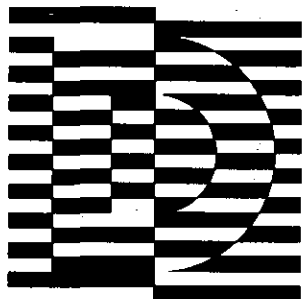


▲ BARBARA FISHER-ANDERSON \*

# La investigación fílmica y la promesa de un paradigma cognitivo\*\*



Desde sus inicios a mediados de los años sesenta, se ha dividido tradicionalmente al campo de los estudios fílmicos en tres áreas: La teoría del cine, la historia del cine y la crítica cinematográfica. La teoría del cine hace énfasis en lo que el cine es y en cómo llegamos a conocerlo; la historia del cine investiga qué pasó, cuándo y por qué. La crítica cinematográfica provee análisis y evaluaciones detalladas de películas particulares.

Por el surgimiento de las teorías del cine de corte psicoanalítico y marxista de mediados de los setenta y, posteriormente, con el post-estructuralismo y la post-modernidad de los ochenta, estas categorías tradicionales se han entrecruzado cada día más. A tal punto, que en los programas de clase de la mayoría de las universidades no nos encontramos hoy con teoría, historia y crítica, sino sólo con la noción de 'teoría' o con lo que David Bordwell ha denominado como la 'Gran Teoría' (*Grand Theory*), definida por él como un

"agregado de doctrinas derivadas del psicoanálisis lacaniano, de la semiótica estructuralista y de teoría literaria post-estructuralista, y de variantes del marxismo althusseriano... (las cuales) se cree constituyen un marco de referencia indispensable para comprender

\* Directora ejecutiva del *Center for Cognitive Studies of the Moving Image* (Centro de Estudios Cognitivos de la Imagen en Movimiento) del Departamento de Comunicación de la Universidad Estatal de Georgia (Estados Unidos). Correo electrónico: jda@gsu.edu.

\*\* Original en inglés. Traducción del profesor Juan Guillermo Buenaventura. Departamento de Comunicación. Pontificia Universidad Javeriana.

todo fenómeno filmico: las actividades del espectador de cine, la construcción del texto cinematográfico, las funciones sociales y políticas del cine, y el desarrollo de la tecnología y la industria filmicas<sup>1</sup>.

Últimamente, está de moda citar además a Baudrillard y a Foucault, pero todavía nos movemos dentro de la 'Gran Teoría' con afirmaciones descaradas como la de que no existen la realidad y la verdad, sino sólo con manipulaciones mediáticas y estratagemas del poder.

El carácter dogmático de la 'Gran Teoría' promueve un tipo de investigación jalonada por una agenda (*agenda-driven research*) y una forma de pensamiento impulsada por una doctrina (*doctrine-driven thinking*). La historia, la teoría y la crítica se fusionan en agendas de raza, género y clase, con un resultado predecible: la teoría se aplica a una película tras otra y a un evento histórico tras otro. Para citar de nuevo a David Bordwell:

"En vez de formular una pregunta, que implique un problema, o de comprender una filme intrigante, el escritor muchas veces se propone como tarea central comprobar una posición teórica ejemplificándola con películas. El escritor pasa de la teoría al caso particular"<sup>2</sup>.

La posición teórica es asumida como un supuesto y se nos lleva de una 'lectura interesante' a la otra.

Una práctica igualmente dañina para la investigación sería consiste en argumentar, no desde la razón sino desde la asociación.

Uno de los inventos metodológicos creados por la 'Gran Teoría' radica en suponer que no existen las relaciones de causa-efecto. Las audiencias, las películas, los textos literarios, los eventos históricos, las posiciones filosóficas y los eventos sociales y culturales, simplemente coexisten. Las conexiones están implícitas, nunca son establecidas.

Aquellas teorías que son fundamentalmente contradictorias entre sí, aparecen, sin embargo, una junto a la otra: un término tomado de una, un concepto de otra, con porciones de todavía otra teoría cuyos supuestos se oponen a las anteriores. Un campo de estudio que oficializa tales

---

**"Uno de los inventos metodológicos creados por la 'Gran Teoría' radica en suponer que no existen las relaciones de causa-efecto. Las audiencias, las películas, los textos literarios, los eventos históricos, las posiciones filosóficas y los eventos sociales y culturales, simplemente coexisten. Las conexiones están implícitas, nunca son establecidas".**

---

prácticas muy seguramente se encuentra en serios problemas.

Necesariamente tiene que existir otro camino. No podemos fundamentarnos más en una 'Gran Teoría' que pretende explicarlo todo: desde la psicología y el lenguaje hasta la historia, la sociedad y la cultura. El futuro de la investigación del cine depende de que hagamos precisiones claras en nuestras búsquedas académicas. Recuerdo la afirmación de Eleanor Gibson de que el aprendizaje es el proceso mediante el cual realizamos precisiones cada vez más detalladas y finas<sup>3</sup>. Esta es quizás la lección más importante que el campo de los estudios sobre cine puede aprender de la ciencia cognitiva.

Aún cuando la ciencia cognitiva debe influenciar la historia del cine y la crítica cinematográfica, es con la teoría del cine con la cual se relaciona más directamente. David Marr sostenía que, antes de poder construir cualquier teoría seria, se requería lo que él llamaba una 'teoría computacional'; una comprensión de la meta o resultado final del proceso que se está investigando y una identificación de las limitaciones físicas que le permiten a ese proceso hacer lo que finalmente hace. Para traducir esto en términos cinematográficos: antes de construir teorías de la recepción cinematográfica, se debe especificar tanto el objetivo que existe al hacer una película, como las limitaciones físicas del medio. Por otro lado, se debe identificar además la 'meta' de la mente humana (con la cual esa película hace interfaz) y las limitaciones físicas dentro de las cuales opera la mente.

Dicho de otra manera, debemos empezar con una perspectiva metateórica que, primero, especifique las capacidades y estrategias perceptuales y cognitivas empleadas por el espectador de cine, entendiendo que esas capacidades y esas estrategias se desarrollaron a través de la evolución y constituyen fronteras biológicamente dadas dentro de las cuales funciona el sistema. Segundo, debemos identificar el resultado final del proceso (en otro texto he defendido la idea de que el acercamiento ecológico a la percepción visual de J.J.

<sup>1</sup> BORDWELL, David. *Introduction*. En: *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press. 1996. p. xiii.

<sup>2</sup> BORDWELL, David. *Film Studies and Grand Theory*. En: *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press. 1996. p. 19.

<sup>3</sup> GIBSON, Eleanor J. *Principles of Perceptual Learning and Development*. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall. 1969.

Gibson ofrece una buena base conceptual para una metateoría del cine como la descrita)<sup>4</sup>.

Dentro de esta perspectiva, la teoría del cine se inserta en un nuevo orden. Por ejemplo, sería difícil sostener la analogía con el lenguaje verbal que estuvo en la base de la teoría del cine desde la llegada de las teorías semióticas (fundamentadas en la lingüística saussuriana) de mediados de los años sesenta. En tanto se fundamentaron en analogías con el lenguaje, los teóricos han evitado asumir los elementos visuales y auditivos del cine. Como lo ha planteado Stephen Prince:

“Hemos preferido crear analogías entre la representación visual y la significación lingüística, en vez de comprender las diferencias esenciales entre el cine y el lenguaje. Necesitamos enfatizar y estudiar cuidadosamente aquellos puntos de correspondencia entre las imágenes fotográficas y cinematográficas, por un lado, y la experiencia visual real (*real-world visual experience*) que tienen a su disposición los espectadores. Para resumir, necesitamos recobrar el reconocimiento de las imágenes cinemáticas como signos icónicos y no tanto como signos simbólicos; es decir, signos que dependen de relaciones de similitud, en vez de diferencias con aquello que representan”<sup>5</sup>.

El riesgo de tomar una posición como esta, es el de ser encasillado como ‘realista’ y como naif. Pero, tanto para el hombre de la calle como para el Christian Metz de *El Lenguaje del Cine* (es decir, el joven Metz), es obvio que la ‘impresión de realidad’ del cine es su atributo más sorprendente, y el fundamental en su capacidad para involucrarnos. Construir una teoría del cine que no contemple este aspecto del medio es en verdad naif. Una teoría cognitiva del cine nos permitirá volver a conectar el estudio del cine con la experiencia real del espectador.

La ciencia cognitiva se caracteriza por ser, más aún, un debate intenso, prometedor y no acabado en el cual las afirmaciones y contra-afirmaciones pueden ser cuestionadas y sometidas a evaluación. Una característica común de todos estos investigadores, más allá de

tener la audacia de preguntarse cómo trabaja la mente humana, es su confianza en el método científico. En este contexto, y a pesar de que rara vez una afirmación puede

ser inequívocamente demostrada como cierta, las afirmaciones sin base pueden frecuentemente ser demostradas como falsas. Por mucho tiempo, la teoría del cine ha sido acrítica e inflexible acerca de sus propias teorías y prácticas. Me uno a Stephen Prince, entre muchos otros, que convocan a los estudiosos del cine a plantear problemas investigables. Prince afirma que “deberíamos estipular como criterio para la construcción teórica en el futuro la postulación de teorías capaces de generar preguntas investigables”<sup>6</sup>.

El paradigma cognitivo le brinda, precisamente, esa oportunidad a la teoría del cine. La empresa de la ciencia cognitiva ha producido, a la fecha, un cuerpo impresionante de trabajos directamente relevantes para nuestra comprensión del cine. Por ejemplo, la ciencia cognitiva ofrece una base nueva para las teorías de la recepción; base que proviene de datos sólidos y se fundamenta en la evidencia empírica. En vez de aquel espectador pasivo implícito en las teorías de ‘saturación’ o ‘posicionamiento’ o de un ‘espectador textualmente construido’ (el cual, en sentido estricto, no constituye un espectador), la ciencia cognitiva nos muestra un espectador activo y biológico, complejo pero no inescrutable, de quien conocemos capacidades perceptuales y cognitivas que han sido demostradas convincentemente en estudios experimentales.

Una vez entendida la recepción desde el paradigma cognitivo, podemos empezar a estudiar problemas de interés para la teoría del cine. Por ejemplo, está la problemática de la identificación con personajes (*character identification*). El concepto de identificación ha jugado un papel central tanto en la teoría de la posición del sujeto (*subject-position theory*) como en los estudios culturales, ambas instancias pertenecientes a la ‘Gran Teoría’. David Bordwell ha descrito la situación de la teoría de la posición del sujeto de la siguiente manera:

“El posicionamiento del sujeto por parte del cine se basa (supuestamente) en una serie de identificaciones con personajes, con la cámara, con un sujeto trascendental

<sup>4</sup> ANDERSON, Joseph & Barbara Anderson. *The Case for an Ecological Metatheory*. En *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, 1996. p. 347-367. Ver también: ANDERSON, Joseph. *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Southern Illinois University Press, 1996.

<sup>5</sup> PRINCE, Stephen. *Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator*. En: *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, 1996. p. 80.

<sup>6</sup> PRINCE, S. Op. Cit. p. 80.

o con una posición unificada del sujeto (*unified subject position*) en sí misma. De manera extrema, ya incluida en la concepción de Metz de la 'enunciación' fílmica, existe la creencia de que (...) el espectador se encuentra bajo la ilusión de que ella o él está en realidad creando el filme (...). En toda la teoría de la posición del sujeto, la identificación es concebida de esta manera extrema y extremadamente inverosímil"<sup>7</sup>.

El concepto de identificación es, así mismo, medular para los estudios culturales. A medida que los espectadores se percatan de diversos aspectos de raza, clase o género, se identifican con personajes de la pantalla o con sus dificultades. La debilidad de este acercamiento consiste, como le ocurre igualmente a la crítica literaria o cinematográfica tradicionales, en que su concepto de identificación es demasiado amplio o vago para ser realmente útil. Noël Carroll y Murray Smith están entre aquellos que ofrecen consideraciones más plausibles y funcionales al problema de la identificación desde una perspectiva cognitiva<sup>8</sup>.

Igualmente, hay un comienzo prometedor en el área de la emoción y el cine. En este campo, la teoría cognitiva tiene de nuevo la ventaja sobre otros paradigmas de la teoría del cine. Las teorías basadas en un psicoanálisis de la necesidad tratan acerca de lo anormal, de las emociones reprimidas, los deseos inconscientes, la fantasía y el sueño. En la práctica, tales teorías casi inevitablemente interpretan a los filmes como síntomas de una sociedad enferma. Los acercamientos cognitivos, de otro lado, permiten explorar los elementos de la mente racional o normal. Así esté en capacidad de observar emociones irracionales o inconscientes, la teoría cognitiva no está predispuesta a encontrar emociones reprimidas merodeando debajo de la superficie. Ed Tan, Murray Smith y Torben Grodal han publicado libros acerca del cine y la emoción<sup>9</sup> y, más recientemente, Carl Plantinga y Gregory Smith han coeditado un volumen que lleva por título *Miradas apasionadas: Reflexionando acerca del cine y la emoción (Passionate Views: Thinking About Film and Emotion)*<sup>10</sup>.

Las problemáticas de la emoción y la identificación están cercanamente conectadas con el problema de la ficción. ¿Cómo entramos a un mundo ficcional? ¿Cómo se crea y mantiene en cine un mundo diegético? ¿En qué sentido es verdadera la ficción? En asuntos como estos, los resultados de la ciencia cognitiva pueden ser relevantes. De nuevo, varios teóricos cognitivos del cine han iniciado investigaciones en estas líneas: Edward Branigan, Paisley Livingston y Ed Tan, entre otros, han trabajado el problema de la diégesis y la construcción del mundo diegético<sup>11</sup>.

Igualmente fascinante resulta el acercamiento cognitivo a los procesos narrativos en el cine. Este acercamiento encara las preguntas de cómo se estructuran y recuerdan las narraciones, cómo se emplean estrategias narrativas para dar sentido a nuestra experiencia y cómo los espectadores de cine, como lo ha señalado David Bordwell, no se encuentran 'posicionados' sino que son 'dirigidos (*cued*) para realizar ciertas operaciones'<sup>12</sup>. El acercamiento cognitivo tiene en cuenta preguntas acerca de qué debemos recordar para seguir el hilo de una historia, y cómo y qué recordamos tras salir de la sala de cine. David Bordwell, Ed Branigan y Ed Tan han realizado un trabajo sustancial en esta área de la comprensión fílmica, retomando trabajos de las ciencias cognitivas acerca de la teoría de esquemas y la memoria<sup>13</sup>.

Algunas de mis colegas mujeres han expresado interés en la teoría cognitiva del cine, pero se han preguntado qué les puede aportar y si pueden continuar su camino en la 'teoría feminista' usando, al tiempo, herramientas cognitivas. En términos estrictos, una teoría feminista del cine, tal y como se ha venido practicando desde mediados de los setentas, es incompatible con los presupuestos básicos de la ciencia cognitiva. En un artículo reciente, Jennifer Hammett ha especificado los orígenes de la teoría feminista del cine:

"Nacida bajo el signo del marxismo althusseriano y del psicoanálisis lacaniano, la primogenitura de la teoría feminista consistía en cierta proporción de representa-

<sup>7</sup> BORDWELL, D. *Film Studies and Grand Theory*. Op.Cit. p. 16.

<sup>8</sup> CARROLL, Noel. *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge, 1990 y SMITH, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

<sup>9</sup> TAN, Ed. *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Lawrence Erlbaum, 1996; SMITH, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995; GRODAL, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. New York: Oxford University Press, 1997.

<sup>10</sup> SMITH, Gregory y Carl Plantinga, (eds.). *Passionate Views: Thinking about Film and Emotion*. Johns Hopkins, 1999.

<sup>11</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 1992; TAN, Ed. *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Lawrence Erlbaum, 1996; LIVINGSTON, Paisley. *Characterization and Fictional Truth in the Cinema*. En: *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, 1996. pp. 149-174. Ver también: ANDERSON, Joseph. *The Reality of Illusion*. Capítulo 7. *Diegesis*. pp. 111-126.

<sup>12</sup> BORDWELL, David. *Narration and the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985), p. 29.

<sup>13</sup> BORDWELL, David. *Narration and the Fiction Film*; BRANIGAN, Ed. *Narrative Comprehension and Film and Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Mouton, 1984; TAN, Ed. *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

ción; era una teoría semiótica. Comenzando con la primera premisa de la semiología, la no-identidad entre signo y cosa, Johnston le recordó a las feministas que las imágenes cinemáticas son representaciones y no trazos de una realidad transparente. Mientras, Mulvey propuso la idea de que las representaciones, incluyendo las imágenes cinemáticas, estructuran nuestras relaciones conscientes e inconscientes con el mundo. Como resultado, la percepción en sí misma es siempre una manera de ver, una función de categorías conceptuales que no están, de ninguna manera, compelidas por la realidad que intentan comprender<sup>14</sup>.

Esta es la tradición heredada de Claire Johnston, Laura Mulvey y Mary Ann Doane, una teoría de la representación construida, primero, sobre una base semiótica y, posteriormente, sobre una base marxista y psicoanalítica. Estos presupuestos se encuentran, obviamente, en conflicto con los de la ciencia cognitiva: Un acercamiento práctico, defendido por la misma Hammett, consiste en alejarse de la teoría para acercarse a la crítica cinematográfica. Ella resume su posición de esta manera:

“En la búsqueda de una respuesta feminista a la hegemonía de la representación, la teoría feminista del cine ha perseguido una meta vana e inconducente. La lucha no es acerca de la representación sino acerca de las representaciones —el campo tradicional de la crítica cinematográfica—. No puede existir duda, entonces, de que el feminismo necesita de la crítica cinematográfica feminista. La pregunta subsiguiente es si los críticos feministas del cine necesitan de la teoría del cine”<sup>15</sup>.

Una salida similar se ha presentado en los estudios de recepción desde la idea de que los reportes acerca de las reacciones pueden ser entendidos ‘síntomaticamente’ y deben ser considerados como textos o discursos. Jackie Stacey afirma que una posición así es el resultado de considerar “la transformación de espectador textualmente producido (...) a un espectador como texto”<sup>16</sup>.

Yo creo que, si la teoría feminista se va a mover más allá del énfasis dado a la ‘representación’ producida por el texto filmico y más allá del espectador construido, el cambio más productivo no es el de un ‘espectador como

texto’ —una perspectiva agobiada todavía de un peso semiótico y psicoanalítico—, sino el de un espectador biológico (inter)activo sujeto a las limitaciones de sus sistemas perceptuales y cognitivos, y que utiliza estrategias desarrolladas a lo largo de millones de años de evolución mamífera mientras interactúa con una película hecha en el presente.

“En su esfuerzo por entender mejor la mente humana, las ciencias cognitivas han logrado un conocimiento significativo de las diferencias de género que podrían formar la base de una teoría ‘feminista’ del cine mucho más productiva y vital”.

Yo estaría de acuerdo con la proposición de Hammett de que las teorías de la repre-

sentación, basadas en buena parte en presupuestos semióticos y psicoanalíticos, no han constituido un camino productivo para la teoría feminista. En realidad, ha sido una empresa vana e inconsecuente. Estaría igualmente de acuerdo en que, si las representaciones son el foco propio del feminismo, entonces la crítica cinematográfica feminista es el campo propio de tal actividad. Tal vez, entonces, los críticos de cine feministas no necesitan la teoría del cine, al menos no aquella teoría feminista del cine como la hemos conocido.

Eso no significa, no obstante, que los teóricos feministas del cine renuncien al trabajo teórico y se dediquen exclusivamente al análisis y a la crítica cinematográficas. En su esfuerzo por entender mejor la mente humana, las ciencias cognitivas han logrado un conocimiento significativo de las diferencias de género que podrían formar la base de una teoría ‘feminista’ del cine mucho más productiva y vital. Si los realizadores de cine y los críticos feministas desean oponerse a las ‘representaciones’ más inaceptables del cine hollywoodense tradicional y si quieren desarrollar o explicar ‘representaciones’ más adecuadas y precisas de la mujer, ¿no deberían entonces dejarse influir de una comprensión de lo que significa, desde una mirada perceptual, cognitiva y psicológica, el hecho de ser mujer? Esa es la promesa de los ‘estudios de género’ desde una base cognitiva.

Uno también podría preguntarse qué tiene que ofrecer la ciencia cognitiva al historiador o analista del cine. En realidad, la ciencia cognitiva no es tan directamente aplicable a la historia del cine como lo es a la teoría. Sin embargo, y teniendo en cuenta que la ciencia cognitiva del cine restablece estándares académicos de mayor calidad y formula problemas investigables, se

<sup>14</sup> HAMMETT, Jennifer. *The Ideological Impediment: Feminism and Film Theory*. En: *Cinema Journal* 35, No. 2 (Invierno, 1997), pp. 85-99.

<sup>15</sup> HAMMETT. Op.Cit. p. 96.

<sup>16</sup> STACEY, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London/New York: Routledge, 1994. p. 49.

aplica igualmente bien a la historia del cine, en la cual es fundamental formular preguntas específicas (investigables y verificables), que permitan una falsación potencial. En la crítica y el análisis cinematográficos, hay una necesidad similar de especificidad y los supuestos básicos de la teoría cognitiva se aplican también a estos campos. Al respecto, Kristin Thompson ha dicho que:

"No existe un análisis cinematográfico sin un acercamiento. (...) Lo que creemos que son los 'hechos' de una película depende-

rá de qué creemos que se componen las películas, de cómo entendemos a la gente que las observa, de cómo creemos que se relacionan esas películas con el mundo como una totalidad y del propósito que suponemos debe guiar un análisis. Si no hemos reflexionado acerca de nuestras presuposiciones, nuestro acercamiento será azaroso y contradictorio. Pero, si examinamos nuestras presunciones, al menos tendremos una oportunidad para crear un acercamiento razonablemente sistemático al análisis"<sup>17</sup>.

El 'acercamiento' crítico de Thompson, que ella denomina como 'análisis neoformalista del cine', es un ejemplo de acercamiento compatible con una teoría cognitiva del cine que, al contrario que el psicoanálisis y el marxismo, subraya la importancia de iniciar con lo específico de una obra y, sólo después, proyectarse hacia una teoría general de la mente y la sociedad que sea consistente con sus propios supuestos básicos, y sea útil para la explicación y comprensión de cómo reaccionó la gente a esa obra en contextos históricos y reales<sup>18</sup>.

Finalmente, uno podría preguntarse qué pueden aportar los estudios del cine a la ciencia cognitiva: ¿será, tal vez, que los beneficios sólo fluyen en una vía? Una de las intersecciones más sorprendentes entre nuestra disciplina y la ciencia cognitiva es el uso de las imágenes de cine y video como estímulo para muchos campos incluyendo la psicología perceptual, la psicología cognitiva y las neurociencias. Al usar imágenes de cine o video, un

**"...uno podría preguntarse qué pueden aportar los estudios del cine a la ciencia cognitiva: ¿será, tal vez, que los beneficios sólo fluyen en una vía? Una de las intersecciones más sorprendentes entre nuestra disciplina y la ciencia cognitiva es el uso de las imágenes de cine y video como estímulo para muchos campos incluyendo la psicología perceptual, la psicología cognitiva y las neurociencias".**

experimentador puede presentar exactamente la misma información a un gran número de sujetos. Es mucho más confiable, a este respecto, que la interpretación que hagan en vivo actores, por elemental que ésta sea. Y el cine es capaz de una presentación mucho más compleja.

El cine constituye un universo entero, manipulable en sí mismo, que produce casi la misma información que la experiencia del mundo real. A pesar de haber llegado a ello por medios no científicos, los realizadores de cine han creado imágenes que captan ciertas capacidades cognitivas del observador, y esas imágenes pueden ser estudiadas detenidamente y transformadas de manera relevante para un estudio experimental.

A medida que empezamos a profundizar con mayor precisión en las distintas maneras como la imagen fílmica puede ser manipulada para variar la respuesta de un público, nuestros hallazgos podrán tener consecuencias directas en el uso de tales imágenes en estudios experimentales. Hasta ahora, este uso ha permanecido, en buena parte, sin justificación teórica.

Los teóricos cognitivos del cine han empezado, sin embargo, a encarar la problemática de la naturaleza icónica de las imágenes de cine y video y a enfrentar la monumental suposición de que tales imágenes pueden sustituir, o ser sustituidas por, un conjunto visual natural. Nuestras indagaciones en el tema nos permitirán sentar unas bases teóricas para comprender el uso de las imágenes de cine y video por parte de los científicos cognitivos.

En nuestra búsqueda de estructuras y artefactos narrativos en el cine, podemos ofrecer el potencial de aspectos reveladores de la memoria y la atención en formas útiles a los psicólogos cognitivos. Nuestras investigaciones en la participación diegética y en la identificación de personajes también constituyen campos fértiles para el diálogo interdisciplinario. El cine es, después de todo, y en muchos niveles, una forma de modulación; si podemos aprender acerca de la mente a través de la modulación computacional, debemos también ser capaces de aprender acerca de ella a través del cine.

A medida que aprendamos cómo el cine atrapa al espectador, empezaremos a retroalimentar a la ciencia

<sup>17</sup> THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press. 1988. p. 3. THOMPSON, p. 9.

<sup>18</sup> THOMPSON. Op.Cit. p. 9.

cognitiva. Todos nosotros aprenderemos un poco más acerca de cómo opera la mente humana. Creo que podemos esperar en el futuro una colaboración larga y fructífera.

## ► BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Joseph & Barbara Anderson. *The Case for an Ecological Metatheory*. En **Post Theory: Reconstructing Film Studies**. University of Wisconsin Press, 1996. p. 347-367.

ANDERSON, Joseph. **The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory**. Southern Illinois University Press, 1996.

BORDWELL, David. *Narration and the Fiction Film*. University of Wisconsin Press. 1985), p. 29.

BORDWELL, David. **Post Theory: Reconstructing Film Studies**. University of Wisconsin Press. 1996.

BRANIGAN, Ed. **Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**. Mouton, 1984.

BRANIGAN, Edward. **Narrative Comprehension and Film**. Routledge, 1992.

CARROLL, Noel. **The Philosophy of Horror**. New York: Routledge, 1990. GIBSON, Eleanor J. **Principles of**

**Perceptual Learning and Development**. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1969.

GRÖDAL, Torben. **Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition**. New York. Oxford University Press, 1997.

HAMMETT, Jennifer. *The Ideological Impediment: Feminism and Film Theory*. En: *Cinema Journal* 35, No. 2 (Invierno, 1997). pp. 85-99.

LIVINGSTON, Paisley. *Characterization and Fictional Truth in the Cinema*. En: **Post Theory: Reconstructing Film Studies**. University of Wisconsin Press, 1996. pp. 149-174.

PRINCE, Stephen. *Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator*. En: **Post Theory: Reconstructing Film Studies**. University of Wisconsin Press. 1996.

SMITH, Gregory y Carl Plantinga, (eds.). **Passionate Views: Thinking about Film and Emotion**. Johns Hopkins, 1999.

SMITH, Murray. **Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema**. Oxford: Clarendon Press. 1995).

STACEY, Jackie. **Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship**. London/New York: Routledge, 1994.

TAN, Ed. **Emotion and the Structure of Narrative Film**. Lawrence Erlbaum. 1996.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis**. Princeton: Princeton University Press, 1988.

