el presente estudio aspira a establecer una correlación entre los diversos estadios de la memoria humana y la manera en que el film se presenta a sí mismo en su arquitectura intrínseca. A cada nivel de la percepción del film, el material de que se dispone para construir el sentido debe resultar de la combinación de dos elementos básicos: qué códigos son retenidos en la memoria y por cuánto tiempo. Otro factor importante es cuántas asociaciones se establecen con cada código cinematográfico. Según un importante principio

---

<sup>3</sup> Es decir, estructuras situadas en la parte interna del cerebro.

teórico conocido como la Hipótesis de Hebb (Hebb, 1946), el aprendizaje es mediado por la memoria en términos del establecimiento de asociaciones. Mientras más asociaciones se establezcan en torno a un contenido dado, éste será recordado con mayor facilidad y de manera más durable. Sobre esta base podemos esperar que distintos códigos cinematográficos produzcan recuerdos de duraciones diversas. A su vez, según sea la arquitectura códica del film, conjuntos de códigos concurrirán en la síntesis de códigos de un nivel superior (usualmente narrativo), que al establecer asociaciones con el resto del relato tenderán a ser durables. Sin embargo, la manera cómo la síntesis de estos códigos de nivel narrativo sea establecida depende crucialmente de la disponibilidad en la memoria de códigos de un nivel inferior. Si, por ejemplo, al visionar una secuencia el espectador pierde (por ejemplo, por distracción) un indicio como la mancha de sangre en la camisa de un personaje, escenas más adelante, cuando el detective finalmente determine quién cometió el homicidio, éste espectador podría sentirse más desconcertado que otro que hubiese percibido y recordado dicho indicio. De la misma manera, aún si el indicio en cuestión es percibido, sería más probable que un espectador lo recordase si éste apareciese asociado a otros indicios, o si apareciese más de una vez. Otro factor crucial sería la posibilidad de clausurar el sentido asociado a este indicio de manera más o menos local, de modo que no tuviese que retenerse en la memoria por un período largo.

En este sentido, puede afirmarse que el presente es un estudio que versa de un modo específico sobre el espectador cinematográfico y, más específicamente, de la manera en que éste construye una representación mental del film. Dicho de otra manera, hemos decidido enfocarnos en el “film real”, pues en el más puro sentido de la fenomenología, el único film



que cualquier sujeto dado puede percibir es una representación mental que comienza en su base por el percepto y concluye con una serie de fijaciones mnémicas, elaboraciones intelectuales y respuestas emocionales.

## Capítulo I: Antecedentes

### 1. Antecedentes

De una manera significativa, las primeras teorías del cine se formularon sobre la base de la psicología de la percepción. Hacia 1916, Hugo Munsterberg planteó el estudio del film en tanto que proceso de construcción mental. En 1932, Rudolf Arnheim pone el acento sobre las características del medio cinematográfico en relación a los rasgos de la representación y su impacto psicológico. Durante la década de los veinte, la escuela soviética, bajo la guía de Kuleshov, desarrolla procedimientos de montaje basados en la psicología pavloviana. Al parecer, el cine se reveló desde un principio como un medio particularmente poderoso desde el punto de vista de su impacto sobre la psique humana. Por otro lado, tal vez estos primeros teóricos, dada su formación intelectual, intuyeron un aspecto de la representación cinematográfica que hoy en día reconocen las teorías más actuales con una base empírica: la mente debe aportar elementos que son necesarios para la construcción de nuestra percepción de la realidad<sup>1</sup> y, a fin de cuentas y como puede concluirse a partir de las ideas del propio Arnheim, el cine es una realidad perceptual con rasgos peculiares (Dudley, A., 1978).

La teoría de Munsterberg es una teoría del espectador cinematográfico entendido como ente percipiente en el sentido psicológico del término. No por ello olvida este autor los aspectos textuales del *film*. En efecto, dentro del marco de su teoría, a cada nivel de la

---

<sup>1</sup> En efecto, según los datos que arrojan estudios clínicos de pacientes con lesiones cerebrales, existen en la corteza cerebral centros superiores que se encargan tanto del análisis e interpretación de las imágenes fijas como de la construcción del movimiento en las imágenes móviles (Rosenzweig, M.; Leiman, A.; Breedlove M., 1998, pp. 350 y 362). Estos hechos, basados en un nivel fisiológico de la actividad mental, constituyen pruebas empíricas del *rol* activo que juega nuestro cerebro en la percepción de la realidad.

estructura textual del film corresponde una operación mental dada. Así, anticipando los principios de la psicología *gestalt*, considera:

...que toda experiencia es una relación entre una parte y un todo, entre una figura y un terreno. Es la mente la que posee la capacidad de resolver esta relación y organizar su campo de percepción. Adjudica la sensación de ver movimiento al desplazamiento de una figura sobre su terreno y menciona que podemos, con una atención firme, invertir esta relación, alterando nuestra percepción del movimiento. La relación de movimiento entre la Luna y las nubes es el mejor ejemplo de esta experiencia. En ciertas noches podemos ver cómo las nubes pasan delante de la Luna imponente, pero al instante siguiente la Luna parece deslizarse detrás de una oscura selva de nubes. Todo depende de cómo nuestra atención estructura lo que percibe (en Dudley, A., 1978, p. 28)

De esta manera, el nivel básico de la percepción cinematográfica, es decir, el que permite conferir movimiento a una serie de fotogramas fijos, sería resuelto por la mente a partir de lo que Munsterberg denomina el *phi-fenómeno*. Según esta explicación, cada cambio de posición de una figura dada con respecto a su terreno, en la sucesión de los fotogramas de un *film*, daría a la mente los datos necesarios para la construcción de un movimiento mental. El encuadre, la distancia focal, el ángulo e inclinación de la toma, corresponden al nivel de la *atención*, entendida como principio organizador del material percibido. Es decir, actuarían como una sugerencia que guía el recorrido muscular (e.g. movimientos oculares) y mental de

la visión (atención propiamente dicha, es decir, la decisión mental entre qué constituye “figura” y qué constituye “terreno”). El montaje corresponde a la *memoria* y a la *imaginación*. Huelga decir que la discontinuidad introducida por el montaje en el conjunto de las imágenes cinematográficas sólo puede ser resuelta en función de un ejercicio de la memoria. En cuanto a la imaginación, ésta se refiere a la resolución de problemas preceptuales como el de la *simultaneidad* en el montaje alternado y otros recursos similares que, para los teóricos posteriores, se resolvieron en función de su interpretación en tanto que *convenciones*<sup>2</sup>. Finalmente, la razón que lleva a Munsterberg a tomar partido por el cine narrativo, es que a su juicio éste, a diferencia de otros géneros<sup>3</sup>, permite al espectador acceder al que para este autor es el nivel superior de la actividad mental: el de las emociones. Este es el nivel del relato, un nivel cuya elaboración requiere el concurso de toda una amplia gama de operaciones mentales superiores (inferencia, análisis y síntesis, inducción y deducción, razonamiento analógico, etc.). El aspecto emocional derivaría pues de la actividad interpretativa enfocada sobre los niveles más complejos del texto.

Procedente de la escuela *gestalt* de psicología, Rudolf Arnheim coincide con Munsterberg en la mayor parte de su fundamentación teórica. Sin embargo, este autor pone el acento sobre un aspecto de la representación cinematográfica al que su predecesor no presta especial atención. Respecto al cine su enfoque se basa en un punto fundamental: al igual que otras artes representativas, el cine debe su condición de posibilidad como arte a la opacidad del medio con respecto a la función representativa, es decir, a la distancia que introduce entre

---

<sup>2</sup> Debe recordarse que el montaje en alternancia, para la época en que Munsterberg elabora sus ideas (1915-1916), distaba aún de instaurarse como convención.

<sup>3</sup> Para ese entonces aún proto-géneros.

la experiencia de lo representado y la experiencia de la representación. Esta opacidad puede desglosarse en los siguientes aspectos: 1. La proyección de objetos sólidos en una superficie de dos dimensiones; 2. La reducción de una sensación de profundidad y el problema del tamaño absoluto de la imagen; 3. La iluminación y la ausencia del color; 4. El encuadre de la imagen; 5. La ausencia del continuo espacio-tiempo como derivados del montaje y 6. La carencia de aportes de los otros sentidos (Dudley, A., 1978).

Estos aspectos no representan otra cosa que un margen de alejamiento con respecto a nuestra propia experiencia de lo real. A este respecto Arnheim apunta el hecho de que la reproducción de la impresión retiniana que implica el medio, es insuficiente o sesgada como equivalente del aporte global de nuestros sentidos (incluso si se la tiene como equivalente aislado del sentido de la vista). No obstante, dadas estas limitaciones, lo que confiere un sentido de realidad (de un tipo peculiar de realidad) al conjunto de las imágenes cinematográficas, es la capacidad que tiene la mente de completar aquello que percibe de una manera incompleta o distorsionada, en función de un campo de percepciones, asociaciones y memoria. En los términos de Arnheim “la visión es una operación mental completa” (Dudley, A., 1978, p. 39). En este sentido, su coincidencia con los principios teóricos de Munsterberg es completa, pero más allá de este hecho, Arnheim introduce la sugerencia de que en ese “hiato” entre mecanismos de la representación y construcción mental de la representación, residen los medios de la expresión artística del cine<sup>4</sup>: “...el marco que restringe la visión del espectador puede ser utilizado por el artista para organizar y dirigir nuestra percepción del objeto. Con cada limitación de la percepción natural hay una ventaja que la percepción estética potencia

---

<sup>4</sup> De un modo más general, toda la capacidad retórica de lo cinemático.

[...] Además hay posibilidades específicamente cinematográficas que nadie vincularía con una percepción real: movimientos acelerado y lento, disolvencias, fundidos, sobreimpresiones, movimiento inverso o marcha atrás, uso de fotografía fija, distorsiones de foco y de filtro<sup>5</sup>” (Dudley, A., 1978, p. 41). En suma, con cada resolución cinematográfica asociada a una limitación con respecto a la percepción natural, el medio cinematográfico adquiere una herramienta retórica.

Es interesante notar que una síntesis de los enfoques de estos dos autores apunta ya una vía metodológica concreta. Sin embargo, sólo las ideas de Arnheim y, entre ellas, sólo las conducentes al estudio del texto cinematográfico, recibieron una atención ulterior. Las causas que pudieron determinar una tal preferencia serán analizadas en el próximo apartado. Por ahora, nos contentaremos con describir este posible enfoque sintético.

De un lado, a partir de las ideas de Munsterberg queda garantizada la consistencia fenomenológica en el estudio de lo cinemático, esto es, el reconocimiento de su naturaleza en última instancia perceptual. De otra parte, a partir de las ideas de Arnheim, queda garantizada la especificidad en el estudio de lo fílmico; ello, por medio de la inclusión del texto como objeto de estudio, pues sólo en él pueden hallarse las huellas de una serie de manipulaciones indispensables para, a partir de ese medio, dar substancia a la representación. Pero la condición necesaria para trascender el estado de estas reflexiones sólo podría proporcionarlas un método de carácter empírico. Es decir, un método capaz de establecer sistemas de

---

<sup>5</sup> Es interesante notar que, de un modo precoz, Georges Melliès intuyó la irrealidad de este conjunto de recursos al asociarlos a la “magia”.

correlaciones, entre las estructuras textuales del film y los datos relativos a los procesos mentales que tienen lugar en el espectador durante el consumo del mismo.

Finalmente, volviendo a nuestra breve reseña de antecedentes, durante la década de los veinte, la escuela soviética desplegó una tendencia teórico-práctica de gran importancia desde el punto de vista de la reflexión sobre la percepción del lenguaje cinematográfico. Esta línea de pensamiento se inauguró con las célebres experiencias de Kouleshov basadas en el conductismo pavloviano. Las mismas consistían en demostrar cómo la significación de una imagen se veía determinada, a través del montaje, por su yuxtaposición con otra.

Tal y como el perro de los experimentos de Pavlov dado el entrenamiento necesario, llegaba a establecer una asociación entre un estímulo condicionado (el sonido de una campanilla) y un estímulo incondicionado (el alimento), produciendo para ambos una idéntica respuesta (la salivación), en las experiencias de Kouleshov un espectador humano era capaz de transferir el contenido de una imagen a otra. Así, la imagen de un rostro inexpresivo yuxtapuesta a un plato de comida producía en el espectador la interpretación “expresión de hambre”, mientras que la yuxtaposición de la misma imagen con la de una mujer muerta producía en el espectador la interpretación “expresión de tristeza”.

Aunque las experiencias de Kouleshov, al menos como pueden interpretarse a la luz de conocimientos más actuales, no establecen un paralelo científicamente válido con las experiencias de Pavlov, es comprensible que no sólo en su época, sino incluso en épocas

posteriores (lo cual incluye la época del conductismo operante skinneriano), buena parte de la comunidad científica estuviese dispuesta a aceptar dicho paralelo<sup>6</sup>.

Sin duda alguna, el más célebre continuador de las teorías de Kouleshov fue Sergei Eisenstein. Por un lado, su teoría abunda en aspectos más profundos de la percepción cinematográfica, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta que se nutre de nuevas fuentes en el campo de la psicología. Por otro lado, al abundar en consideraciones políticas y preferencias estéticas, su reflexión se vuelve prescriptiva y sesgada. En la teoría, Eisenstein justificaba el cine que él mismo hacía y, en la práctica, realizaba ese cine porque la teoría lo justificaba. Su teoría general tiene como base una interpretación del aspecto psicológico del fenómeno que, por un lado, es absolutamente penetrante y, por otro, parte no de una observación objetiva de la práctica cinematográfica, sino de una preferencia teóricamente sostenible.

Las nuevas ideas de Liev Vigotsky en torno al desarrollo del lenguaje verbal sugirieron a Eisenstein que el lenguaje cinematográfico establecía un paralelo peculiarmente cercano con el *lenguaje interior* (Andrew, D. 1978). Por definición, el lenguaje interior es de naturaleza sintética y predicativa. Su regla sintáctica esencial es la omisión del sujeto, pues tratándose de un habla para sí mismo éste queda asegurado por el acto mismo del pensamiento. En él, predomina el sentido de la palabra, es decir, su valor contextualizado por encima del

---

<sup>6</sup> Las experiencias de Kouleshov no pueden tomarse como un caso legítimo de condicionamiento por el simple hecho de que el condicionamiento, tal y como Skinner demostró años después, es un proceso que depende del reforzamiento de la conducta condicionada, lo cual a menudo implica un proceso prolongado. Por otro lado, el concepto mismo de atracciones, posteriormente definido por Eisenstein, es incompatible con la idea de condicionamiento, ya que en ellas la asociación se realiza a un nivel necesariamente interpretativo.



significado (Vigotsky, L., 1974). En las ideas de Eisenstein, estas categorías encuentran paralelo en la evitación del argumento narrativo (omisión del sujeto, ya que sin él no existe narración posible), el montaje por confrontación de atracciones (naturaleza sintética) y la neutralización de las atracciones (predominio del sentido sobre el significado de la palabra/imagen).

Para Eisenstein, este paralelo, teóricamente viable en la práctica, constituía la vocación natural del medio cinematográfico. No obstante, fuera de él mismo, pocos realizaban un cine que cumpliera con tales características. En el fondo, sucede que el lenguaje cinematográfico es capaz de ajustarse a los principios del lenguaje interior, pero el hacerlo no es una condición necesaria para él. En descargo de Eisenstein, debe recordarse que el “deber ser” del cine era un tema central en las primeras reflexiones sobre el medio, lo cual es comprensible dada su novedad y más aun si se toman en cuenta las concepciones revolucionarias de Eisenstein. En síntesis, por grande que sea el paralelo que puede establecerse de un modo válido entre el potencial del cine y un fenómeno cognitivo profundo como lo es el lenguaje interior, esta no es base suficiente para una prescriptiva de la práctica cinematográfica, argumento que apoyan más de cien años de historia del cine.

Sin embargo, no puede negarse el influjo que ha tenido la difusión de las ideas de Eisenstein sobre el desarrollo de géneros como el film publicitario y, dentro del cine de ficción, en el marco de los movimientos de vanguardia. Por otra parte, como se verá más adelante, tendencias teóricas más recientes dentro del campo de la psicología de la percepción permiten retomar paralelos como el establecido por Eisenstein, sin la necesidad de implicar

ninguna clase de prescriptiva. En efecto, a la luz de estas ideas puede postularse el impacto de cualquier tipo de cine a un nivel profundo del aparato psíquico humano.

## **2. Razones para el abandono de estos primeros enfoques**

Sin duda, el desarrollo de la práctica cinematográfica a partir de los años veinte, excedió el marco de cualquier prescriptiva teórica basada en la apreciación de las características del medio. El cine fue predominantemente narrativo, pero las ideas de Munsterberg y Arnheim no le impidieron incorporar el sonido hacia finales de la década, ni el color quince años después<sup>7</sup>. En cuanto a las ideas de Eisenstein, éstas se vieron reflejadas en episodios más bien aislados de la práctica ulterior. Quizá la principal razón para abandonar los enfoques centrados en la percepción psicológica del cine fue precisamente la estrechez de sus prescriptivas.

Otra razón de peso fue sin duda la escasez de medios para el estudio empírico de la percepción. Tanto Munsterberg como Arnheim formularon sus tesis en ausencia de una base empírica formal. En cuanto a Eisenstein, el hecho de que su experimentación estuviese ligada tanto a preferencias estéticas como a finalidades políticas, alejó los resultados de un principio de universalidad. Por otra parte, la investigación conductual pavloviana, dentro de su marco experimental, arrojaba resultados que, según se sabe hoy, no se aplican válidamente más que a determinados aspectos de la conducta humana. En consecuencia, es muy verosímil que durante la época en que estos primeros enfoques fueron abandonados, no se viese la manera de obtener mayores frutos de las intuiciones que ellos arrojaban. No obstante, tal y como se verá más

---

<sup>7</sup> Estos autores se oponían a la incorporación de dichos adelantos técnicos al medio cinematográfico.

adelante, el avance de las disciplinas conexas ofrece hoy en día nuevas posibilidades para el estudio de la percepción del texto fílmico.

### **3. Marco epistemológico**

Un enfoque como el sugerido líneas arriba, producto de una síntesis del estudio empírico de la percepción del film y de un análisis de su estructura textual caería dentro del marco de la filmología, ya que en último análisis respondería al principio que es su premisa fundamental: “la organización de problemas científicos en [el] estudio [...]”<sup>8</sup> del film” (Kirkpatrick, D., 1985). Este tipo de estudio, que también puede definirse como la ciencia del film, debería llenar dos requisitos básicos. En primer lugar debería ser específico, es decir, versar sobre lo esencialmente fílmico de un hecho cinematográfico. En segundo lugar, debería cumplir con las condiciones del método científico.

El primero de estos requisitos supone la incorporación de una descripción fílmica y, por ende, el aprovechamiento de las herramientas que para tal efecto ha desarrollado la semiótica del cine y en particular el análisis textual del film. El segundo de estos requisitos presupone el recurso a la experiencia sistemática y generalizable.

En cuanto a los objetivos de una ciencia del film, la descripción debería carecer en la medida de lo posible de sesgos interpretativos. Al contrario de la práctica tradicional del análisis fílmico, debería suprimir los mecanismos de interpretación del sentido textual. La interpretación debería postergarse hasta que un proceso sistemático de recolección y análisis

---

<sup>8</sup> De esta cita, que parafrasea a Gilbert Cohen-Séat, se omitió la palabra “positivo”, ya que hace alusión a una postura filosófica particular con respecto a la ciencia.

de datos suficientes hubiese tenido lugar (definición de la muestra; operacionalización, definición y control de variables; recolección sistemática de datos; análisis estadístico de los datos). En su conjunto, al igual que toda ciencia, la ciencia del film debería propender al objetivo de la predicción y generalización de fenómenos relevantes para la comprensión de su objeto.

En el caso particular del estudio de la percepción psicológica del film (ya que una ciencia del film podría estudiar un rango de problemas que va desde la fisiología de la percepción del film hasta su sociología), el objetivo de la filmología podría definirse como el estudio de las correlaciones existentes entre las estructuras del texto fílmico y la construcción mental del film que se suscita en el sujeto que lo percibe. Así, este tipo de estudio podría definirse tanto en términos de una psicología especial del film como en términos de una filmología de la psique humana.

En efecto, Gilbert Cohen-Séat, fundador de la primera escuela filmológica, fundamenta la universalidad del lenguaje cinematográfico en lo que define como “la identidad inicial de la vida representativa de todos los seres humanos” (Cohen-Séat en Kirkpatrick, D., 1985), de lo cual se seguiría que el fenómeno de la percepción cinematográfica es posible gracias a un conjunto de condiciones psicológicas universales. Si, plausiblemente, contamos con dos esferas de sistemas correlacionables entre sí, podemos afirmar que ambos sistemas son susceptibles de ser mutuamente explicativos, al menos en los aspectos relevantes de cara a las correlaciones estudiadas. Es decir, que sería posible tanto estudiar el film a partir de premisas

basadas en dichas condiciones como estudiar dichas condiciones a partir de premisas basadas en la estructura del film.

Este principio de reversibilidad es una condición ventajosa para el estudio científico, toda vez que proporciona una base sólida para la interpretación de las correlaciones que puedan establecerse. Es, por otro lado, un rasgo característico de los epistemes interdisciplinarios el correlacionar sistemas conmensurables que pertenecen no obstante a esferas distintas del conocimiento.

Sin embargo, debe tomarse en cuenta, además, que este tipo de sistemas de correlaciones suelen ser observables sólo en el contexto de condiciones controladas que inevitablemente conducen a la reducción de los fenómenos observados. Existe un conjunto de variables acerca de las cuales se hace un necesario aparte en la reflexión (aquellas que metodológicamente caen dentro del grupo de las variables de control). Su enumeración suficiente suele exceder el número de las variables que se consideran relevantes. La percepción del texto cinematográfico es, por ejemplo, además de un fenómeno psicológico, un fenómeno psicosocial, toda vez que se refiere a una práctica usualmente colectiva (o al menos pensada como colectiva) y, por ende, se ve afectada por una serie de variables de esa índole; el proceso espectadorial es susceptible de variaciones asociadas al gusto (se dice, por ejemplo, --y esto puede constatarse al escuchar a un grupo de espectadores comentar el final de un film-- que hay públicos con una tendencia al gusto por los finales felices); buena parte del cine que vemos tiene su origen en una serie de hipótesis relativas a su futura comercialización y, en consecuencia, la implementación de estrategias que responden dichas hipótesis, afecta la

estructura textual de estos films. El film es usualmente en sí mismo el producto de una actividad interdisciplinaria en la que se refleja la labor de producción (producción de tipo industrial o autogestionada), misma que puede asumir diversas modalidades, lo cual afecta aspectos relevantes de su estructura textual. La enumeración de las esferas de fenómenos que se relacionan con cualquier fenómeno dado suele ser muy amplia.

En la práctica –y de un modo especialmente relevante en las ciencias humanas–, se suele enunciar un argumento de la siguiente manera: dadas las condiciones “a”, “b”, “c”, “d”... “x”, se da una correlación  $\psi$  entre  $\alpha$  y  $\beta$ . Donde “a”... “x” representan un conjunto de condiciones experimental o estadísticamente controladas que sirven de contexto a la correlación observada y que, verosímilmente (o mejor aún, según argumentación estadística), se producen de un modo natural en la realidad.

En consecuencia, la ciencia del film, así como cualquier otra ciencia y en particular, al igual que cualquier otra ciencia humana, deberá comenzar por estudiar fenómenos artificialmente fijados en estados intuitivamente típicos o estadísticamente fundamentados de la realidad, con la finalidad de construir un edificio de teoría empíricamente fundamentada. Es decir, deberá compartir las limitaciones de toda ciencia. Pero por otro lado y, precisamente en función del establecimiento de esos límites, se espera que sea capaz de arrojar predicciones válidas para determinados estados de la realidad empírica.

Regresando al problema de la especificidad de la psicología de la percepción del texto fílmico, es necesario aclarar lo que se entiende por “condiciones universales” dentro del

campo de la psicología del lenguaje. Esta es una noción que pertenece a la psicología de orientación cognitiva y que deriva de las propuestas teóricas de Noam Chomsky dentro del campo de la lingüística. La idea central de la universalidad cognitiva se basa en la noción de creatividad. Esta consiste en la capacidad que tienen los seres humanos de generar una serie virtualmente infinita de estructuras cognitivas que responden, no obstante, a un conjunto finito de principios generales que son idénticos de un individuo a otro (Lyons, J., 1970).

El argumento utilizado por Chomsky es el siguiente: si un niño, digamos de tres años de edad, que aprende su lengua materna, produce oraciones agramaticales que no son producidas por ningún adulto (y que, por ende, no puede haber escuchado), pero que son consistentes con la lógica de su lengua, dicho niño ha “generado” dicha estructura a partir de una condición psicológica que es innata (ya que a los niños que aprenden la lengua no se les enseña a realizar inferencias lingüísticas y eso es lo que el niño ha hecho de una manera intuitiva).

El lenguaje infantil abunda en ejemplos de esta clase: la agramaticalidad de la flexión verbal en:

1) \*Lo poní en la mesa

es una generalización de flexiones verbales como “rompí”, “caí”, “salí”, “comí”, que son quizá más frecuentes en el léxico del niño que formas flexivas como “puse”.

Lo interesante de este tipo de ejemplos es que presuponen la presencia de categorías gramaticales abstractas en el conocimiento de la lengua. De estructuras como “rompí”, el niño no infiere la existencia de estructuras como \*“mesí” por “mesa” o \*“bellí” por “bello”. Sus generalizaciones se aplican invariablemente sobre términos que pertenecen a la categoría gramatical del término generalizado. Y son precisamente los mecanismos subyacentes a este tipo de restricciones los que Chomsky postula como estructuras universales, ya que caracterizan la actuación lingüística (*linguistic performance*) de todos los hablantes nativos y fluidos de una lengua dada.

Otro ejemplo, que ilustra de un modo más amplio los alcances de la teoría chomskiana se refiere al orden de las palabras en el contexto de las transformaciones de las oraciones. Una oración como:

2) Luis se fue a la playa

puede transformarse en:

3) A la playa se fue Luis

pero no en:

4) \*Playa Luis a la se fue



Una oración afirmativa:

5) Luis sabe que Pedro miente

puede transformarse en interrogativa siguiendo un patrón dado:

6) ¿Sabe Luís que pedro miente?

pero no de un modo arbitrario:

7) \*¿Miente sabe qué Pedro Luis?

Es en función de la existencia de restricciones de este tipo que Chomsky infiere la existencia de una base innata para el conocimiento lingüístico (*linguistic competence*), ya que las estructuras arbitrariamente agramaticales no son producidas en ninguna fase del aprendizaje lingüístico (Lyons, J., 1970). Es decir, que existe un sistema de restricciones que las impide y éste es universal e innato.

Al plantear una teoría científicamente fundamentada de la percepción psicológica del film, debe tomarse en cuenta una diferencia fundamental entre el film y la lengua: no existen restricciones absolutas en la estructuración del discurso fílmico. Esto, sin duda, está asociado al carácter autorreferencial de la imagen fílmica. Por ejemplo, el contenido “Un hombre fuma” puede representarse en un solo plano, sin necesidad de recurrir a la concatenación de

elementos (es decir, sin sintaxis). Igualmente, un contenido puede expresarse a través de la articulación de dos o más planos. Por ejemplo, “Un hombre le dice algo a otro hombre” puede articularse en plano/contraplano del primer hombre y el segundo hombre. Pero esta articulación no es restrictiva, pues si prescindimos del contraplano todavía es posible articular el mismo contenido (por ejemplo, si se desea mantener en suspenso la identidad del interlocutor). Más aún, si se intercala un plano de manera aparentemente arbitraria entre los planos del hablante y su interlocutor (por ejemplo la imagen de un bosque, no perteneciente al contexto de la escena), dicho plano puede interpretarse como un flash-back, o como una intervención discursiva de carácter expresivo. En consecuencia, dada la relativa libertad la sintaxis del discurso fílmico, la noción de restricción sintáctica debe referirse al proceso interpretativo del espectador. Es aquí donde el factor memoria juega un rol esencial. Pero antes de pasar a este punto, es conveniente explicitar el paralelo existente entre sintaxis lingüística y fílmica, a través del modo en que cada lenguaje integra sus respectivos constituyentes (sintagmas).

En el film, como se ha mencionado arriba, el plano es capaz de transmitir contenidos que en la lengua deben usualmente articularse en elementos más discretos. En el cine, la articulación de planos sucesivos parece determinada por el conjunto de la información que cada plano es capaz de transmitir. Por su parte, la sintaxis, en el sentido lingüístico, parece referirse más a un constructo interpretativo del espectador: en el plano de un hombre que fuma, la estructura predicativa “Un hombre fuma”. Ese constructo interpretativo es común a ambos lenguajes (lingüístico y fílmico). La diferencia fundamental reside en la realización expresiva de dicha estructura predicativa. En la oración lingüística correspondiente, la

estructura predicativa es explícita, mientras que en el plano cinematográfico ésta es implícita. Pero este constructo interpretativo análogo al de la oración es posible en el plano sólo porque éste y aquella contienen la misma información. Para la oración “El hombre fuma habanos”, el lenguaje fílmico requeriría la concatenación de un elemento adicional. O bien, dentro del mismo plano, recurre al código lingüístico (e.g. el personaje en cuestión dice que lo que fuma es un habano), o bien incluye en el contexto de la escena un plano que proporcione la información (también recurriendo al código lingüístico, pero esta vez subordinado al código de la imagen) correspondiente al complemento del verbo fumar (por ejemplo, concatenando un plano detalle en el que se ve la etiqueta en una caja de habanos, en la que se lee “Cohiba, hecho en Cuba”). La segunda posibilidad se relaciona directamente con la estructura informativa del plano, pues en la escala del plano del hombre que fuma la información en la etiqueta del empaque no puede figurar.

Dados los determinantes sintácticos en un caso y otro, resta un elemento común, universal, que Christian Metz (1973) correctamente identifica como *sintagmática*.

Es cierto que un código —un *código*—, en un momento dado de su evolución histórica, funciona como un sistema cerrado que permite elecciones cuya lista puede hacerse, y que autoriza combinaciones sintagmáticas, enumerables a su vez. (Es este también el caso, a pesar de las apariencias, en gramática generativa transformacional: la novedad de esta teoría lingüística es que se abre directamente sobre la infinidad de los mensajes <gramaticales> posibles (Christian Metz, 1973).

Es allí, en su estructura sintagmática, donde la interpretación de los contenidos lingüística y cinematográficamente expresados convergen en un principio cognitivo único que puede definirse como la *asignación de estructura predicativa*. Este principio, tal y como apunta Metz, define un conjunto finito de posibilidades. En la sintaxis generativa, dicho principio se expresa en la definición de la oración como unidad fundamental (aquella en virtud de la cual se definen otras unidades). En la oración, la estructura fundamental viene dada por la concatenación de los sintagmas nominal y verbal, definidos como “constituyentes” (frase nominal y frase verbal, respectivamente):

[ [Un hombre] [fuma] ]

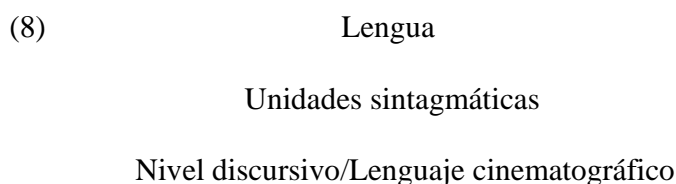
f. nominal      f. verbal

En el film, dicha estructura puede expresarse de manera implícita, como se ha dicho líneas arriba (en función de la autorreferencialidad de la imagen y el contenido informativo del plano) pero también es susceptible de ser articulada en la sintaxis fílmica. De común, ambos lenguajes, verbal y fílmico, comparten la necesidad de asignar una estructura predicativa. Tanto en la oración como en el film, dicha necesidad impone una estructura analítica dada.

Finalmente, el film y la lengua difieren de un modo fundamental en su naturaleza en tanto que códigos. Mientras, siguiendo a Metz (1973), se puede afirmar que un film es un código singular en el que intervienen una multiplicidad de códigos más generales, por su lado, la lengua es un código general a través del cual pueden expresarse códigos más específicos.

Esto implica una diferencia de nivel entre ambos lenguajes. Mientras que lo discursivo es extralingüístico, para el film lo discursivo es lo esencialmente fílmico.

Si bien lo discursivo es traducible de un lenguaje al otro, lo que es específico a la lengua es general con respecto al film. Esto último se refiere a las unidades sintagmáticas. Esta jerarquía puede expresarse en el siguiente esquema, en el que, de arriba hacia abajo, están representados niveles decrecientes de generalidad:



Dicho de otro modo, el esquema en el punto (8) expresa el hecho de que mientras la gramática lingüística expresa los principios para la constitución de estructuras supra-sintagmáticas (oraciones) y sus constituyentes (sintagmas), los equivalentes cinematográficos de estos sintagmas lingüísticos constituyen las unidades básicas del lenguaje cinematográfico. No obstante, entre estos dos últimos niveles la relación se invierte, pues es el discurso como un todo el que establece los principios para la interpretación de sus unidades sintagmáticas. Esto es así, porque entre el nivel de los sintagmas y el del discurso prevalece el sentido connotado o contextual, mientras que en la lengua lo contextual viene determinado por los principios que rigen la constitución del sintagma. Dos ejemplos pueden ayudar a clarificar lo anterior. En el caso del lenguaje cinematográfico un ejemplo clásico es el uso que se hace del indicio dentro del género del film policial o de suspenso. Si en una escena vemos que un

hombre que usa zapatos rojos (y cuyo rostro no se nos muestra) le dispara a otro y, más adelante, se nos muestran estos mismos zapatos en un personaje de identidad conocida, deduciremos que éste es el asesino de la escena anterior (nivel de lo denotado). A su vez, todo cuánto se ha mostrado de este personaje en el film añadirá connotación al hecho percibido en la primera escena (e.g. el motivo para cometer el crimen, etc.). En el caso de la lengua, el sintagma nominal [Un hombre que usa zapatos rojos], seguido del verbo transitivo [mata...], determina que debe haber un argumento adicional en el sintagma verbal (un recipiente de la acción “matar”). En este punto, el argumento particular que pueda ocurrir en el sintagma verbal permanece indeterminado (a un gato, a un hombre, a una mujer, etc.). No obstante, el contexto viene ya determinado por principios de naturaleza gramatical. La misma jerarquía expresada en el esquema (8) se aplica al relato literario con respecto a la lengua. No obstante, la naturaleza del lenguaje cinematográfico introduce una diferencia fundamental en la manera en que éste funciona con respecto al discurso verbal.

Como ya se ha dicho con anterioridad, la sintaxis fílmica goza de una mayor libertad con respecto a la sintaxis lingüística. Volviendo al ejemplo hipotético de la escena del asesino que usa zapatos rojos, supongamos que el plano nos muestra, en picado, al asesino, cuyo rostro queda cubierto por un sombrero de alas anchas. Vemos y oímos el disparo y, desde el fuera de campo, oímos dos pasos vacilantes y una caída aparatosa. Desde luego, tal y como se hace en las líneas inmediatamente precedentes, la escena es susceptible de ser narrada verbalmente. Supongamos que así es narrada por un personaje testigo. El film, desde luego, tiene la posibilidad de prescindir de dicha identificación. El punto crucial, no obstante, es que para el film la escena puede construirse al nivel sintagmático, mientras que el relato verbal

sólo puede hacerlo al nivel discursivo (a través de la descripción desde un punto de vista). Aquí, el film tiene la posibilidad de producir estructuras sintagmáticas que resultan imposibles para la lengua, al dejar en suspenso un argumento que es obligatorio en la oración. En otras palabras, la oración “\*Un hombre mata” es agramática, pues el verbo “mata” requiere un objeto directo. Para el film, la estructura sintagmática equivalente es perfectamente permisible.

Esta diferencia entre las posibilidades sintácticas de uno y otro lenguaje determina a su vez potenciales diferencias en su procesamiento mental. Dado que el lenguaje cinematográfico cuenta con la posibilidad de suspender la realización de argumentos al nivel básico del sintagma, existe la posibilidad de que recurra de un modo particular a la recordación de los sintagmas que introducen estos argumentos. Si bien los sintagmas fílmicos pueden traducirse al nivel del discurso verbal, en el cine éstos ocurren de manera concreta (en imágenes y sonidos), lo cual, a su vez, es susceptible de introducir diferencias en la capacidad de ser recordados. Esto nos lleva al punto central del presente estudio, que es producir información acerca de la manera en que la memorización y recordación de los sintagmas fílmicos durante el visionamiento del film afectan la percepción del mismo.

## **Capítulo II: Funcionamiento mental del film**

### **1. La memoria y el film**

Tal y como se ha mencionado en la introducción de esta tesis, la memorización y recordación de los sucesivos códigos fílmicos es fundamental para la construcción del relato cinematográfico. A través de estos códigos, el proceso de exposición del film introduce progresivamente sintagmas cuyos correlatos aparecen a diversos plazos en la cronología del film. Esto implica que la fijación y recordación de estos sintagmas activa diversos estadios de la memoria en el espectador. Adicionalmente, existe la posibilidad de que determinado tipo de códigos esté típicamente asociado con una u otra etapa de la memoria. Como se ha mencionado también en la introducción, la memoria humana se divide en las siguientes etapas: icónica o ecóica, a corto, mediano y largo plazo y permanente (Rosenzweig, Leiman y Breedlove, 1998). En este capítulo se desarrollará el modelo de la memoria humana en mayor detalle, intentando establecer un sistema hipotético de correlaciones entre determinados códigos cinematográficos y determinadas etapas de la memoria.

#### **1.1. Correlaciones memoria/códigos fílmicos y cinematográficos**

En una primera aproximación, parece claro que la memoria opera a diversos niveles de síntesis del material recordado. Esto se hace evidente al pedir a un espectador recordar de qué trata un film determinado. Por ejemplo, la Guerra de las Galaxias trata de la lucha contra la dominación por parte de un poder imperial. Si, a otro nivel, un espectador que comienza a ver un film ya empezado pide a otro espectador que lo ha visto desde el principio contarle lo que ha pasado, éste último responderá resumiendo los elementos más resaltantes del relato hasta ese punto. Aun a otro nivel, si un espectador que se ha distraído



pide a otro aclarar algún detalle de la escena presente, éste evocará dicho detalle (por ejemplo un indicio fugaz). Adicionalmente, en cada momento del film, un espectador dado retendrá un conjunto de realizaciones de códigos textuales y cinematográficos y olvidará otros. Este último conjunto es, precisamente, el que constituirá la memoria global que un espectador dado tiene de un film durante su procesamiento mental. Sin embargo, esto no quiere decir que los elementos no evocables a cierto plazo sean prescindibles para la construcción mental del film, sino que dichos elementos son sintetizados a un nivel superior y luego descartados.

Dos problemas asociados con la hipótesis delineada en las líneas precedentes son, primero, que los espectadores suelen diferir de un modo no uniforme en muchos aspectos de la recordación de un film y, segundo, que determinados detalles que entran en síntesis de niveles superiores son sin embargo retenidos. Con respecto al primer problema, puede añadirse que lo importante no es lo que distingue la recordación que tiene un espectador individual de un film de la que tienen otros, sino lo que hay de común en la memoria de un grupo representativo de espectadores. Con respecto al segundo problema, deben introducirse dos factores adicionales: la frecuencia con que se presentan elementos dados (es decir, su iteratividad) y su *saliencia*, que depende su expresividad relativa y del lugar que ocupan en el conjunto de la exposición del film. Así, por ejemplo, volviendo al ejemplo de la Guerra de las Galaxias, la frase “la fuerza está contigo”, ocurre en repetidas ocasiones y en momentos de climax narrativo. A pesar de que sin duda esta frase sea sintetizada completamente dentro de unidades narrativas de nivel superior, queda singularizada en la recordación global del film. En última instancia, elementos de esta índole contribuyen a la recordación de los rasgos estilísticos del film en cuestión.

En la recordación de las articulaciones narrativas de un film, entra en juego necesariamente la memoria a mediano plazo, que puede dar pie a su vez a la memorización a largo plazo. Esto último, desde luego, depende tanto de la variación entre films como espectadores, pero en el caso de la memorización a mediano plazo, está claro que es esencial para la construcción de una representación mental del relato. En niveles inferiores (el de las microsecuencias, por ejemplo), entra en juego la memoria procedimental que contribuye, entre otras cosas, a posibilitar la construcción mental del espacio en una escena, que depende crucialmente de interacción entre los objetos de referencia comunes a los diversos planos y la variación del punto de vista de un plano a otro. Normalmente, el corpus de esta información no es retenido en su conjunto más allá de la escena en cuestión (por ejemplo, es posible que media hora más adelante el espectador no recuerde que en una escena anterior, un cuadro que colgaba de la pared le permitió comprender la relación plano-contraplano en una escena dada).

Ciertos códigos fílmicos (y, posiblemente, también cinematográficos) parecen claramente orientados a memorizarse a largo plazo. Este es el caso de códigos de naturaleza simbólica, tal y como la frase “la fuerza está contigo”, comentada líneas arriba, o de la imagen del cuervo en el film *Damian*. Estos códigos pueden aparecer más o menos conectados con articulaciones dadas del relato o revestir una naturaleza de carácter puramente discursivo, como ocurre con mayor frecuencia en el film de vanguardia, como es el caso de la intermitencia entre planos en algunas transiciones entre escenas en el film *Easy Rider*. En todo caso, resulta un argumento no sólo sostenible, sino incluso necesario, que distintos estadios de la memoria estén asociados de manera preferente a determinados códigos fílmicos y cinematográficos y que esto se relacione a su vez con la distancia con que se establecen las relaciones sintagmáticas en desarrollo del texto fílmico en el eje del

tiempo. En el caso de sintagmas simultáneos, parece claro que la probabilidad de recordar determinados códigos dependerá de las relaciones inherentes a la composición del plano y de las relaciones del plano con otros códigos en la banda sonora, en términos de la saliencia que estas relaciones confieran a cada código particular.

## 1.2. El problema empírico de la recordación del film

El problema empírico de la recordación del film se sitúa específicamente en el abismo realizador/analista/espectador. Sin duda, el único film real es aquel que es percibido. El texto fílmico, fuera del contexto de la percepción humana (sea del propio realizador, del analista o del espectador), carece, literalmente, de sentido, pues no es sino la relación entre sus elementos la que lo produce. Postular, desde el punto de vista del análisis textual del film, una relación de la que deriva sentido, no es otra cosa que afirmar que esa relación resulta al menos aceptable (sino comúnmente inevitable) para la generalidad o al menos para un grupo de espectadores que comparten determinada competencia, puntos de vista o sistemas de valores. En breve, el analista textual no puede permitirse una argumentación autística. Es, en última instancia, el espectador definido de manera grupal, quien es capaz de informar acerca de la representación mental probable de un film. Inversamente, la representación mental promedio de un film en un grupo representativo de espectadores,<sup>1</sup> es capaz de informar acerca de aspectos textuales del film. Por ejemplo, es probable que un determinado indicio no sea típicamente recordado durante el tiempo que transcurre entre éste y su correlato sintagmático en el film. Esto introduce, claramente, la noción de eficacia en la construcción del discurso fílmico.

---

<sup>1</sup> Nótese que la noción de *representatividad* se relaciona aquí con la pregunta de investigación que se plantee (e.g. representación mental del film 8 y medio de Fellini en espectadores de entre 50 y 60 años de edad, con formación universitaria)

De mayor interés aún es el hecho de que el estudio de la representación del film a través de su recordación es capaz de reducir a una lectura probable el conjunto plurisémico del film. Esto, más allá de empobrecer el texto, abre las puertas al estudio interactivo film-espectador, pues permite distinguir lecturas probables entre diversos grupos de espectadores, así como resaltar qué elementos son relativamente universales.

### **1.3. Factores que afectan la memorización**

De acuerdo con un principio consagrado en el campo de la psicología de la memoria (Hebb, 1949), la frecuencia con que un estímulo dado es percibido modula la probabilidad de que éste sea ulteriormente recordado. A mayor frecuencia del estímulo, mayor fortaleza adquiere su traza de memoria. Esto afecta a su vez los conjuntos de asociaciones que se forman entre un estímulo y otros que aparecen en relación con él. De este principio puede deducirse que tanto los códigos que en un film aparecen con mayor frecuencia, como aquellos que son ricos en asociaciones con otros códigos, tendrán una mayor probabilidad de ser recordados en el mediano y largo plazo. Esto apunta con toda claridad a los niveles superiores de la articulación del texto (i.e. la narración, el relato), pues éstos se benefician de la concurrencia del mayor número de asociaciones con los diversos códigos presentes en el film.

Lo arriba expuesto arroja una serie de predicciones acerca de la recordación del film. En primer lugar, parece plausible formular la hipótesis de que un film narrativo será recordado con mayor facilidad que un film no narrativo, pues en la narración el discurso tiende a la síntesis de un número reducido de articulaciones ricas en asociaciones con grandes grupos de códigos. Esto parece confirmarse por la manera en que los espectadores típicamente resumen un film narrativo, usualmente resumiendo las articulaciones

narrativas más importantes o, incluso, a un nivel aún más sintético, enunciando su temática.

Otro aspecto que afecta la recordación de los estímulos es la saliencia de los mismos, pues ésta moviliza la atención del espectador. Si Obi One Kenobi dijese a Luke Skywalker “la fuerza está contigo” en un contexto no focalizado de la narración del film, sería menos probable que dicha frase fuese recordada. Al contrario, la frase aparece con su mayor saliencia en el momento de la narración en que el personaje Luke está apunto de sufrir la transformación crucial de su viaje iniciático. Más aún, la frase es pronunciada en el contexto de una vistosa batalla y por un Obi One espectral, al que hemos visto morir en una escena anterior.

Finalmente, parece seguirse de lo anterior que en la mayoría de los casos la multiplicidad (frecuencia) de asociaciones conducirá a la recordación global del film, a través de sus grandes articulaciones, mientras que la manipulación de la saliencia de los códigos, determinará la recordación de determinados segmentos particulares.

## **2. De la memoria a la sintagmática**

Un aspecto que distingue al lenguaje cinematográfico de la lengua consiste en la manera en que cada uno maneja la referencialidad. En la gramática de una lengua existen dispositivos específicos que aseguran el establecimiento de co-referencias en la oración. Considérese la oración en (1), por ejemplo.

(1) El entrenador pidió a Pedro valerse por sí mismo

En (1) la forma reflexiva “sí mismo” puede referirse únicamente a pedro (i.e. “Pedro” y “sí mismo” tienen la misma referencia). Esto es así, porque la gramática determina que la forma reflexiva debe aplicarse a su antecedente local (i.e. el nombre más cercano a ella, en este caso “Pedro”). El film, por su parte, no requiere una regla gramatical para asignar la co-referencialidad, en función de que en él la referencia se establece de un modo directo, a través del contenido inmanente de la imagen.

En el sintagma del montaje en paralelo, por ejemplo, en la serie A-B-A-B, sabemos que los planos A corresponden a una secuencia única, mientras que los planos B corresponden a una secuencia distinta, sólo porque reconocemos en ellos la misma referencia a través del contenido inmanente de la imagen. De este modo el film construye, sobre la co-referencialidad que asegura la identidad de lo inmanente de la imagen, sistemas de asociaciones entre los contenidos de sus diversos códigos. En otras palabras, numerosas instancias de un contenido reconocible como único establecen asociaciones múltiples a lo “largo y ancho” del film. Mientras mayor sea el cúmulo de asociaciones correspondientes a una determinada articulación (sea narrativa o discursiva), mayor preeminencia tendrá esta en la recordación del film y, consecuentemente, constituirá sintagmas asociados a otros sintagmas sea de manera simultánea, secuencial, alterna o paralela.

Este modo de funcionar del film es, además, una consecuencia directa del lugar restringido que en él ocupa una gramática como tal. En el campo de la psicolingüística, por ejemplo, se suele asignar representaciones mentales de carácter asociativo principalmente a aquellas formas o construcciones que no pueden derivarse de las generalizaciones gramaticales (Pinker, 1999). En el film, si bien existen generalizaciones de este tipo (es decir, convenciones cinematográficas), la parte más sustancial de su lenguaje funciona sin

recurso a ellas. En consecuencia, el lenguaje cinematográfico construye y articula sus mensajes principalmente a través de sistemas asociativos. En este sentido también puede entenderse la definición del film como *sistema singular* en Metz (1973), pues cada sistema asociativo (dado que no se basa en generalizaciones gramaticales sino en idiosincrasias) se define en primera instancia por sí mismo y, de un modo más remoto, por los principios que guían el establecimiento de sus asociaciones (identificación de sintagmas, códigos culturales, etc.). Este último argumento es quizá el que con mayor contundencia justifica el estudio del film a través de su recordación, pues implica que la memoria del mismo proporciona el único conjunto de datos directamente capaces de informar acerca de los principios que rigen su funcionamiento.

Existe sin embargo un nivel básico no asociativo que es fundamental para el funcionamiento del lenguaje cinematográfico. Metz (1973) identifica correctamente este nivel en términos de una *sintagmática*. La estructuración sintagmática es, en efecto, uno de los rasgos que comparten todas las gramáticas de lenguas particulares y, en consecuencia, se ha reconocido como uno de los principios de la Gramática Universal, la cual, a su vez, se entiende como una representación de la capacidad lingüística innata en el ser humano. Si bien la estructuración sintagmática puede entenderse en la lengua en términos puramente sintácticos (tal y como deriva, por ejemplo, de las propiedades sintácticas de las diversas categorías y sub-categorías de palabras), corresponde asimismo a una estructuración del contenido semántico de la oración. Piaget (1969), ha propuesto que este nivel de funcionamiento semántico corresponde no a la lengua como habilidad cognitiva discreta, sino que constituye una habilidad cognitiva de carácter más general que él define como *inteligencia sensorio-motriz* (y que precedería ontogenéticamente al desarrollo de la lengua). Desde esta perspectiva, la sintagmática en el lenguaje cinematográfico puede

entenderse no como una extensión del término lingüístico, sino como la manifestación particular de un fenómeno cognitivo general que se expresa independiente tanto en el film como a través de la sintaxis lingüística. En esta tesis, llamaremos a este fenómeno *sintagmatización del contenido*.

La sintagmatización explica, crucialmente, el hecho de que durante la percepción del film el espectador no sólo establece asociaciones de carácter retrospectivo sino que asimismo de carácter prospectivo (al menos en el film narrativo, pero también asociaciones de un carácter más paradigmático son posibles). Como ya se ha mencionado anteriormente, los sintagmas establecen contextos que operan *a priori* con respecto a sus argumentos concretos. La argumentación de dichos contextos encierra en la gramática lingüística un carácter necesario, como también se ha mencionado ya. En el film dichos contextos también se generan (aunque pueden permanecer sin argumentación, temporal o permanentemente), con el efecto de producir expectativas y prospecciones. Desde el punto de vista de la recordación del film, esto genera el efecto de focalizar determinados sintagmas que, por carecer de argumentación concreta permanecen particularmente activos en la memoria del espectador. Esta propiedad de la sintagmatización en el lenguaje cinematográfico se expresa de un modo particularmente claro en el film de suspenso. En este sentido el lenguaje cinematográfico y la lengua coinciden desde el punto de vista de su procesamiento mental. En el procesamiento de oraciones, es sabido que el hablante adelanta *candidatos* (palabras que pueden aparecer en un contexto dado) para los contextos que se generan progresivamente según accesa palabras al percibir una oración en su exposición (producción) en el eje del tiempo (de izquierda a derecha en la lengua escrita). De igual manera, cuando en la estructura superficial de una oración compleja (es decir, que consta de más de una cláusula), intervienen cláusulas en el contexto de la cláusula



principal (i.e. Pedro, quien se encontraba ya exhausto, hizo un último esfuerzo para completar el maratón), el sintagma que queda en suspenso permanece focalizado hasta que su sintagma complementario es percibido y procesado (Radford et al., 1999).

Con relación a estructuras complejas del tipo ejemplificado arriba, resulta interesante e ilustrativo de las similitudes y diferencias entre el lenguaje cinematográfico y la lengua, el considerar la utilización del suspenso en cada caso en la perspectiva de las categorías hjemslesianas de *forma y materia de la expresión*. En el caso de la lengua, la utilización retórica del suspenso tiene como materia expresiva un rasgo particular de la gramática. En (2), que reproduce el ejemplo dado en el párrafo anterior, la cláusula “quién se encontraba ya exhausto” sólo puede insertarse en el preciso lugar en que ocurre.

(2) Pedro, quien se encontraba ya exhausto, hizo un último esfuerzo para  
completar el maratón

En otras palabras, el orden sintáctico no es libre (i.e. \*Quien se encontraba ya exhausto, Pedro hizo un último esfuerzo para completar en maratón, o \*Pedro hizo un último esfuerzo para completar en maratón, quien se encontraba ya exhausto). Desde luego, otras construcciones discursivas son posibles. Por ejemplo, el mismo contenido puede expresarse en dos oraciones independientes, anafóricamente co-referenciadas (i.e. Pedro se encontraba ya exhausto. Hizo un último esfuerzo para completar el maratón). El punto es que la oración compleja en (2) encierra la posibilidad de explotar retóricamente una restricción gramatical de orden sintáctico, siendo ésta su materia expresiva de cara a la creación de suspenso. En el lenguaje cinematográfico, por otro lado, dada su libertad sintáctica, el suspenso encierra un carácter esencialmente estilístico, siendo un rasgo

inherente a la forma de la expresión. Evidentemente, esta última posibilidad se abre también al relato escrito, aunque al nivel de la oración las restricciones sintácticas son privativas de la lengua. De común, ambos lenguajes comparten el proceso de sintagmatización, que asegura el establecimiento de las relaciones que permiten la estructuración del sentido, aún y cuando el orden sintáctico encierre discontinuidades. Sin embargo, existe una distinción fundamental entre el sintagma fílmico y el lingüístico; mientras que el último establece restricciones *a priori* con respecto a la estructura de la oración, el primero opera de manera esencialmente libre, no predictiva. Mientras la sintagmatización no depende de la asociación de los códigos fílmicos, sino que más bien se le impone en tanto que principio cognitivo general, las correspondencias particulares entre sintagmas en un film, dada la libertad sintáctica de que goza su gramática, sólo pueden establecerse *a posteriori*.

### **3. Memoria sintagmática versus memoria paradigmática**

Aunque esta tesis trata principalmente de la memorización del film en su eje sintagmático, resulta indudable que la activación de la memoria en el eje paradigmático juega así mismo un rol fundamental en el procesamiento mental del film. La memoria paradigmática se relaciona con todos aquellos códigos que constituyen nuestro conocimiento del mundo (códigos culturales, conocimiento de los géneros cinematográficos, etc.). Por comparación con la lengua, los códigos que activan la memoria paradigmática funcionan como una especie de léxico semiótico. A diferencia del léxico lingüístico (y de modo paralelo a la sintaxis fílmica), el léxico semiótico carece de restricciones formales. En la lengua, el léxico está constituido por palabras que caen dentro de diversas categorías: verbos, nombres, adjetivos, etc. Estas categorías se corresponden con restricciones de cara a su inserción sintáctica. Por ejemplo, un verbo normalmente

puede ocurrir en el contexto de un nombre en función de sujeto que le precede y, si es transitivo, otro nombre en función de objeto que le sucede. Aunque existen excepciones, tales como la voz pasiva, en la que el verbo suele preceder a un nombre en función de sujeto, éstas están claramente reglamentadas en la gramática. Los ejemplos en (3) abajo ilustran estas restricciones:

(3a) Pedro repara la mesa

(3b) La mesa es reparada por Pedro

Aunque también es posible en español el orden sintáctico en (4), la mayoría de los hablantes de la lengua concordaría en que dicha oración es de esperar principalmente en un contexto de carácter literario.

(4) La mesa repara Pedro

En otras lenguas, como es el caso del inglés, en determinados contextos el orden de palabras puede ser mucho más restrictivo, tal y como se muestra en (5)

(5a) A blue car

(5b) \*A car blue

Incluso en español, la gramática determina un orden de palabras absolutamente fijo para determinadas categorías, tal y como es el caso de los artículos (“El carro azul” versus “\*Carro el azul”). Más aún, existen restricciones de sub-categorización y transitividad (ésta última exclusivamente con relación al verbo) que se aplican a determinados lexemas de

manera particular. Por ejemplo, un verbo como “excluir”, sub-categoriza (debe ocurrir en el contexto de) las preposiciones “a” y “de”, pero no “por” o “en”, tal y como lo muestran los ejemplos en (6).

(6a) Pedro excluye a Luís de su grupo

(6b) \*Pedro excluye por Luís de su grupo

No obstante, “viajar” sub-categoriza las preposiciones “por”, “en”, “a” y “de”, como se muestra en (7).

(7a) Pedro viaja por avión

(7b) Pedro viaja en carro

(7c) Pedro viaja a Italia

(7d) Pedro viaja de polizone

Y el verbo “considerar” las excluye todas menos “a” y “que” (“Pedro considera a Luís su amigo” versus “\*Pedro considera de Luís su amigo”).

En cierto sentido, las restricciones de sub-categorización dependen del contenido semántico del verbo. Por ejemplo, la preposición “a” es sub-categorizada por verbos que expresan una acción de desplazamiento o que es recibida por un objeto que cumple el rol de paciente. En este mismo sentido, el plano cinematográfico puede albergar sintagmas que sugieren una lectura restrictiva por relación a otros sintagmas. Esto es particularmente claro en el contexto de la articulación plano/contra-plano. Un primer plano de un personaje que dirige la mirada en un eje dado, por relación a su contra-plano, usualmente sugiere que

el contra-plano es una subjetiva (al menos en un sentido laxo) de ese personaje. Esto es particularmente claro si ambos planos pertenecen a la misma escena (es decir, si ambos representan un mismo espacio-tiempo). Aquí cabría interpretar que el primer plano del personaje en cuestión sub-categoriza el sintagma plano subjetivo. Esto, no obstante, encierra una diferencia fundamental con el caso paralelo de la lengua, pues en ésta, en virtud del carácter formal de sus restricciones léxicas, la sub-categorización opera de manera necesaria y *a priori*. En otras palabras, un verbo como “venir”, si ocurre en presencia de un complemento, no puede ocurrir sin preceder a las preposiciones “de” o “a”. En lo tocante a la transitividad, verbos como “hace” no pueden ocurrir sin complemento. En otras palabras, estos verbos determinan su contexto. En el caso del film, al contrario, la interpretación de las restricciones de sub-categorización sólo puede darse *a posteriori*, pues en nuestro ejemplo de líneas arriba, el primer plano del personaje puede no preceder a un contra-plano, sino ocurrir al final de la escena (generando suspenso), o estar sucedido de un plano correspondiente a una escena distinta, sugiriendo el pase a otro plano de la representación (i.e. un plano mental o discursivo). No obstante, una vez expuestos los sintagmas constituyentes, las relaciones de sub-categorización encierran un carácter restrictivo. Esto es así, en última instancia, por referencia al paradigma del lenguaje cinematográfico (construido a partir de nuestra experiencia como espectadores) y, posiblemente, a los esquemas de la percepción general (lo que Piaget denomina *inteligencia sensorio-motriz*). Con respecto a este paralelo resulta particularmente interesante el hecho de que, excluyendo el carácter formal (y *a priori* o necesario) de las restricciones lingüísticas, los mismos principios generales parecen operar en ambos lenguajes.

#### 4. Conclusión

Dos hallazgos resumen de manera clara las relaciones entre el lenguaje cinematográfico y la lengua. En primer lugar, tal y como lo señaló originalmente Metz (1973), la sintaxis fílmica carece de restricciones formales como las que se dan en la sintaxis lingüística. La ausencia de tales restricciones refleja el hecho de que el significante fílmico, a diferencia del lingüístico, encierra un contenido inmanente, lo cual, *per se*, asegura los sistemas correferenciales que en la sintaxis lingüística dependen de la presencia de restricciones gramaticales. En segundo lugar, ambos lenguajes comparten procesos de sintagmatización que en principio encierran una misma naturaleza, pero que funcionan de un modo distinto. Este último aspecto funciona como un principio articulador del film, que a su vez determina la manera en que el film es memorizado por el espectador al focalizar los diversos sintagmas y establecer el entramado de sus interrelaciones. En lo particular sin embargo, y a diferencia de lo que ocurre en la lengua, el entramado sintagmático se establece *a posteriori* en el film. En este sentido, la sintagmatización determina los sistemas de asociaciones que refuerzan la memorización de los sintagmas centrales del film, pero estos se establecen únicamente por referencia a la estructura narrativa. En el resto de esta tesis se ensayará el recorrido inverso, es decir, aquel que va desde la manera en que un grupo de espectadores memoriza una secuencia fílmica concreta, hacia la construcción mental del texto fílmico.

### **Capítulo III: El estudio empírico del film**

#### **1. Un estudio empírico de la representación mental del film**

En el capítulo precedente se ha argumentado la hipótesis de que el espectador cinematográfico sintagmatiza el film siguiendo principios análogos a los de la sintagmatización lingüística. Una diferencia importante, sin embargo, es que en el film, a diferencia de la lengua, los sintagmas no establecen contextos que determinan condiciones restrictivas *a priori* que operan sobre los sintagmas subsiguientes. También se desarrolló allí el argumento de que la ausencia de dichas restricciones, determina un procesamiento mental de carácter primordialmente asociativo y que este tipo de procesamiento se expresa de un modo concreto a través de la recordación del film. En este capítulo se abordará esta última perspectiva desde un punto de vista empírico. Esto se realizará en dos fases complementarias: 1) estudio descriptivo de una secuencia fílmica, 2) recolección y análisis de datos concernientes a su recordación.

#### **2. El estudio presente**

Un estudio de la percepción del lenguaje cinematográfico solo puede realizarse mediante un método de carácter empírico basado en las herramientas de la psicología cognitiva. En otras palabras, dicho estudio tendría por objeto el trabajo que desarrolla el espectador para percibir el film (Arnheim, 1973). De un modo más concreto, nuestro objeto (tal y como se ha definido líneas arriba), es un proceso mental que ocurre en el espectador (en este caso la memorización), en relación a la tarea de visualizar una secuencia fílmica.

Hoy en día no podría negarse a priori la posibilidad de que, en su estado actual, la psicología de la percepción pudiese ayudar a obtener un conocimiento más profundo y adecuado del film y, lo que es más, que pudiese dar un nuevo empuje a la semiología del cine.

Este trabajo propone un ensayo de aplicación de un método de psicología experimental al campo de la percepción del relato cinematográfico. Específicamente, esta propuesta consiste en averiguar: 1) si la clausura del sentido dentro de un sintagma fílmico dado afecta la construcción mental del mismo y 2) dado que así fuere, qué elementos entran efectivamente en la construcción mental de un sintagma fílmico en función del sentido narrativo del mismo. En tal sentido, queremos determinar si existe un efecto de la clausura del sentido en el sintagma fílmico sobre la recordación de elementos asociados tanto a las categorías de función narrativa barthesianas (Análisis estructural del relato) como a las categorías del análisis actancial greimasiano (Ubersfeld, 1989). Se propone generar datos cuantitativos referentes a la recordación de dichos elementos a ser analizados estadísticamente.

### **3. Diseño del estudio**

Para comprobar nuestra hipótesis, hemos creado dos fases de investigación. Una primera fase consiste en el estudio descriptivo de una secuencia fílmica, codificada según el modelo actancial greimasiano y las categorías del análisis estructural del relato. Una segunda fase consiste en la recolección de datos acerca de la recordación de la misma secuencia cinematográfica inmediatamente después de su visionamiento. Con la finalidad de realizar un estudio comparativo del efecto clausura del sentido, la secuencia estudiada se presentará en dos versiones: larga y corta. La versión larga incluye la secuencia completa hasta el punto en



que el sentido narrativo queda clausurado. La versión corta incluye sólo la escena en que la secuencia se inicia, abarcando únicamente el planteamiento del conflicto y las fases iniciales de las acciones tendientes a su resolución, pero omitiendo el climax y desenlace de la misma. Se trata pues de un estudio comparativo de la recordación de diversos elementos de sintagmas fílmicos, categorizados de acuerdo al modelo barthesiano de las funciones narrativas y al modelo actancial greimasiano, sobre la base de una segmentación del film, a partir de dos grupos: experimental y de control, manipulando entre grupos la variable “longitud del sintagma”.

#### **4. Estudio descriptivo**

El estudio descriptivo consiste de tres fases: 1) segmentación de la secuencia, 2) codificación según el modelo actancial greimasiano, 3) codificación según el análisis estructural del relato.

#### **5. Herramientas analíticas**

A fin de evaluar la recordación del material fílmico, éste ha de categorizarse en unidades de relevancia para la narración del mismo. Para tal fin se han seleccionado dos modelos complementarios: el modelo actancial greimasiano, con el fin de codificar las acciones narradas tal y como estas se relacionan con los personajes representados y el análisis estructural del relato, a fin de codificar los principales elementos de la narración desde el punto de vista de su integración dentro de la construcción del sentido narrativo. A continuación serán expuestos dichos modelos.



función de la interrupción del hilo secuencial del film (en el test utilizado aquí, secuencia corta versus secuencia larga).

Las categorías del esquema se explican de la siguiente manera. En primer lugar el Sujeto, la instancia que realiza la acción principal y que usualmente está representada por uno o más personajes. En relación inmediata con el Sujeto se encuentra el Objeto, que es lo que aquel persigue, la finalidad inmediata de su acción. El Destinador es la instancia que determina o motiva la acción, sea esta concreta o abstracta. En muchos casos puede referirse al mismo sujeto que realiza la acción (por ejemplo en el caso de una acción cuyo objeto es la satisfacción de una necesidad del propio sujeto), en otros a una fuerza social de carácter moral o a un personaje concreto que demanda que el Sujeto actúe en búsqueda del Objeto. El Destinador se refiere a la instancia que se beneficia de la acción del Sujeto. Esta puede ser de carácter individual o colectivo o, nuevamente, el propio Sujeto. Finalmente, la pareja Ayudante/Oponente se refiere a las instancias que se relacionan con la acción del Sujeto. El Ayudante es aquel que colabora con el Sujeto en su búsqueda del Objeto, mientras que el Oponente es el que busca obstruirle. Estos actantes son usualmente personajes, aunque también pueden encarnar fuerzas naturales o personajes colectivos.

## **5.2 Análisis estructural del relato**

El análisis estructural del relato (Barthes) identifica dos tipos principales de unidades en el relato: funciones e indicios. Las primeras se refieren a unidades que se reclaman entre sí en un sentido lógico y que se orquestan en sucesión cronológica. Estas median el avance del relato en un eje horizontal de la construcción del sentido y se pueden identificar en cierto sentido con

el plano de la acción. Existen dos tipos de funciones: núcleos y catálisis. Los núcleos representan los puntos de articulación del relato (e.g. comisión del crimen, inicio de la investigación, descubrimiento de la pista crucial, resolución del crimen, apresamiento del criminal), mientras que las catálisis representan las expansiones que le dan densidad al mismo (abrir la puerta, saludar al cartero, recibir la correspondencia, comentar cuán soleado es el día, desearle buen día, etc.). Las catálisis tienden a ubicarse en la distancia que separa a dos núcleos. Si, en el ejemplo reciente, recibir una cierta comunicación en el correo representa un núcleo, todo aquello que rodea esta unidad (la breve interacción con el cartero) representa una serie de catálisis, hasta llegar a el núcleo subsiguiente (e.g. tomar alguna acción en respuesta a la comunicación recibida, como por ejemplo hacer una llamada telefónica).

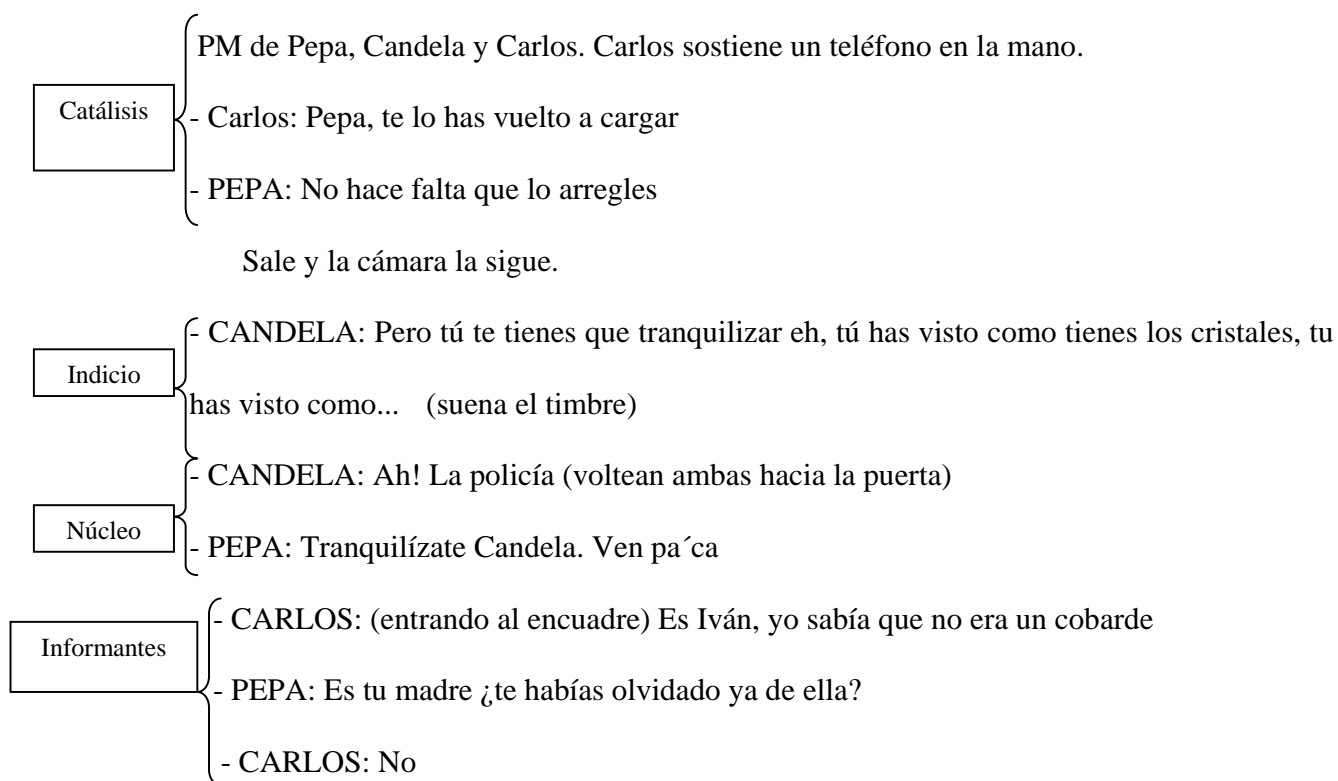
Los indicios representan expansiones de carácter informativo. Estos se dividen en indicios propiamente dichos e informantes. Un indicio ofrece información de carácter inferencial. Por ejemplo, un cierto vestuario puede indicar el status de un personaje, su extracción social, su atención al detalle, buen o mal gusto, etc. A diferencia de los núcleos o las catálisis, los indicios no se reclaman entre sí, sino que enlazan con otros niveles del relato, por ejemplo, preparando el terreno para la caracterización de un personaje y la subsecuente lectura de sentido de sus acciones. Los informantes, por su parte, son de carácter más directo; por ejemplo, un plano detalle de las manecillas de un reloj nos indican la hora del día a la que los eventos narrados tienen lugar.

Mientras los núcleos y catálisis se integran en secuencias, los indicios e informantes, al recorrer la estructura del relato de un modo vertical, es decir, de un nivel a otro, pueden

integrarse a diversos niveles de la construcción del sentido. Tómese por ejemplo el informante descrito líneas arriba; si el evento narrado es un crimen en torno a cuya resolución gira todo el relato y, gradualmente, la hora del mismo cobra importancia como pista para ello, dicho informante pasará a integrarse al más alto nivel de la construcción del sentido narrativo.

### 5.3 Segmentación analítica de una secuencia de “Mujeres al borde de un ataque de nervios” de: Pedro Almodóvar

Apartamento de Pepa, sala. Día.



Núcleo

- PEPA: Vamos a jugar a esto (a un ademán de Pepa, se sientan, Candela y Pepa en un sofá)
  - CANDELA: ¡Hay no se!
  - CARLOS: ¿Abro?
- Carlos se dirige a la puerta en segundo plano de profundidad
- PAPA: Sí –a Candela- pues léete las instrucciones hija
  - CANDELA: Estratego...
  - PEPA: No, no, en bajito

Núcleo

PP de Carlos de espaldas que abre la puerta. Tras ésta aparece su madre (Lucia) acompañada de dos hombres. Después de abrir la puerta Carlos queda de perfil.

Indicio

- LUCIA: - a Carlos- ¿Pero qué haces tú aquí? Traidor
- CARLOS: Pues... pues...

Catálisis

PM de Pepa y Candela sentadas en el sofá

- PEPA: ¿Quiénes son Carlos?

PP de Carlos y compañía

- CARLOS: No lo sé
- POLI-J: Policías

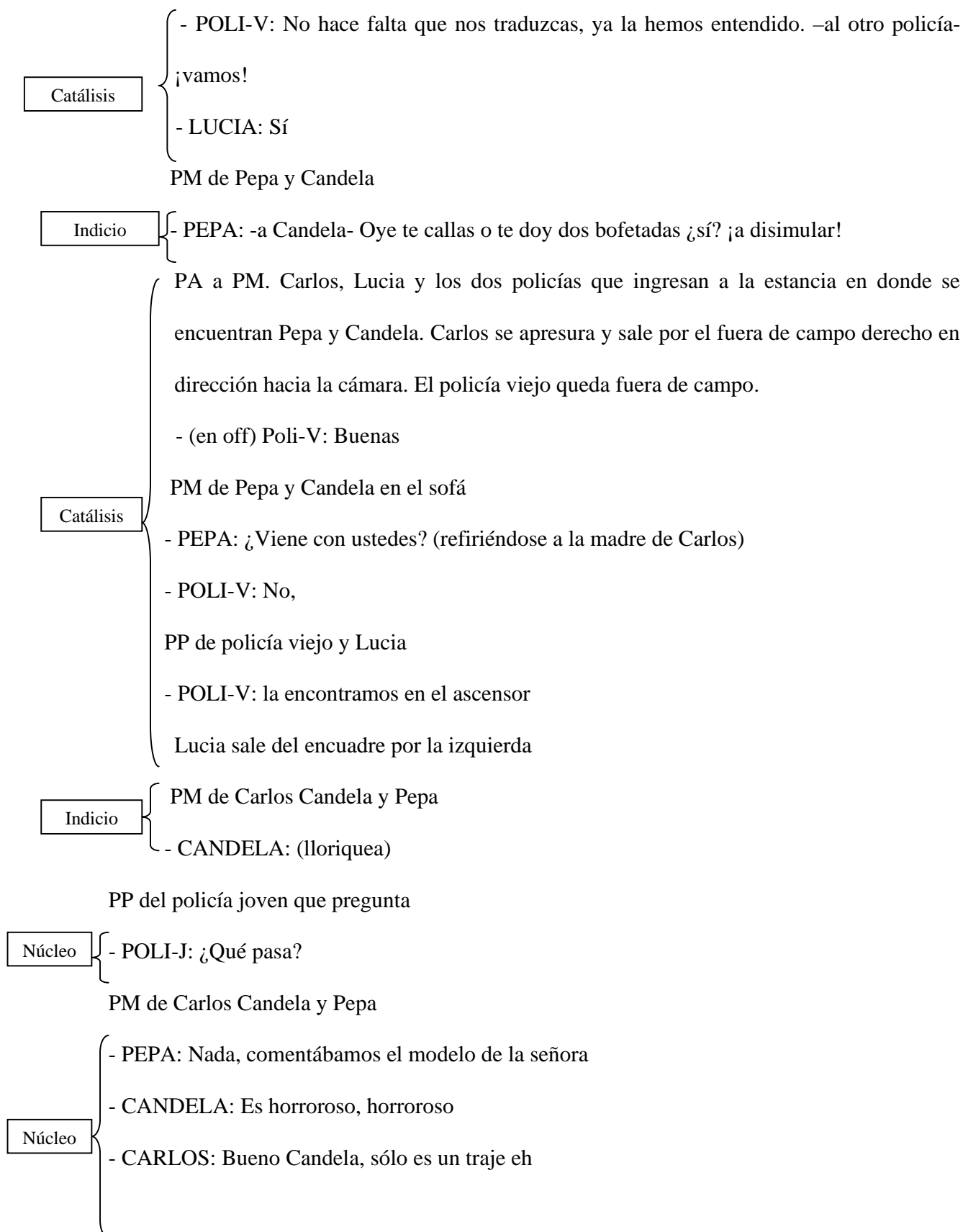
- CARLOS: Son policías

PM de Pepa y Candela

- PEPA: ¿Y qué quieren?

PP de Carlos y compañía

- CARLOS: ¿Qué...qué...?



## Catálisis

- CANDELA: Pero es horroroso

- CARLOS: Pero ella es libre de ponerse el traje que quiera

- PEPA: Candela por favor, deja de comportarte como una niña frente a los señores policías

PD de un retrato (fotografía enmarcada) sobre un colchón quemado. La mano de Lucía ingresa al plano y lo toma.

PM de Lucía que se acerca el retrato al rostro y lo observa con atención. El plano se inicia con un paneo que descubre al Policía-V que se acerca también a mirar el retrato.

- POLI-V: (junto a Lucía que observa un retrato) Te quiero, te necesito, te deseo

- MADRE: Tu Iván

PA de el Policía-J. En segundo plano de profundidad, aparecen Pepa, Candela y Carlos. Pepa avanza hasta quedar frente al Policía-J. Carlos y Candela permanecen juntos en el sofá.

## Núcleo

- PEPA: ¿Puedo saber la razón de su visita?

- POLI-J: Desde su teléfono hemos recibido una llamada en relación con unos terroristas

## Núcleo

- PEPA: Perdón, ¿decía?

- POLI-J: Desde su teléfono –con énfasis- hemos recibido una llamada en relación con unos terroristas chiítas

## Indicio

-CANDELA: -a Carlos- ¿Lo ves? (Calos le tapa la boca)

## Núcleo

- PEPA: ¡ah! ¡Estos chicos! Me temo que hay una confusión. Mi teléfono no funciona desde esta mañana

PP de Lucía y Policía-V.

## Núcleo

- LUCÍA: ¡lo acaba de arrancar! Yo he hablado con ella hace 20 minutos



El Policía-V sale hacia el fuera de campo derecho en dirección a la cámara

Núcleo

- PEPA: No le haga caso, la pobre no rige. Por simple curiosidad  
PM de Poli-J y Pepa.

Catálisis

- PEPA: ¿puedo saber de qué se me acusa?  
- POLI-V: (entrando por el borde izquierdo del encuadre) De nada. Solo quiero saber quien llamo para informarnos y como consiguió la información  
Mientras tanto entra Lucía también por el borde izquierdo del encuadre.

Núcleo

- POLI-J: Y quién ha arrancado el teléfono?  
- PEPA: El teléfono lo arranque yo, esta mañana, por lo tanto nadie les ha llamado esta tarde de aquí  
PP de Carlos y Candela

Indicio

- CANDELA: (a Carlos) ¡Que pico tiene la Pepa!  
PM de Policía-J, Policía-V, Pepa y Lucía

Núcleo

POLI-V: ¿Por qué lo arranco?  
PEPA: Estaba esperando una llamada y como no me llamaban me puse un poco nerviosa  
LUCÍA: ¿Quién esperabas que llamara?, ¿Iván?  
- PEPA: Sí

Indicio

- LUCÍA: ¿Dónde está?  
- POLI-J: Señora ¡cállese! Aquí el que interroga soy yo. Bueno... nosotros

Catálisis

- POLI-V: No, no muchacho está bien, sigue, pregúntale quién es ese Iván (mientras sale del encuadre hacia el fuera de campo derecho en dirección a la cámara)  
- POLI-J: ¿Quién es ese Iván?

- Indicio { - PEPA: El causante de todo este caos y del caos que va a descubrir su compañero en breves instantes
- PP de Carlos y Candela
- Indicio { - CANDELA: ¡ay la otra! ¡la va a descubrir, la va a descubrir!
- Carlos le hace un ademán para que se calle.

PM de Poli-J, Pepa y Lucía

- Catálisis { - POLI-J: ¡Explíquese!
- PEPA: ¿Le importa que me siente?.
- Sale del encuadre por el borde derecho.
- PP de Pepa sentándose en el sofá
- PEPA: Si tengo que abrirle mi corazón, prefiero estar cómoda. Hoy he tenido un día muy movido
- PP plano de Poli-j y Lucía.
- POLI-J: Muy bien ¿está cómoda?
- PP plano de Pepa.
- PEPA: Estaría más cómoda sola, con mis amigos, jugando al estratego
- Núcleo { PA corto, del Poli-V tomándole el pulso a Marisa, quien yace inconsciente en la terraza en una silla de extensión.

- Catálisis { - POLI-V: Hay momentos en que no se puede tener todo, señora
- PP de Pepa.
- PEPA: En eso estoy de acuerdo
- PP del Poli-J y Lucía.
- POLI-J: Bueno, ¿quiere decirme quién es ese Iván?

PP de Pepa.

Informante

- PEPA: Fue mi pareja hasta hace una semana, antes estuvo liado con esa señora...

PA del Poli-J y Lucía. Carlos y Candela en segundo plano de profundidad en el sofá.

- LUCIA: Es el padre de mi hijo

Lucía se sienta junto a Carlos en el sofá.

Informante

- POLI-J: ¿Éste? (refiriéndose a Carlos)

- CANDELA: Sí, éste

- POLI-J: ¿Y qué hace aquí?

- PEPA: Puse el ático en alquiler y él vino a alquilarlo

Catálisis

- LUCIA: Ah ¿no lo sabía?

PP del Poli-J.

Indicio

- POLI-J: Tengo la impresión de que se están cachondeando de mí

PP de Pepa

- PEPA: ¿Usted cree que me divierte contarle mi intimidad al primero que llama a la puerta? Pues se equivoca; esta situación es humillante

Catálisis

PM de Lucía, Carlos y Pepa.

- CARLOS: Mamá me das un mal rollo...

PP de Pepa, Candela y Carlos (cambio de inclinación a derecha)

Núcleo

PEPA: Candela tráeme algo de beber

- CANDELA: ¿Qué quieres?

- CARLOS: ¿Queda gazpacho?

- Núcleo
- PEPA: ah, sí gazpacho
  - CARLOS: Vamos Candela

Carlos y Candela se levantan. La cámara los sigue en till up, y con paneo a derecha, descubriendo al Poli-V.

- Núcleo
- POLI-V: ¿Dónde vais?
  - PEPA: A por gazpacho ¿le apetece un tazón?
  - POLI-V: Estamos de servicio, pero por no desairarla
  - PEPA: Gazpacho para todos
  - CARLOS: (en off) Sí

- Catálisis
- POLI-V: La chica de la terraza ¿no está dormida?
  - PEPA: Como un tronco, es Marisa la novia de Carlos. Estaba cansada y se echó un rato ¿quiere que la despierte?
  - POLI-V: No, todavía no
  - PEPA: Por qué no se sienta aquí y me interroga cómodamente. Es que me va a dar tortícolis
  - POLI-V: Bien.
- PA del Poli-J de espaldas. En segundo plano de profundidad están Pepa, Lucía y el Poli- V quien se dirige por detrás de Pepa hacia el sofá contiguo, casi sincrónicamente el Poli-J se sienta en el mismo sofá. Lucía queda entre los dos.
- POLI-V: (sentándose) Señora no tenemos nada contra usted
  - PEPA: ¡Hombre muchas gracias!

Indicio

Lucía se levanta del sofá y se dirige al puesto contiguo al de Pepa. Se sienta junto a ella. Como se ha sentado sobre unas revistas, las retira del asiento y las pone sobre la mesa.

Catálisis

- POLI-V: No quisiera resultar inquisitivo, pero no me negará que aquí ha ocurrido algo raro: su habitación quemada, el teléfono y la cristalera rotos

- PEPA: Claro que ha ocurrido algo raro; a mi también me gustaría entenderlo

- POLI-V: Bien, empecemos por el principio, y sea clara y concisa por favor

- PEPA: No sé si podré. Estoy demasiado dolorida para ser clara, concisa y justa

- LUCIA: ¡palabras!

PP de Poli-V.

- POLI-V: Cuénteme solo los hechos

PP de Pepa y Lucía.

Informante

- PEPA: Bien, vivía aquí, con Iván, nos queríamos, al menos yo. Después de meses de vicisitudes en los que yo hice todo por defender nuestro amor... rompimos hace una semana. Ayer me llamó para que le preparara una maleta con lo que queda de él...porque se va de viaje con otra

Catálisis

- LUCIA: ¿Cómo lo sabes? ¿te lo ha dicho Iván?

Informante

- PEPA: Iván no sabe viajar solo

Núcleo

PM de Carlos y Candela en la cocina junto a una mesa. Sirven el gazpacho.

- CARLOS: Recuerda, estos dos son pa... la policía. Yo voy a reforzarlos un poco

- CANDELA: Tampoco te pases. Esto está caldoso, está hecho un caldo –Carlos la besa- ¡ay Carlos! ¡Carlos por Dios! Con el cuadro que hay en frente, la policía, tu madre, tu novia ¿no te da miedo?

Catálisis

PM del Poli-V, Pepa y Lucía.

- POLI-V: Siga por favor

- PEPA: Empaqueté todo y me fui a trabajar y cuando volví, me encontré la casa como la ven ahora. Bueno, menos el teléfono que reconozco que fui yo. La maleta y unas bolsas habían desaparecido y la cama estaba quemada

Núcleo

- POLI-V: ¿Sus amigos no tardan demasiado? -suena el timbre-

- POLI-V: (al poli-J) Ve tú

Núcleo

- PEPA: Estarán besuqueándose. Se gustan ¿sabe?

- LUCIA: ¿Y Marisa?

- PEPA: Tendrá que espabilarse

Catálisis

- LUCIA: Ha salido a su padre

- PEPA: ¿Quién será a estas horas?

PP de Poli-J y empleado.

- POLI-J: ¿Qué quiere?

- EMPLEADO: Soy empleado de averías ¿y tú?

- POLI-J: Policía

- EMPLEADO: A ver, acredítate

- POLI-J: Tú también

- EMPLEADO: Esta bien

- POLI-J: Bueno pasa

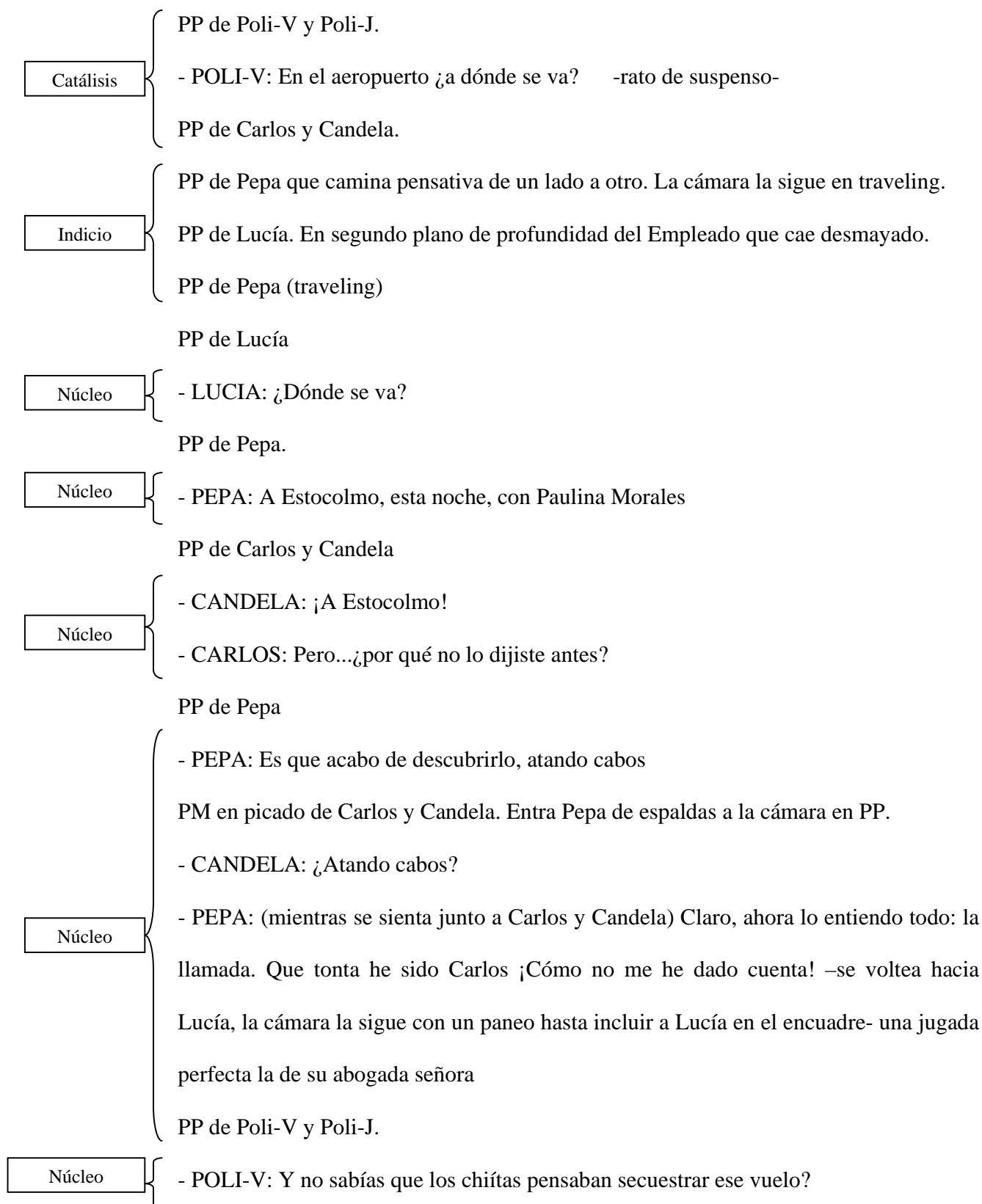
PA hasta PM de Pepa que se dirige al encuentro del empleado, quien entra en el encuadre seguido del Poli-J.

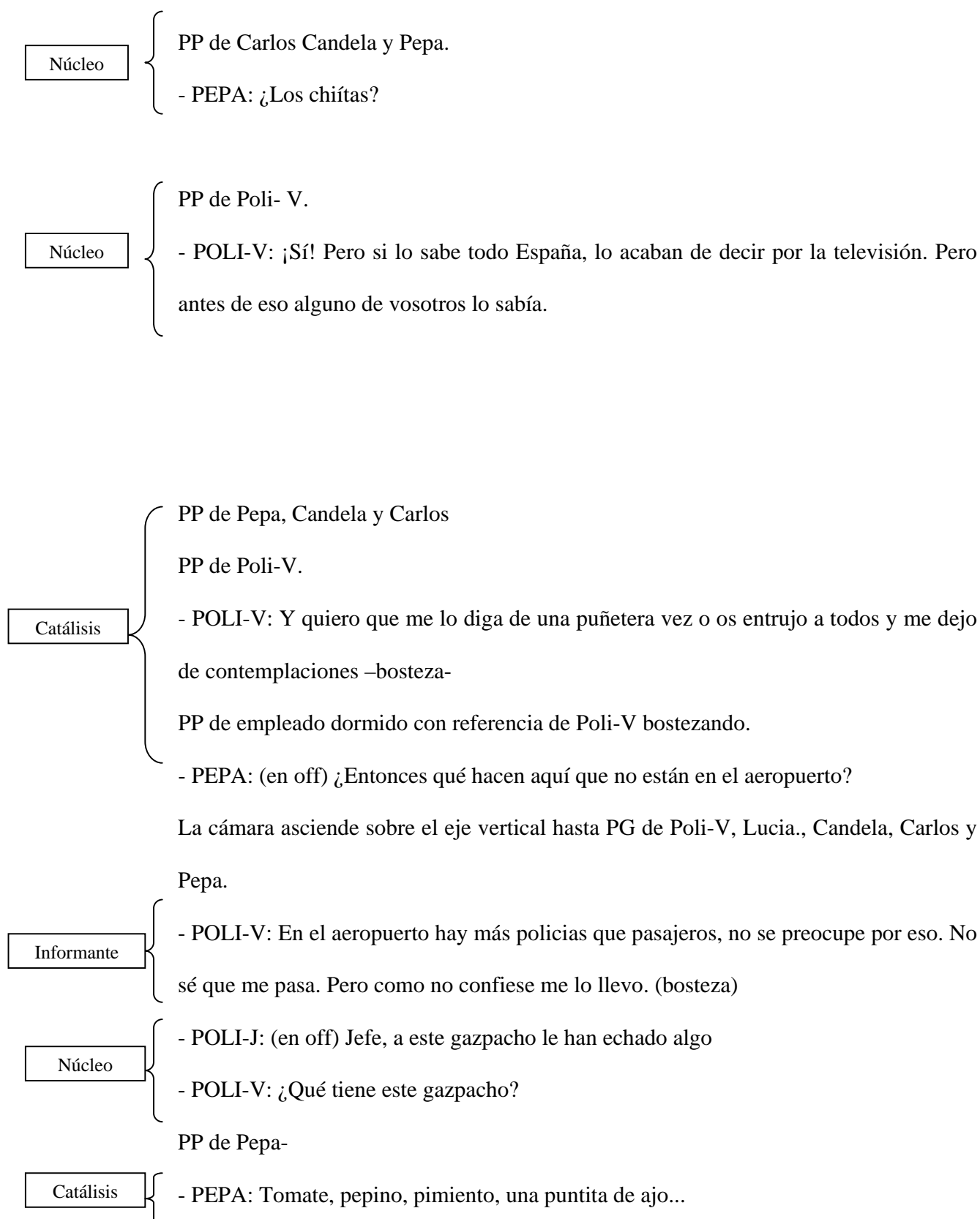
- PEPA: Hola

- Catálisis
- EMPLEADO: Hola, ¿es usted la que ha llamado está mañana?
  - PEPA: Pues sí. Este es el teléfono y allí al fondo esta la instalación, en la mesita verde, acompáñeme
- La cámara lo sigue mientras se desplaza hasta donde están Poli-V y Lucía. El empleado se dirige hasta la mesa donde está la instalación telefónica. El empleado, el Poli-V y Lucía quedan en segundo plano de profundidad y Pepa en PA.
- Núcleo
- LUCIA: ¡Insisto! En que yo he habado con este teléfono hace 20 minutos
  - PEPA: ¡Y dale! ¡qué obsesión!
  - POLI-J: (entrando por el bode izquierdo del encuadre, a poli-V) Es el de averías
  - EMPLEADO: Con este teléfono lo dudo, señora
- Catálisis
- POLI-V: (levantándose del sofá y caminando hacia la cámara hasta llegar junto a Pepa) Bueno, vayamos al grano ¿conoce a unos terroristas chiítas?
- Catálisis
- EMPLEADO: (en off) ¿Los que han salido en el telediario?
  - POLI-J: ¡Cállese! Le está preguntando a la señorita
- Núcleo
- PEPA: No sabía ni que hubieran terroristas chiítas en Madrid
- Paneo a derecha. Carlos y Candela entran en segundo plano de profundidad. Pepa queda fuera del encuadre.
- Catálisis
- POLI-V: (A Candela y Carlos que salen de la cocina con los gazpachos) ¿Vosotros los conoceis?
  - CARLOS: Yo no, yo no
  - CANDELA: Yo no, yo de política yo no entiendo
  - EMPLEADO: Si hombre, han salido esta tarde en la tele
  - POLI-J: ¿Quieres callarte de una vez?

Núcleo	<p>Carlos llega junto al Poli-V, y le da el tazón con gazpacho.</p> <p>- CANDELA: (en off) Pepa ¿pongo la tele?</p> <p>PA de Pepa.</p> <p>- PEPA: No tengo el menor interés por esos chiítas</p>
Núcleo	<p>PA de Poli-V. En segundo plano de profundidad, Lucía, Empleado y Carlos, quien le da el tazón de gazpacho al Poli-J.</p> <p>- POLI-V: ¿Usted los conoce?</p> <p>- LUCIA: Por qué no nos dejan tranquilas, Pepa y yo tenemos cosas más importantes de que hablar</p>
Catálisis	<p>- POLI-J: De hombres ¿no?</p> <p>- LUCIA: ¿Hay algo que importe más?</p> <p>Paneo a izquierda</p> <p>- POLI-V: (mientras camina hacia la cámara y toma un trago de gazpacho) Muy bien, hablemos de hombres ¿cree que Iván tiene alguna relación con los terroristas?</p> <p>PM de Pepa. Carlos entra y le da un vaso con gazpacho.</p>
Indicio	<p>- CARLOS: -a Pepa- Tranquila</p> <p>- PEPA: ¿Iván? No lo sé, me ha ocultado tantas cosas</p> <p>PP de Poli-V con referencia de Poli-J</p> <p>- POLI-V: ¿le importa darme su dirección? o su teléfono</p>
Catálisis	<p>PP de Pepa.</p> <p>- PEPA: Teléfono no tiene y en su apartamento no está. Ya le he dicho que se va de viaje. Ahora debe estar en el aeropuerto (Camina hasta donde están los dos policías. La cámara la sigue)</p>







- Catálisis { PM de Poli-V y Poli-J que caen desmayados  
- PEPA: ...aceite, sal, vinagre, pan duro y agua. El secreto está en mezclarlo bien. A Iván le encanta como lo mezclo yo. Lo hice para él
- Núcleo { PM de Lucía que se levanta y toma las armas de los policías y apunta a Pepa.  
PP de Pepa que mira con asombro a Lucía
- Núcleo { - PEPA: ¿Coleccionas armas?  
PP de Lucía.
- Catálisis { - LUCÍA: No te acerques. Ponte por ahí...  
PP de Pepa.  
- LUCÍA: ...no quisiera herir a los chicos...  
PP de Lucía.
- Núcleo { - LUCIA: ... ¿es cierto que Iván se va ahora a Estocolmo?  
PP de Pepa.
- Núcleo { -PEPA: Es una intuición, pero estoy casi segura  
PP de Lucía
- Catálisis { - LUCIA: ¿De qué asunto tan importante tienes que hablar con él?  
PM de Pepa.  
- PEPA: Ya de ninguno. Lo único que quiero es olvidarlo, y tú, deberías hacer lo mismo  
PP de Lucía.  
- LUCIA: En el hospital no me acordaba de él. Claro que no me acordaba de nada. Hasta que de pronto, una noche frente al televisor... le oí. No reconocí su cara, pero reconocí su voz...

Informante

PP de Pepa.

-LUCIA: ...le decía a una mujer que la quería.

PP. de Lucía.

- LUCIA: Sentí por dentro como una convulsión. Recordé todas las veces que me lo había dicho a mí. Recobre la razón y la memoria

PP. de Pepa.

- LUCIA: Desde ese momento comencé a comportarme como si estuviera curada... y me dejaron salir

- PEPA: Si estás curada, deja de apuntarme

PP. de Lucía.

- LUCIA: Es que no estoy curada. Pero lo fingí y me creyeron. Solo matándole conseguiré olvidarlo

PP. de Pepa.

- PEPA: ¿Qué piensas hacer?

PP. de Lucía.

- LUCIA: Iré al aeropuerto

PP. de Pepa.

- PEPA: El aeropuerto esta tomado por la policía. Ya les has oído

PP. de Lucía.

-LUCIA: No importa, me las arreglaré

PP. de Pepa.

- LUCIA: Y ahora que lo sabes todo...

Informante

Núcleo

PM en picado de Lucía y Pepa.

- LUCIA: ...bebamos ¡Eh!

Lucía guarda una de las pistolas en la cartera y se voltea para tomar el vaso de gazpacho.

PD del vaso y la pistola en las manos de Lucía. Till up. Se acerca el vaso a los labios.

PP de Pepa a punto de beber el gazpacho.

PP de Lucía.

- LUCIA: ¡Bebe!

PP de Pepa.

-Pepa: Tú también eh

PP de Lucía

PP de Pepa

PP de Lucía, quien le arroja el gazpacho a la cara a Pepa.

PP de Pepa al recibir el gazpacho en el rostro. Se lleva las manos al rostro.

-PEPA: Hay... hay... mis ojos...

Núcleo

Camina dando traspiés y frotándose los ojos hacia la cocina.

PP de Pepa lavando sus ojos en el lavaplatos.

- PEPA: Ay mis ojos

Núcleo

PP de Pepa de espaldas a la cámara. Golpea la puerta del ascensor.

PEPA: ¡Dejo la puerta abierta! ¡esa puerta! (en algún momento se gira de perfil)

PM de Pepa bajando las escaleras. La cámara la sigue hasta incluir en el encuadre a Ana (vecina de Pepa). Pepa sale del encuadre, mientras Ana la sigue con la mirada

- ANA: Hola Pepa

PM de Ambite (novio de Ana), quien estaciona su moto frente a la entrada del edificio. Lucía se aproxima a él.

#### FIN DE SECUENCIA CORTA

Núcleo

- LUCIA: (a Ambite) Por favor lléveme al aeropuerto
- AMBITE: No puedo, he quedado...
- Lucía saca el revolver del bolso y le apunta.
- LUCIA: He dicho que me lleve –le apunta con el arma
- AMBITE: Pero señora ¿qué hace?
- LUCIA: Apuntarle con una pistola, vamos
- AMBITE : He quedado de recoger a mi chica, se va a mosquear
- Lucía se sube a la moto.
- LUCIA: Como no arranques ponto, la mosqueada voy a ser yo
- AMBITE: De acuerdo, de acuerdo
- LUCIA: ¡Rápido, a Estocolmo!

Catálisis

- Se ve en segundo plano de profundidad a Pepa, quien se aproxima corriendo, pero la moto arranca antes de que ella llegue.
- PG. De la moto que se aleja.
- PM. de Ana llegando a la puerta del edificio.
- ANA: Oye, pero cómo se atreve, delante de mis narices

Núcleo

Traveling a derecha hasta incluir a Pepa en el encuadre.

- PEPA: Taxi, taxi

Catálisis

-ANA: Pepa ¿has visto?

-PEPA: Anda ahí viene el taxi, a ver si los alcanzamos, vamos

Núcleo

PM. del taxi que se detiene. Se ve la mano de Pepa abrir la puerta trasera. Primero entra Ana y luego Pepa.

-PEPA: (al taxista) ¿Usted otra vez? ¡Uy que suerte!

-TAXISTA: Estamos hechos uno para el otro ¿eh? Bueno ¿a quién tenemos que seguir ahora?

- PEPA: Siga la moto, siga la moto

-ANA: La Harley esa

PG subjetivo de la moto desde el interior del Taxi.

-TAXISTA: A ver si les cojo

PP de Pepa y Ana.

Catálisis

- PEPA: Van al aeropuerto

- ANA: ¿Y tú, cómo lo sabes?

-PEPA: Sóplame los ojos que me escoce una burrada. La mujer que va con tu novio esta loca y lleva y una pistola, bueno dos

-ANA: Y por qué se ha llevado mi Ambite

El Taxista le pasa un frasquito de colirio a Ana y ésta se lo pone a Pepa.

-PEPA: Porque tiene prisa de llegar al aeropuerto, ah... ay el colirio...

- TAXISTA: ¿Necesitan algo más las señoras?

- PEPA: No, no, es usted maravilloso, valla de prisita que tenemos que llegar antes que ellos. Esa mujer es peligrosa

-TAXISTA: No hay mujer peligrosa si se la sabe tratar

- ANA: Míralos

PG subjetivo desde el interior del taxi de la moto.

- ANA: ¡Ahí están!

PP de Pepa y Ana.

- TAXISTA: Ya los tengo

- PEPA: No veo nada

- ANA: Seguro que le ha dicho que la lleve y él no ha sabido negarse

- PEPA: Ana, esa mujer lleva dos pistolas y está zumbada, mira como voy yo, bañada de gazpacho, medio ciega y descalza, ¿qué crees? Que voy así para llamar la atención, no, me lo ha hecho ella

PG subjetivo desde el interior del taxi de la moto.

-PEPA: Esa mujer es capaz de todo

- ANA: Yo se lo he dicho

PP de Pepa y Ana.

- ANA: En esa moto no se sube otro chocho más que el mío. ¡Me tiene hasta los huevos!. Mira, pienso hacerme un business, sacar pasta y comprarle la moto a él, y después puerta

PP del taxista de perfil, quien sigue la conversación en el espejo retrovisor.

-ANA: Para que necesito yo un tío teniendo la moto

Catálisis



## Catálisis

PP de Pepa y Ana.

-PEPA: Es más fácil aprender mecánica que psicología masculina. A una moto puedes llegar a conocerla a fondo, a un hombre...

PG subjetivo desde el interior del taxi de la moto.

- PEPA: ...jamás

-TAXISTA: ¡Mujeres!

PP de Ana y Pepa.

- ANA: ¡Mira como se agarra!, ¡si es que le esta cogiendo el paquete!

- PEPA: Es que se agarra pa' no caerse. Que no se caiga esa beba. Pero que lista es.

Acaba de salir de un sanatorio y parece que lleva montada en la moto toda la vida

PG del taxi. La moto, que transita por una vía paralela, entra al encuadre. Rebasa el emplazamiento de la cámara, que panea para seguirlos mientras se alejan.

PM. de Ana, quien se asoma por la ventana del taxi.

## Núcleo

- ANA: Ambite ¡ten cuidado, que está loca, y lleva una pistola !

PM. de Ambite y Lucía a  $\frac{3}{4}$  de espalda. Lucía apunta al taxi.

- LUCIA: ¡Putá!

PP de Pepa y Ana que se ocultan.

PM. de Ambite y Lucía.

## Núcleo

Lucía dispara al taxi. Se oyen los gritos de Pepa y Ana.

PP. del Taxista. Paneo hasta PP de Pepa y Ana que se ocultan.

PA. A  $\frac{3}{4}$  de espalda de la moto. Lucía dispara nuevamente.

PP. de Pepa y Ana ocultas. Paneo hasta PP del taxista.

PA. A  $\frac{3}{4}$  de espalda de la moto. Lucía continúa apuntando.

Catálisis

-LUCIA: Vaya, dejá de gritar ¡Escandalosas!

PM. de la moto. En segundo plano el taxi.

- ANA: Hija de puta, ¡deja a mi novio!

PG. con dolly back del taxi y la moto. El taxi toma una bifurcación y la cámara se queda con la moto.

- LUCIA: (a Ambite) No puedes ir más de prisa

- AMBITE: Señora. Hago lo que puedo, esto es una reliquia

- LUCIA: Una reliquia... pues no te olvides de ésta –le apunta en el abdomen

- AMBITE: Vale, vale, pero no dispare

PG. con dolly back del taxi.

Catálisis

PP. de Pepa y Ana.

- ANA: (al taxista) y tú no llevas pistola en el supermercado

PP. del taxista.

- TAXISTA: Yo no las necesito

PP. de Pepa y Ana.

-ANA: Y si te atacan, ¡cómo coños te defiendes?

-TAXISTA: Pues huyo del peligro, que es lo que he hecho ahora

PP. del taxista.

Núcleo

- TAXISTA: Lo siento señoras, pero a partir de ahora se acaba la persecución

PP. de Pepa y Ana.

Núcleo

- PEPA: Hay no, no, por favor llévenos aunque no les persiga, valla por otro lado, pero llévenos al aeropuerto que tenemos que llegar

- TAXISTA: Oiga señora, yo lo que soy es un simple taxista, no un cazador de recompensas

Núcleo

- PEPA: Bueno pero yo cuando me subí al coche le advertí que era una mujer peligrosa  
 - ANA: Sí  
 - PEPA: Y él me dijo que sabía tratarlas

Núcleo

PP. de Lucía de perfil. El viento le echa el cabello hacia atrás.  
 PG. de la moto que se detiene frente a la entrada del aeropuerto.  
 - LUCIA: Aquí mismo –se baja de la moto- Gracias

Núcleo

PE. hasta PM. de Lucía al ingresar al aeropuerto. Se cruza con una transeúnte  
 - LUCIA: (a la transeúnte) Por favor, para Estocolmo  
 - TRANSEUNTE: Estos son nacionales, para internacionales al fondo

Catálisis

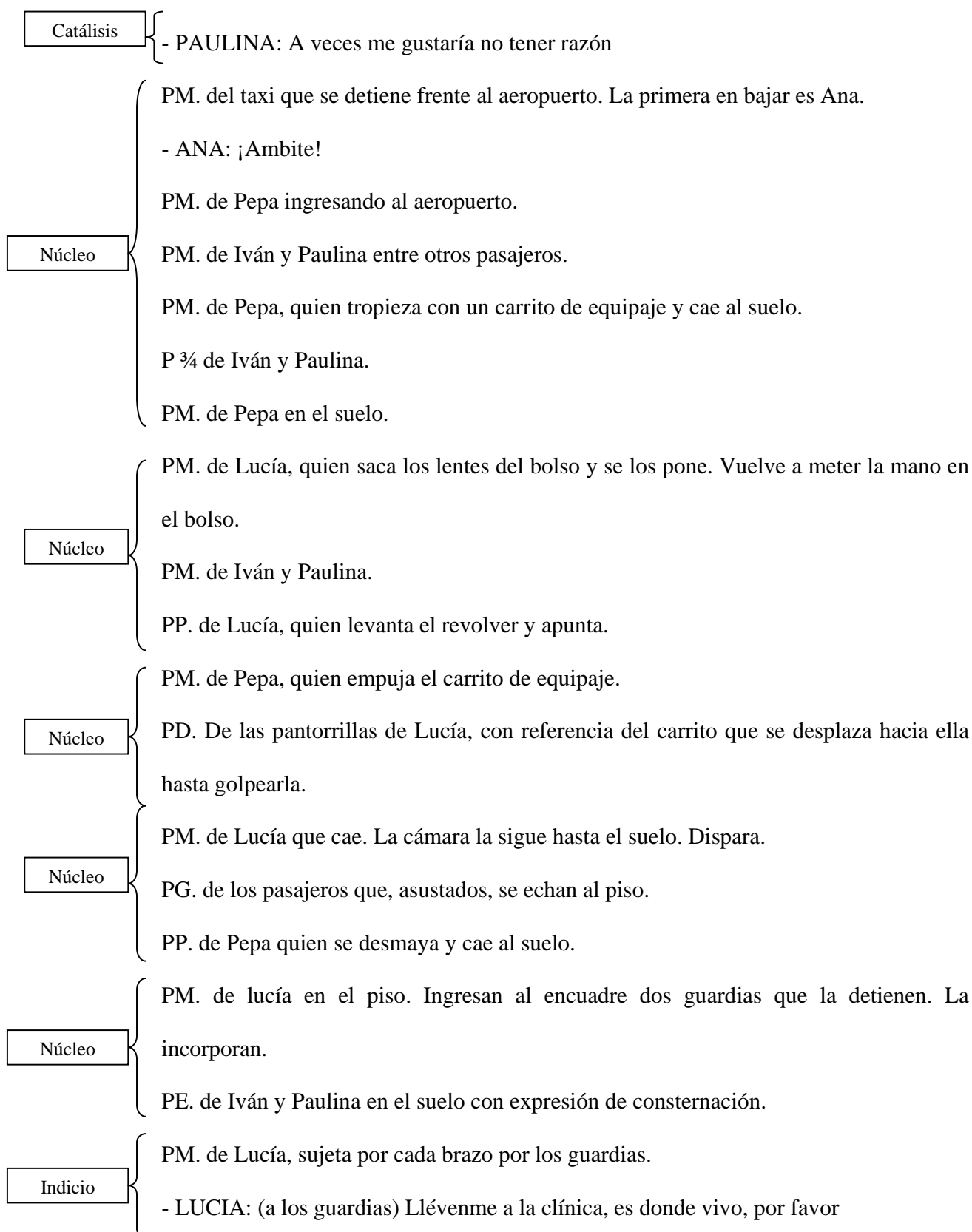
La cámara la sigue en traveling.  
 PG. de Lucía en una banda de transportación.  
 PM. de perfil de Lucía en la banda de transportación.  
 PE. en picado de Lucía en una escalera mecánica.  
 Subjetiva que se desplaza según el movimiento de la escalera mecánica hasta ingresar en PG. al segundo piso.

Núcleo

PM de Iván y Paulina Morales. En segundo plano se ve a Lucía, quien se acerca y se detiene a una cierta distancia.

Catálisis

- PAULINA: Eres un débil Iván  
 - ANA: Sí cariño  
 - PAULINA: Pero no me digas, ¡sí cariño!  
 - IVAN: Pero si es que tienes razón



Núcleo

PP. de Iván y Paulina. Iván se levanta y sale apresuradamente del encuadre. Paulina se incorpora siguiéndolo con la mirada. Tiene una expresión de sorpresa.

PE. de Iván quien recoge a Pepa del suelo.

- IVAN: (a Pepa) Pepa... Pepa.

Catálisis

PP. de Iván con Pepa. Iván gira la cabeza y mira hacia el fuera de campo izquierdo detrás de la cámara.

- IVAN: Lucía...

PP. de Lucía.

PP. de Paulina.

PE. de Iván con Pepa aún en los brazos. En segundo plano se ve a los guardias llevarse a Lucía.

Catálisis

PE. de Iván con Pepa (cambio de inclinación). Pepa recupera el conocimiento

- IVAN: (a Pepa) Pepa ¿te encuentras bien?

- PEPA: (incorporándose) Quita

- IVAN: Me has salvado cariño

- PEPA: No tengas miedo, no voy a pedirte nada a cambio

Paulina Morales se acerca a ambos.

-PEPA: (a Paulina) Bueno sí, que se vaya ¡que se vaya!

Paulina se retira, saliendo por el borde derecho del encuadre.

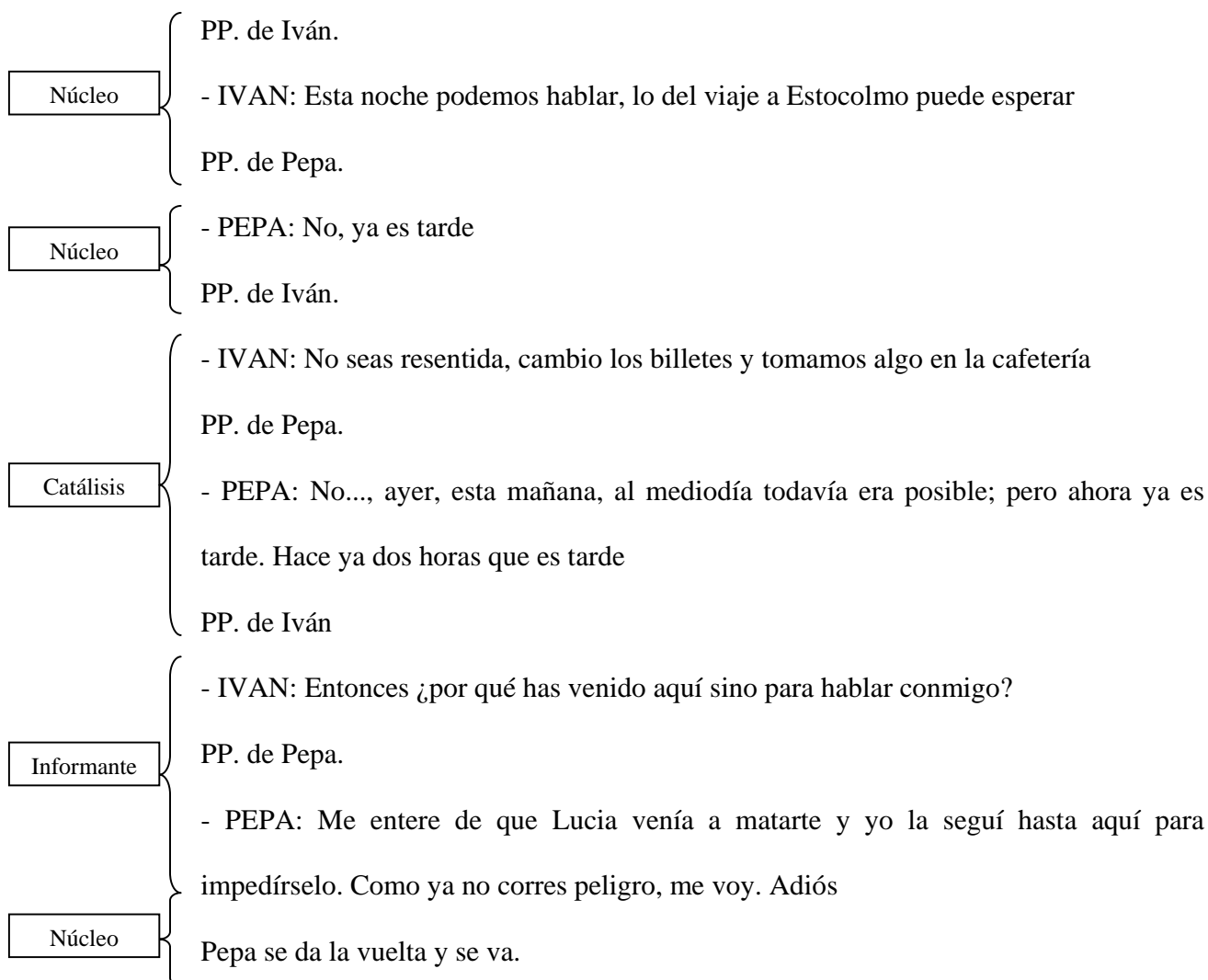
PP. de Pepa con Iván.

Núcleo

- IVAN: Estoy avergonzado, me he portado muy mal contigo, no sabes como lo siento

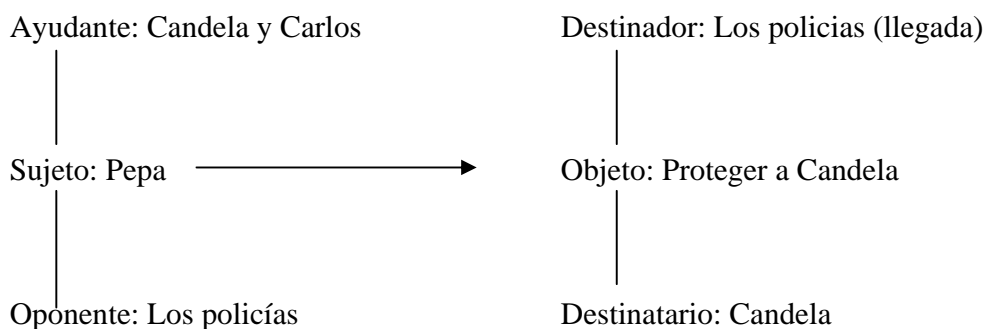
Informante

- PEPA: Lo único que quería era hablar contigo, levo 2 días y 2 noches esperándote, buscándote por todo Madrid, dejándote recados por todas partes



## ANÁLISIS ACTANCIAL GREIMASIANO

1).



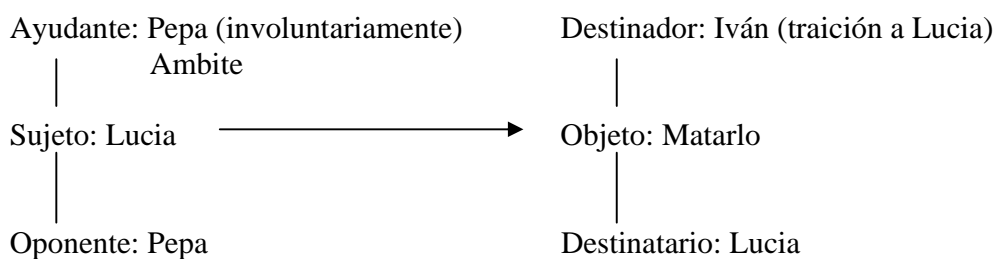
Fases de Programa narrativo de uso:

Manipulación: La llegada de los policías amenaza a Candela

Adquisición de la competencia: Tranquilizar a Candela / Hacer que los policías acepten el ofrecimiento del gazpacho

Realización: (positiva) Proteger a Candela al dominar a los policías

2).



Fases de PNU

Manipulación: El engaño de Iván

Adquisición de la competencia: Conseguir información del paradero de Iván

Realización: (negativa) Matar a Iván

## **6. Estudio empírico**

La primera fase del estudio empírico consistió en la realización de dos estudios piloto a fin de seleccionar una secuencia y método adecuados para la recolección de datos. Una vez seleccionados los mismos se procedió a la recolección de datos utilizando la secuencia final del film “Mujeres al borde de un ataque de nervios” de Pedro Almodóvar y un test de reconocimiento a fin de medir la recordación de diversos códigos narrativos en dos grupos. A un grupo se mostró la secuencia completa, mientras al otro se mostró sólo parte de ella.

### **6.1 Descripción de estudios pilotos. Cómo y por qué se modifico el instrumento.**

Se realizaron dos estudios piloto, en los que se observó una falta de motivación en los sujetos al reportar los datos, por tal razón se decidió cambiar el método de recolección de datos, para conseguir de manera más sencilla, datos que no generaran mucho esfuerzo en el sujeto/espectador.

Para la realización de los estudios pilotos se visionaron varios films en busca de una secuencia rica en contenido e imagen. La primera aproximación se realizó sobre una muestra de ocho (8) sujetos de ambos sexos. La secuencia fílmica fue tomada del film de Carlos Saura, “*Elisa vida mía*”. La tarea que se le pedía a los sujetos realizar era hacer un reporte por escrito de la secuencia fílmica mostrada con la idea de extraer de esos reportes los datos necesarios para evaluar la percepción del sujeto acerca del texto. Para ello utilizamos como herramienta las funciones del método Barthesiano: funciones núcleos, indicios y catálisis; sin embargo, a pesar de que los datos obtenidos en este primer estudio eran aceptables la secuencia seleccionada resultó no ser adecuada por su complejidad, por lo que se decidió cambiar el fragmento de película por uno más adecuado, a fin de incrementar el rendimiento del test.



En un segundo estudio piloto, la muestra estuvo integrada por 10 sujetos, cinco de sexo masculino y cinco de sexo femenino. La secuencia cinematográfica seleccionada fue tomada del film de Pedro Almodóvar, *“Mujeres al borde de un ataque de nervios”*, por su riqueza en contenido, información y acción. El análisis de este segundo estudio consistió en comparar reportes por escrito obtenidos de dos grupos de sujetos distintos que habían visto dos versiones de la secuencia: un primer grupo una secuencia larga y el segundo una secuencia corta. Sin embargo, se pudo notar que el nivel de esfuerzo para realizar la tarea no era el mismo en todos los sujetos. La motivación del sujeto para escribir acerca de lo visto no era igual en todos los casos y claramente esto afectó los resultados.

Las razones por las que la calidad de los datos obtenidos se veían afectados fueron las siguientes:

- Había divergencias en la comprensión de las instrucciones por parte de los sujetos. Estas se referían, específicamente, al tipo de material mnémico que se les pedía recuperar.
- No todos los sujetos realizaban la tarea con el mismo nivel de esfuerzo, lo cual permite inferir la intervención de la variable “motivación para la tarea” (expresado en distintos niveles de detalle en los reportes).

Por ello se concluyó que había que crear un test de reconocimiento de manera que los sujetos reportaran los resultados de manera más standard. La utilización de un test de reconocimiento (a ser analizado cuantitativamente) fue la solución adoptada.

Estos instrumentos de recolección de datos son comunes cuando se busca que los sujetos realicen un esfuerzo mínimo al responderlos. Un estudio de carácter cuantitativo ofrece la posibilidad de realizar comparaciones más standard, además de aportar resultados más objetivos en cuyo análisis se reduce el involucramiento de punto de vista del analista. De esta manera, en este nuevo test los sujetos solo tendrían que marcar verdadero o falso a los ítems que consideraran en cada caso, sin necesidad de escribir. En conclusión, diseñamos un método corto y rápido, para minimizar así el efecto de la motivación de los sujetos en la realización del mismo.

## **6.2 Diseño y elaboración del test:**

El test de reconocimiento se diseñó a partir de ítems discretos, basados en las heurísticas que proporcionaron los estudios pilotos. Este test consistió en una lista de ítems presentes en las secuencias del film *“Mujeres al borde de un ataque de nervios”* de Pedro Almodobar y una lista de distractores que reproducen los principales errores cometidos por los sujetos en los estudios pilotos realizados. La tarea consistió en hacer una marca junto a los ítems que el sujeto reconozca como presentes en la secuencia mostrada.

Dicho test, contaría entre sus objetivos el control de las dos variables arriba mencionadas.

Este método de recolección es esencialmente experimental, con el objetivo de recoger datos primarios en forma directa.

La idea de crear un test de reconocimiento fue tomada del manual de Psicología Experimental de Underwood (1973): “El olvido es menor cuando se produce por medio del reconocimiento que por medio del recuerdo”, esto se debe al esfuerzo que tiene que hacer nuestra mente en tratar de recordar un hecho pasado, mientras que, por reconocimiento, el esfuerzo es menor y las respuestas tienden a ser más concretas. “...Para un organismo al que repetidamente se agobia con información, la pérdida de items de información (olvido) es tan importante como la adquisición y almacenamiento de nuevos items de información...” (Underwood, 1973).

### **6.3 Materiales utilizados en la recolección de los datos:**

- Fragmento de film en formato VHS
- Reproductor VHS
- Televisor con pantalla de 21 pulgadas
- Papel y lápiz

### **6.4 Procedimiento para aplicar el test:**

El primer paso para aplicar el test consistió en seleccionar un nuevo grupo de sujetos para realizar la muestra. Estos no podían ser los mismos utilizados en los estudios pilotos anteriores. La descripción de la muestra es como sigue:

- a)- Los sujetos integrantes de la muestra tenían una edad comprendida entre 18 y 55 años de edad.

b)- Las sub-muestras fueron balanceadas en lo relativo a: edad, sexo, nivel de instrucción, frecuencia media como espectador de cine, nivel socio-económico.

c)- Los sujetos integrantes de las muestras no debían sufrir deficiencias sensoriales graves (vista y oído)

d)- Los sujetos integrantes de las muestras debían tener por lengua nativa el idioma (español) en el que está hablado el film (no subtulado) utilizado para la recolección de datos.

El procedimiento para aplicar el instrumento consistió en reunir a un grupo de sujetos en un aula de clases y ubicarlos a distancias prudentiales unos de otros para evitar copias en las respuestas. El primer paso era indicar al grupo que se les iba a mostrar un fragmento de una película (sin mención del propósito de ello). Al terminar la secuencia, se les entregaron las hojas y se les pidió que marcaran según sea el caso si la respuesta es verdadera o falsa. Y al finalizar, se les pidió colocar sus datos al dorso de la hoja. Se les dio un tiempo prudencial (30 min.) para responder el test. Se recogieron los tests y se dio por finalizada la sesión.

### **6.5 La muestra:**

El presente estudio se realizó sobre una muestra global de 40 sujetos los cuales se conformaron de la siguiente manera: Secuencia corta: 8 estudiantes y 2 graduados universitarios de sexo femenino, 6 estudiantes y 4 profesionales de sexo masculino. Secuencia larga: 5 estudiantes y 5 profesionales de sexo femenino, 5 estudiantes y 5 profesionales de sexo masculino

## 6.6 Resultados y Análisis:

### 6.6.1 Resultados de la recordación de funciones núcleo barthesianas

La tabla 1 muestra los resultados obtenidos por secuencia y tipo de respuesta en relación a los núcleos bathesianos medidos en el test.

**Tabla 1**

<b>Respuestas</b>	<b>Secuencia incompleta</b>	<b>Secuencia completa</b>
<b>Aciertos</b>	109 (54.5%)	134 (67%)
<b>Desaciertos</b>	91 (45.5%)	66 (33%)

Como puede verse, en el grupo que fue expuesto a la secuencia incompleta el nivel de recordación de las funciones núcleo se aproxima al nivel de azar (45.5%). Un t-test para muestras independientes mostró que las diferencias observadas entre este grupo y el que vio la secuencia completa son estadísticamente significativas  $t(38) = -2.4, p < 0.01^1$ . En otras palabras, el resultado obtenido es que la clausura del sentido parece tener un efecto sobre la recordación de los núcleos narrativos del relato. De ello podemos inferir que la recordación de

---

<sup>1</sup> El reporte estadístico se lee como sigue: el número entre paréntesis indica los grados de libertad de la comparación y grosso modo representa el tamaño de la muestra. El número a la derecha de la igualdad indica la diferencia observada entre los dos grupos de respuestas. El último número es el más crucial, e indica la probabilidad de que la diferencia observada sea producto del azar. En este caso el valor 0.01 indica que hay sólo un 1% de probabilidad de que la diferencia observada sea azarosa y por ende ha de haber sido causada por la manipulación introducida: longitud de la secuencia.

los núcleos narrativos es más efectiva en la medida en que éstos núcleos son sintagmatizados, posiblemente incrementando la posibilidad de que estos pasen a asociarse en un nivel superior de la facultad de la memoria pasando, por ejemplo, de la memoria a corto plazo a la memoria a mediano o largo plazo. Esto es consistente con la hipótesis manejada aquí de que el film es construido asociativamente (siguiendo los principios de la hipótesis de Hebb, ver introducción), ya que al articularse una secuencia hasta el punto de su clausura de sentido, el número de asociaciones de cada función narrativa se ve incrementado gradualmente con respecto a cada punto intermedio de la articulación.

### 6.6.2 Resultados de la recordación de las categorías actanciales greimasianas

La tabla 2 muestra los resultados obtenidos por secuencia y tipo de respuesta en relación a las categorías actanciales del PNU 1.

**Tabla 2**

Respuestas	Secuencia incompleta		Secuencia completa	
	Op-S	Ayud.	Op-S	Ayud.
<b>Aciertos</b>	45	27	57	30
<b>Desaciertos</b>	55	13	43	10

Las respuestas cuantificadas en la Tabla 2 representan las funciones correspondientes al programa narrativo 1 (encubrir a Candela), que es común a las dos versiones de la secuencia mostrada a los dos grupos. Tal y como cabe esperar, dado que en ambas versiones este programa narrativo llega a la clausura de sentido (al ser dopados los policías que investigan el caso con el que Candela está relacionada), no se observan diferencias en la recordación de sus funciones entre los dos grupos. Las columnas identificadas como “Op-S” representan aquellas funciones en las que el Oponente y el Sujeto interactúan, mientras que las columnas identificadas como “Ayud” representan aquellas funciones en las que interviene Carlos para ayudar a encubrir a Candela. Un t-test para muestras independientes comparando las columnas “Op-S” para las dos versiones de la secuencia mostró que las diferencias entre ambos grupos no son estadísticamente significativas  $t(38) = -1.5, p = 0.12$ .<sup>2</sup> Un test similar para las respuestas en las columnas “Ayud” para ambos grupos mostró resultados igualmente no significativos:  $t(38) = 0.94, p = 0.35$ . Por relación a los resultados representados en la Tabla 1, este resultado confirma que la clausura del sentido es un factor crucial en la memorización de las funciones narrativas, ya que su presencia o ausencia produce resultados cuantitativamente distintos al comparar los dos grupos.

La Tabla 3 representa las respuestas a las funciones del programa narrativo 2, que aparece incompleto en la versión corta de la secuencia y completo en la versión larga.

---

<sup>2</sup> Hay dos niveles standard de decisión para la significación estadística: 0.01 y 0.05. Estos representan respectivamente 99 y 95% de probabilidad de acierto. En este caso se observó sólo un 88% de probabilidad de acierto, es decir, no significativo por standards universalmente aceptados.

**Tabla 3**

<b>Respuestas</b>	<b>Secuencia incompleta</b>	<b>Secuencia completa</b>
<b>Aciertos</b>	53	70
<b>Desaciertos</b>	47	30

Tal y como puede observarse en la Tabla 3, en la versión en que el programa narrativo 2 se desarrolla completo, hasta la clausura de su sentido, el nivel de recordación de las funciones narrativas del mismo es bastante más alto que en la versión incompleta de la secuencia. Un t-test para muestras independientes comparando las respuestas obtenidas para ambas versiones de la secuencia mostró que las diferencias entre ambos grupos son estadísticamente significativas  $t(38) = -2.57$ ,  $p = 0.01$ . Este resultado confirma conclusivamente que la clausura del sentido narrativo juega un rol crucial en la recordación de las funciones narrativas.

De manera general, los resultados obtenidos confirman tres aspectos del procesamiento mental del film: 1) la clausura del sentido narrativo determina una mayor recordación de las funciones narrativas, 2) el film es procesado mentalmente de manera asociativa, ya que mientras más asociada se encuentre una función narrativa en la memoria entra de manera más efectiva a formar parte del constructo mental del film y 3), tal y como se sigue de 1) y 2), el



proceso de sintagmatización del film no se produce localmente, es decir, mientras el film es visionado, sino a posteriori, es decir, los sintagmas se asignan según se articula el sentido narrativo. De otra manera, la recordación de una función narrativa no se vería afectada por la clausura del sentido narrativo.

## Capítulo IV: Conclusiones

El presente estudio ha conseguido un número importante de objetivos. El primero, de un carácter eminentemente teórico, ha sido establecer un criterio distintivo entre la sintagmatización lingüística y la sintagmatización fílmica. Tal y como se discute en el Capítulo 2, mientras que en la lengua los sintagmas establecen condiciones *a priori* que rigen la estructura de la oración, en el film el proceso de sintagmatización parece ocurrir primordialmente *a posteriori*. Esto queda demostrado en el estudio empírico del Capítulo 3 por el efecto que tiene la clausura del sentido sobre la recordación de las funciones narrativas, ya que la memorización es la condición de posibilidad de cualquier procesamiento mental ulterior. Esto no quiere decir que no sea posible realizar prospecciones sobre una función narrativa. De hecho, el género de suspenso se basa principalmente en ellas. Sin embargo, sobre la base de los resultados aquí obtenidos podríamos considerar que dichas prospecciones o adelantamientos tienen como rol primordial no la construcción del film, sino crear el efecto de suspenso como tal. Con esto tampoco quiere negarse la existencia de una gramática del film, pero en todo caso esta tiene un alcance distinto al de la gramática lingüística. Mientras la gramática lingüística rige la estructura sintáctica de la oración, la gramática del film rige la estructura de cada sintagma. Si puede decirse metafóricamente, mientras la gramática de la lengua abarca la sintaxis de la oración, la gramática del film no llega más allá de la morfología, la forma del sintagma. Más allá de cada sintagma, el film se construye asociativamente.

La construcción asociativa del film es consistente con las leyes generales de la asociación psicológica. Tal y como sugiere la hipótesis de Hebb, mientras más asociado se

encuentra un elemento en la memoria, más se facilita su recordación. En la secuencia fílmica pueden reconocerse dos niveles de asociación: 1) la asociación horizontal de las funciones narrativas y 2) la asociación vertical de las funciones narrativas al nivel del relato, una vez que se da la clausura del sentido. En los datos presentados en el Capítulo 3 puede verse claramente cómo estos dos niveles de asociación conspiran para elaborar una imagen mental del film. Puesto en términos llanos, una secuencia incompleta es más difícil de recordar que una secuencia completa.

Tal y como se implementó el test reportado en el Capítulo 3, siendo aplicado inmediatamente después del visionamiento del film, puede afirmarse que en dicho ejercicio juegan un rol la memoria a corto y mediano plazo. Esto establece al menos dos planos de recordación del film. Mientras que debemos asumir que a corto plazo sería posible recordar la casi totalidad del material narrativo visionado pues, de otra manera, no sería posible construir mentalmente el film al nivel de su comprensión básica, es a mediano plazo que se da la construcción del relato como tal. Esto implica que tan pronto como al nivel de la secuencia, el espectador ha de descartar mentalmente una porción del material visionado que, no obstante, ya ha sido integrado a un nivel superior. Esta inferencia se basa principalmente en el nivel de olvido constatado en el grupo que vio la versión corta de la secuencia presentada. A pesar de haber transcurrido menos tiempo entre el visionamiento de las funciones estudiadas y el inicio del test en este grupo por comparación al que vio la secuencia completa, el nivel de olvido fue mayor. Esto parece indicar que el espectador tiende a descartar todos aquellos elementos del film que o bien no están ricamente asociados en el texto, o que él mismo no asocia de manera efectiva.

De un modo general, el presente estudio demuestra no sólo la viabilidad, sino la necesidad de incorporar las herramientas de la psicología cognitiva al estudio del film a fin de dilucidar aspectos importantes de su procesamiento mental. En efecto, el presente estudio ha logrado arrojar luz sobre una antigua pregunta en el campo de la semiología: ¿Cómo se relaciona la lengua con el lenguaje del film? Y de modo más general: ¿Cómo se relaciona el lenguaje fílmico con nuestra mente? Las respuestas aquí proporcionadas bien pueden no ser definitivas, pero es la esperanza de quien escribe que puedan estimular estudios similares en el futuro.

## Bibliografía

- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M., (1996) La Estética del cine. Barcelona Paidós
- Arnheim, R., (1973) Pensamiento visual. Buenos Aires: Editorial Universitaria
- Barthes, R., (1966) Introduction a l'anàlise structurale des récits. Communications, B, N° 8, Paris: Seuil.
- Barthes, R., (1965) La aventura semiologica. Barcelona. Paidós
- Blanco, D., Bueno R. (1980) Metodología del Analisis Semiotico. Lima
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995) El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós
- Brown, J., (1958). Some Tests of the Decay Theory of Immediate Memory. Quarterly Journal of Experimental Psychology 10, 12-21.
- Casetti, F., (1986) El film y su espectador. Barcelona: Cátedra
- Casetti, F., Di Chio, F. (1991) Como Analizar un Film. Barcelona. Paidós
- Dudley, A., (1978) Las principales teorías cinematográficas. Gustavo Gili, Barcelona.
- Eco, H., (1982) Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura, colección Libertad y Cambio, serie práctica.- Buenos Aires: Gedisa.
- Gaudreault, A.; Jost, F. (1995) El relato cinematográfico. Barcelona: Paidós
- Hebb, D. O., (1949) The organization of behaviour. New York: Wiley
- Koffka, K., (1935). Principles of Gestalt Psychology. New York.
- Lyons, J., (1970) New Horizons in Linguistics. London. Penguin
- Metz, C., (1973) Lenguaje y cine. Barcelona: Planeta

- Metz, C., (1979.) El significante imaginario. Psicoanálisis y cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Pinker, S., (1999) Words and Rules: The Ingredients of Language. New York. Basic Books
- Radford et all (1999) Linguistics: An Introduction. Cambridge University Press
- Rock, I., (1983) The Logic of perception, Cambridge, MIT Press.
- Rosenzweig, M.; Leiman, A.; Breedlove, S. (1998). Psychobiologie. Paris, Bruxelles: De Boeck Université.
- Piaget, J., (1969) The Mechanisms of perception. New York: Basic Bookks
- Ubersfield, A., (1989) Semiótica Teatral. Madrid Catedra
- Underwood, B., (1976) Psicología experimental. México: Editorial Trillas.
- Vigotsky, L., (1974) Thought and Language. M.I.T. Press

# **ANEXOS**

Marque con una "x" en v (verdadero) o f (falso) según corresponda:

1. Lucía quiere averiguar el paradero de Iván v\_\_ f\_\_

2. La policía recibió una llamada hecha por unos terroristas  
chiitas. La llamada fue realizada desde el apartamento de Pepa v\_\_ f\_\_

3. Carlos le sugiere a Pepa servir el gazpacho v\_\_ f\_\_

4. Pepa intenta encubrir a Candela v\_\_ f\_\_

5. Carlos intenta seducir a Candela v\_\_ f\_\_

6. La policía llegó al apartamento preguntando por un tal Iván v\_\_ f\_\_

7. Lucía le recrimina algo a Pepa v\_\_ f\_\_

8. Pepa no quiere que Lucía encuentre a Iván v\_\_ f\_\_

9. La policía le pregunta a Pepa si pueden despertar a la mujer  
que duerme en la terraza, pero Pepa prefiere que no se le moleste v\_\_ f\_\_

10. Lucía le pregunta a Pepa cuál era el contenido del gazpacho v\_\_ f\_\_