

*En los albores de la filosofía del cine. Notas sobre Gregory Currie**

Jesús Vega Encabo
Antoni Gomila Benejam

A pesar de que la tribu filosófica suele ser en general bastante aficionada al cine, a juzgar por la atención que se le ha dedicado por parte del gremio habría que concluir que se trata de un interés contingente. Quizá la razón se halle en la inercia de la tradición filosófica a la hora de configurar la agenda presente, ante la cual un siglo de cine no parece suficiente para frenarla. Sin embargo, el arte cinematográfico parece incorporar de forma intrínseca, aunque quizá inadvertidamente, viejos temas caros a la filosofía; uno no puede evitar pensar, en un arranque de filosofía-ficción, que de existir el cine en la Atenas clásica, el mito de la caverna habría sido bastante diferente (por no hablar del genio maligno cartesiano).

En efecto, cuestiones filosóficas clásicas como la de la naturaleza de la representación, y consiguientemente, la del realismo y la interpretación, encuentran una formulación natural en relación a las imágenes cinemato-

gráficas. Sin demasiada dificultad, el cine sirve para plantear preocupaciones derivadas de la metafísica, la filosofía de la mente o del lenguaje. Esas preocupaciones pugnan, de un tiempo a esta parte, por constituir un campo específico, la filosofía del cine. Dentro de este proyecto cabe situar el libro de Currie objeto de este comentario.

La disciplina que sí ha tratado estas cuestiones, si bien desde una perspectiva no conscientemente filosófica, ha sido la teoría del cine. De ella se nutre Currie, en realidad, aunque principalmente para distanciarse de los planteamientos dominantes. En efecto, la teoría del cine se ha ido desarrollando en base a la aplicación de resultados metodológicos y teóricos de otras disciplinas, en especial de la psicología y la semiótica¹. Currie, por su parte, trata de aprovechar las nuevas ideas de la ciencia cognitiva y la filosofía de la mente, rechazando, en nuestra opinión, como veremos, demasiado alegremente la tradición semiótica, centrando sus dardos en la cuestión de la existencia de un lenguaje cinematográfico, eje de la perspectiva semiótica. Con su adopción de un punto de vista cognitivo, Currie renueva de hecho la perspectiva psicológica en teoría del cine, que jugó, desde sus mismos inicios, un papel significativo en la comprensión de la experiencia cinematográfica. Desde Munsterberg², quien caracte-

* G. Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge University Press, 1995, xxiv, 299 pp.

¹ Casetti, F., *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.

² Munsterberg, H., *The photoplay: A psychological study*, Nueva York, 1916 (reproducido

rizó el cine como el arte de la mente (esto es, las propiedades cinemáticas serían propiedades mentales), a R. Arnheim³, quien desde la psicología de la forma presentó una primera sistematización de su carácter artístico, los teóricos del cine no han desatendido el modo en que las capacidades psicológicas intervienen en la configuración última de la experiencia cinematográfica. Como trataremos de sugerir, el paradigma cognitivo, más allá del modo en que lo desarrolla Currie, ofrece un enorme potencial para la renovación de la reflexión en torno al cine⁴.

Así, pues, este libro se inscribe dentro de una casi inédita filosofía del cine de inspiración cognitivista. Desde un plano general, abstracto (demasiado abstracto para ciertos paladares), que evita la crítica y el análisis cinematográfico detallado de películas —más allá de recurrir a ciertas secuencias como ilustración de su línea argumentativa—, Currie identifica y desarrolla esas cuestiones filosóficas que el cine plantea en cuanto medio artístico basado en imágenes en movimiento. Éstas se plantean en tres niveles, que ocupan, respectivamente, las tres partes del libro: el perceptivo, el imaginativo y el interpreta-

como *The Film: A psychological Study*, Dover, Nueva York, 1970). Para un comentario de esta obra, véase Andrew, D., *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Rialp, 1993.

³ Baste recordar su obra clásica *El cine como arte* (Barcelona, Paidós, 1996³).

⁴ Lo mismo vale para el resto de las artes. En el caso de las artes visuales, están a disposición ya manuales introductorios, como el de Solso, R. L., *Cognition and the Visual Arts*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1994.

tivo. Y su posición se constituye por oposición a dos tesis extremas que, en el fondo, comparten un supuesto central: por un lado, la tesis de que el cine crea una ilusión de realidad en el espectador; por el otro, la tesis de que el cine presenta directamente la realidad, que sus imágenes son transparentes. Ambas tesis comparten la idea, combatida por Currie, de que la experiencia cinematográfica parte de la participación del espectador en la proyección, el cual ocupa y se identifica con el punto de vista de la cámara.

Lo que nos interesa, sin embargo, no son tanto sus contrapuntos críticos como la propuesta que articula progresivamente como resultado, y que podría avanzarse del siguiente modo:

En primer lugar, a nivel perceptivo, el cine, al ser un medio que procede mediante imágenes, exige la intervención perceptiva del espectador; las imágenes cinematográficas son perceptivamente realistas en cuanto representaciones que son *como* las cosas que representan. En otras palabras, Currie propone un realismo representacional, no directo.

En segundo lugar, las imágenes no generan ilusión de realidad porque los mecanismos psicológicos que ponen en funcionamiento no son los epistémicos sino los de la imaginación; ahora bien, no una imaginación que exige la participación espacial del espectador, sino una imaginación impersonal, que considera las imágenes como representaciones que hay que interpretar, no como presentaciones de las cosas mismas. Currie echa mano de la reciente propuesta en ciencia cognitiva de la imaginación

como simulación, a la que él mismo ha contribuido⁵.

En tercer lugar, en el nivel interpretativo, Currie trata de extender el planteamiento de la pragmática del lenguaje al cine, según el cual la interpretación consiste en un modo de explicación intencional. Se trata de una opción sorprendente, dado su rechazo de partida de la tesis del «lenguaje cinematográfico», y cuyos problemas, además, le llevan a abrazar la noción de «autor implícito». En resumen, *el cine es un medio representacional pictórico que opera visual y ficcionalmente, e implica tanto la imaginación del espectador cuanto su capacidad para la explicación intencional*.

Además de desarrollar estas tesis, el libro de Currie ofrece interesantes observaciones sobre la dimensión temporal de la representación cinematográfica, sobre su estructura narrativa y sobre la naturaleza ontológica de las imágenes en movimiento. En lo que sigue, no obstante, vamos a centrarnos en esos tres ejes centrales esbozados. Al final, señalaremos algunas de las limitaciones más ostensivas de la posición presentada, en especial dos: por una parte, una duda sobre su coherencia interna, y el modo en que podría ser superada; y por otra, su dependencia del cine narrativo dominante como marco de referencia de su reflexión. Esperamos que sirvan para sugerir vías para una ulterior reflexión a este respecto.

⁵ Véanse por ejemplo los dos volúmenes colectivos Davies, M., y Stone, T. (eds.), *Folk Psychology: The Theory of Mind Debate* (Blackwell, 1995) y *Mental Simulation: Evaluations and Applications* (Blackwell, 1995).

1. La crítica del enfoque semiótico

La ingenua utopía del cine mudo como un esperanto visual, obsesión teórica de algunos de los primeros realizadores cinematográficos⁶, está en la base de algunas de las metáforas interpretativas del medio, y puede haber generado la impresión de que el cine debe ser analizado esencialmente a partir de los rasgos estructurales que lo convertirían en ese lenguaje universal. Desde los procedimientos elementales de expresión fílmica hasta los aspectos estilísticos podrían caer bajo la metáfora (convertida ya en clave teórica) de un lenguaje cinematográfico. En un primer momento, teóricos como Mitry o Metz⁷, y más adelante los teóricos de la semiótica, introdujeron herramientas teóricas tomadas de la lingüística o la semiótica general para conformar un paradigma de interpretación que ha invadido no sólo la teoría sino también la crítica cinematográfica (como es patente en expresiones como «texto fílmico», «análisis textual» o «gramática del cine»). A pesar de las eviden-

⁶ Así se pueden recordar las intuiciones estéticas de pioneros como Ricciotto Canudo. Louis Delluc o Abel Gance, quienes hablan insistentemente de un lenguaje visual semejante a los ideogramas, un «lenguaje natural», una «música de luz»... que permite la comprensión «directa» por parte de todos los pueblos.

⁷ Para un resumen de las diferentes posturas acerca de la conexión cine/lenguaje, véase Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M., y Vernet, M., *Estética del cine. Espacio filmo, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996. Véase también Mitry, J., *Estética y psicología del cine*, vol. 1, Madrid, Siglo XXI, 1978, y Metz, C., *Langage et cinéma*, París, Albatros, 1977 (ed. de 1971).

tes dificultades para identificar los supuestos «signos» cinematográficos, las unidades significativas elementales, la doble articulación o los códigos convencionales del medio, la analogía con el lenguaje ha conformado todo un paradigma teórico dentro de los estudios sobre el cine.

Quizá por ello Currie se siente obligado a atacar la idea de un lenguaje cinematográfico para distanciarse de este enfoque en su conjunto. Su rechazo a este programa de investigación puede resumirse en lo siguiente: primero, las imágenes cinematográficas no son convencionales en el sentido constitutivo en que es convencional el lenguaje (las imágenes pueden ser convencionales, pero no nuestra visión de ellas: ver no es un tipo de lectura); segundo, el lenguaje es productivo, permite generar múltiples mensajes, en virtud de la combinación recursiva de un repertorio básico de unidades semánticas; en cambio, la productividad en el caso de las imágenes funciona de otra manera ya que no existen tales unidades básicas, cada imagen es significativa hasta su umbral de discriminación. Y tercero, aun cuando pudiera hablarse de lenguaje cinematográfico, ello no serviría a los propósitos interpretativos de la semiótica, ya que la interpretación de las imágenes cinematográficas no depende de un código cifrado de significados, sino que está abierta a factores contextuales e intencionales.

Rechazada la idea de que las imágenes sean signos lingüísticos, Currie pasa a considerar qué tipo de signos son, qué relación cabe establecer con lo que representan, y en virtud de qué.

2. Percepción realista: imágenes y semejanza

El foco central de atención en la primera parte de la obra de Currie es la cuestión del realismo de las imágenes cinematográficas. La defensa de una tesis realista, como ya avanzamos, se lleva a cabo por contraste con lo que denomina *ilusionismo*, por un lado, y *transparencia*, por otro. La primera posición tiene en cuenta no tanto la naturaleza de la imagen cuanto la experiencia del espectador. En cambio, la tesis de la transparencia de las imágenes tiene mayor carga ontológica. El resultado es que la discusión de Currie fluctúa sin solución de continuidad entre tesis metafísicas sobre la naturaleza de la imagen y tesis fenomenológicas sobre la experiencia del espectador cinematográfico.

Currie nos convence, con sólidas argumentaciones, de que el cine no proporciona una experiencia ilusoria, ni perceptiva ni cognitiva; *a fortiori*, que la experiencia cinematográfica no depende de que el espectador se identifique con la posición de la cámara, hasta el punto de que *crea* ser sujeto privilegiado de la historia narrada en la pantalla. Dicho de otro modo, la excitante y a veces inquietante *apariciencia de realidad* del cine no lleva a los espectadores a *creer* que lo que ven ocurre efectivamente ante sí. Al contrario, lo que hay que explicar es esa apariencia como una de las características distintivas de la naturaleza representacional de las imágenes fílmicas.

Las discusiones de Currie en torno al ilusionismo, no obstante, se enredan

en relación al papel de la ilusión de movimiento que parece ser la condición misma de posibilidad de la experiencia cinematográfica⁸. Es de sobra conocido —los psicólogos lo llaman el «fenómeno psi»— que es fácil inducir la percepción de movimiento sin que realmente éste se haya producido. ¿No sería esta ilusión la base misma del dispositivo cinematográfico? ¿No podría ocurrir que el movimiento no esté en las imágenes sino en el ojo del espectador? La respuesta de Currie a esta cuestión nos ayuda a entender su realismo representacional. La realidad del movimiento en las imágenes cinematográficas es como la realidad de esas viejas amigas del filósofo representacionista, las cualidades secundarias —colores, texturas, melodías...—, cuya existencia depende de la interacción cognitiva del espectador con ciertas propiedades físicas de la realidad, según han sostenido diversas propuestas renovadoras de la tesis de Locke, en lo que se ha dado en llamar «realismo dependiente de la respuesta»⁹.

La idea básica es que el realismo de las imágenes cinematográficas se basa en que éstas *se parecen* significativamente a los objetos que representan (en gran parte, indudablemente, en virtud de su modo de producción), en un sentido de *parecido* dependiente de la respuesta¹⁰; es

⁸ Miller, J., «Imágenes en movimiento», en AA.VV., *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*, Barcelona, Crítica, 1994, 191-205.

⁹ Por ejemplo, Pettit, P., «Realism and response-dependence», *Mind*, 100 (1991), 587-623.

¹⁰ Sorprendentemente, Currie no responde en ningún caso a las críticas ya clásicas de Nel-

decir, el parecido no es ni algo objetivo (independiente del espectador) ni puramente subjetivo (construido por el espectador), sino «interactivo»: las imágenes activan las mismas capacidades perceptivas de reconocimiento que las cosas (situaciones, acontecimientos, estados) que representan. Todo ello es compatible con sostener que las cosas y sus imágenes se diferencian en múltiples aspectos, con lo que no se trata de la reintroducción subrepticia del ilusionismo después de todo. Ahora bien, queda pendiente, por supuesto, la especificación de estas capacidades perceptivas de reconocimiento, así como la especificación de las propiedades que comparten cosas e imágenes, gracias a lo cual generan la misma respuesta perceptiva. En este punto no dice mucho Currie, en parte porque se trata de una vía apenas explorada, aunque prometedora.

Desde este realismo representacional se rechaza también la otra posición, la de la transparencia, de un realismo directo. Ésta se inspira en la analogía de la cámara y la proyección con el telescopio o las gafas: meras ayudas ópticas que nos permiten ver objetos que de otro modo no veríamos. Así, las imágenes fílmicas serían son Goodman a la idea de semejanza como núcleo del contenido «depictivo» de las imágenes y su tesis de que es una forma de denotación. Por otro lado, Currie fluctuaría también entre dos modos de interpretación de lo que sería la «representación» en imágenes de la realidad, como representación del *modo de ser* de los objetos y como representación del *modo en que lo vería el ojo*. Véase Goodman, N., *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

transparentes, nos presentarían directamente los objetos situados al final de la cadena causal responsable de su producción. De nuevo, señala Currie, entre otras cosas, lo que nos ofrecen las imágenes son contenidos, *apariencias*, no objetos (lo que vemos es a Marco Antonio haciendo su discurso, no a Marlon Brandon disfrazado). La dependencia contrafáctica entre realidad e imagen, asegurada por el modo de producción de ésta (a diferencia de lo que ocurre en la pintura, por ejemplo, donde lo pintado no tiene por qué existir), no es suficiente para asegurar una *experiencia realista* del mundo. Las razones ya habían sido convincentemente expuestas por Arnheim en *El cine como arte*, y se resumen en las discrepancias evidentes entre la experiencia cinematográfica y la experiencia intrínsecamente ecológica de la percepción ordinaria (por ejemplo, el cine exige la fijación de la mirada en una dirección concreta; la percepción normal no)¹¹.

Sorprendentemente, tras reconocer estas diferencias, Currie insiste al final en que «film watching is similar to ordinary perceptual experience of the world, irrespective of whether and to what extent that world is independent of our experience of it» (p. 109). ¿De dónde surge la dificultad? De una tensión que complica cualquier discurso sobre las imágenes en cuanto representaciones: la tensión entre representar las cosas y representar las propiedades visibles de las cosas. ¿De qué es representación una imagen

¹¹ Nótese aquí la fluctuación entre discusiones ontológicas y fenomenológicas.

fotográfica, cinematográfica o de otro tipo? La tradición filosófica nos ha brindado dos posturas radicales en este punto: la apariencia como presentación originaria del mundo, dado a una intuición sensible *versus* la apariencia como resultado de la selección convencional de rasgos de reconocimiento, discriminativos, de las cosas. Esta última tesis presenta dificultades obvias en el caso del cine y la fotografía, vinculadas a los eternos debates sobre la convencionalidad de la perspectiva en las representaciones icónicas occidentales desde el Renacimiento, puesto que en su caso no parece posible identificar un código de reconocimiento (ni mucho menos tantos como culturas) para las reproducciones icónicas de estos tipos. En cuanto a la primera, plantea problemas metafísicamente más complejos; tras ella se esconde un deslizamiento hacia la idea de que lo que se reproduce en las representaciones fotográficas y fílmicas es, no el objeto como tal, sino el objeto en cuanto imagen, en cuanto intuido sensiblemente. Lo cual parece pasar por alto que nuestra experiencia visual depende tanto de condiciones ecológicas óptimas (iluminación, intensidad...), como del funcionamiento correcto de los órganos fisiológicos implicados.

Estas reflexiones no van dirigidas contra las tesis de Currie, sino que pretenden poner de manifiesto su dependencia de una *metafísica de la apariencia* que no parece suficientemente desarrollada, casi ni presentada en su complejidad. Esto se pone de manifiesto de nuevo al concretar su realismo en la defensa de la noción de parecido o semejanza

entre imágenes y realidad, sin distinguir suficientemente entre una lectura fenomenológica y una metafísica de su tesis. Ya hemos dicho que se abstiene de desarrollar qué propiedades pueden compartir las imágenes y las cosas en virtud de las cuales activarían las mismas capacidades perceptivas de reconocimiento. Pero las opciones son pocas: la relación de semejanza debe establecerse entre la imagen cinematográfica como tal y aquello que representa, con lo que el sostenimiento de la semejanza depende de la reproducción en la imagen de aquellos rasgos que constituyen la apariencia de las cosas en su percepción natural –tal como afirma el propio Currie¹²–, a pesar de que las condiciones de la visión cinematográfica difieren de las de la percepción ecológica natural. En la sección final volveremos a esta cuestión.

3. Imaginación: ¿simulación sin identificación?

Si las películas no generan la ilusión de realidad, ni nos ponen en contacto directo con ella, sino que nos la representan, pero como ficción, ¿qué tipo de mecanismos cognitivos son los que le permiten al espectador captar esa representación? No pueden ser los epistémicos, puesto que el espectador sabe que lo que ve no está ocurriendo realmente. Y, sin embargo, reacciona *como*

¹² «The likeness of appearance is a matter of their sharing properties significant for our recognition (of something)» (Currie, p. 81).

si estuviera ocurriendo¹³. Por ello, propone Currie, es la imaginación la que está implicada; y su funcionamiento lo explica según un modelo cognitivo también reciente, el de la simulación. La idea es que los espectadores imaginan que están percibiendo los objetos y eventos representados cinematográficamente en el filme (lo que valdría para la ficción en general, aunque el modo de funcionamiento de la imaginación varíe, no sea siempre visual). Y ello sucede porque la imaginación es simulación de la realidad, consiste en el funcionamiento «off-line» de los mecanismos perceptivo-epistémicos, de tal modo que su output no da lugar a la formación de creencias, sino en relación al dominio de ficción especificado.

La objeción principal a esta perspectiva consiste en señalar que los espectadores, si hicieran eso, deberían imaginar absurdos o imposibilidades (imaginarse que están volando, si la imagen es a vista de pájaro, o que veo algo que nadie puede ver, etc.). Otra objeción apunta a que, a veces (aunque los directores recurren con frecuencia a esta técnica), el punto de vista de la cámara es el punto de vista de un personaje, no del espectador. Para evitarlas, Currie propone la idea de una imaginación impersonal, según la cual la imaginación visual no depende de ocupar el punto de vista, concreto, de la cámara. Dicho de otro modo, se trata de imaginar lo que ocurre, no de imaginarlo desde el

¹³ El *como si* elimina la posibilidad de una reacción conductual *real* en el visionado de películas, algo que el mismo Currie se encarga de dejar claro en la discusión con el ilusionismo en el primer capítulo del libro.

punto de vista concreto del espectador. Sin embargo, el coste de este movimiento es hacer depender la imaginación de la interpretación.

En efecto, aunque la imaginación parte del producto de la percepción, no consiste en «imaginar que se ve» algo sino en imaginar ese algo. En este punto intervienen restricciones de coherencia que complementan lo que se ve, lo catalogan como no verídico (onírico, ficticio dentro de la propia ficción), contribuyen a integrar la sucesión de imágenes en una narración; en una palabra, la imaginación está también sometida a la interpretación (como también lo está la propia percepción, de hecho). Por otra parte, la imaginación que exige el cine debe funcionar a varios niveles: no sólo al de imaginar ciertos sucesos, sino también al de imaginar los estados mentales de los protagonistas de esos sucesos, las razones de sus acciones y reacciones. Es aquí donde la teoría de la simulación juega un papel especial para dar cuenta de nuestra capacidad de atribuir tales estados intencionales a los personajes, en la medida en que lo que hacemos es «ponernos en situación» para obtener cuáles serían los nuestros en ese caso.

Este modo de entender la imaginación, según la teoría de la simulación, presenta, en nuestra opinión, dos problemas principales. Por un lado, su intelectualismo, el no dar cabida a los procesos de respuesta emocional elicitados por la visión de las imágenes; y por el otro, y como consecuencia, por una problemática versión de la tradicional noción de empatía.

En efecto, para Currie la imaginación es el nivel donde tiene lugar el

procesamiento conceptual de las imágenes, donde se pasa de los contenidos visuales que éstos presentan a contenidos proposicionales o narrativos, ficticios, expresados por esas imágenes (ir más allá de ellas, a la búsqueda de su sentido, es tarea de la interpretación). Dejando aparte el hecho de que aparece de nuevo aquí la idea de un significado apariencial, como motor de los mecanismos de la imaginación, Currie parece contentarse con el efecto cognitivo de la comprensión de lo que ocurre. No entra, por tanto, en la consideración del modo en que el cine dispone de su poder de afectar emocionalmente al espectador, ni siquiera lo menciona como uno de los posibles efectos del proceso imaginativo.

En segundo lugar, como consecuencia de lo anterior, su consiguiente concepción de la empatía como producto de la simulación resulta también inadecuada por subjetivista. Currie afirma que el resultado del proceso de simulación por parte del espectador es «ponerse en el lugar del personaje». Visto de este modo, el margen de maniobra es muy grande. Para empezar, «ponerse en el lugar del personaje» es irremediabilmente ambiguo: uno puede ponerse en lugar del otro en el sentido de imaginar qué sentiría o haría el espectador si se encontrara en tales circunstancias; o bien, en el sentido de imaginar qué sentiría y haría si el espectador fuese ese otro en tales circunstancias. En la mayoría de los casos, el resultado es bien distinto. Pero lo importante, de nuevo, es que al no contar con la dimensión emocional de la imaginación, ese resultado puede variar arbitrariamente de espectador a

espectador. En cambio, en nuestra opinión, la respuesta emocional del espectador constituye tanto un componente esencial de la experiencia cinematográfica, como un ámbito de intersubjetividad: en la medida en que pueda hablarse de empatía, no se trata de ponerse en lugar del otro, de pensar y sentir lo que el personaje pueda pensar y sentir, sino de responder apropiadamente en términos de reciprocidad emocional a una situación captada en términos ciertamente intencionales (presupone la atribución de creencias y deseos, verdaderas y falsas, satisfechos y frustrados, racionales o no), pero también valorativos. Así, por ejemplo, el odio de un personaje no nos lleva a sentir su odio, sino, quizá, desasosiego o desprecio, o quizá compasión, según la apreciación global de la situación. Y la típica tristeza de derramamiento de lágrimas responde no a la tristeza de los personajes, sino a su sentirse angustiados o desvalidos. Desde este punto de vista, el fenómeno de la identificación con un personaje sería un caso especial de un mecanismo general de reciprocidad emocional.

De todos modos, como ya hemos apuntado, al inclinarse por un modo impersonal de imaginación hace depender ésta de la interpretación, que parece por tanto el nivel decisivo. Detengámonos en él unos instantes antes de pasar a consideraciones críticas sobre la obra.

4. Interpretación: explicación intencional y autor implícito

Para Currie, la interpretación de artefactos culturales consiste en un tipo de explicación intencional. Inter-

pretar una película, según esto, supone construir una hipótesis sobre las intenciones que motivaron su realización. La idea de fondo consiste en que la audiencia cuenta con claves relativamente pobres (imágenes bidimensionales proyectadas sucesivamente en una pantalla con el acompañamiento de la banda sonora), a partir de las cuales construye una rica experiencia de personajes y tramas en un mundo tridimensional y temporalmente complejo; el modo en que consigue hacerlo depende de la generación de hipótesis acerca de las intenciones del autor que le llevaron a determinar esa sucesión concreta de imágenes. Esas intenciones constituyen una interpretación de la obra. La analogía sobre la que se basa explícitamente Currie, es, por sorprendente que pueda parecer, con el lenguaje, según la teoría pragmática del significado de Grice. Brevemente, ésta distingue entre lo dicho y lo entendido; lo entendido se infiere de lo dicho dados ciertos principios de racionalidad en la comunicación (relevancia, claridad, informatividad, fiabilidad). La comunicación tiene éxito si la audiencia consigue recuperar la intención que le llevó al hablante a utilizar los signos lingüísticos que utilizó, para lo cual dispone del significado literal de esos signos (conoce el código) y del contexto, además de esos principios.

Evidentemente no es tan fácil establecer una analogía de este tipo con el cine. Por un lado, Currie afirma que la interpretación de una película se basa en las evidencias que proceden de una «lectura» directa de lo que aparece representado en las imágenes, esto es, no interpretado a

su vez, sino que constriñe la interpretación (hasta qué punto esto reintroduce la noción de un lenguaje fílmico será objeto de atención en la sección siguiente). Por otro lado, nos encontramos con que no está nada claro que una película responda a las intenciones de su autor, pues, para empezar, no está nada claro que una película tenga *un* autor. Se ha intentado atribuirle al director este papel, pero en una obra en la que participa tanta gente resulta poco creíble que todo en ella responda a los planes de una sola persona. Por otra parte, aunque así fuera, debe ser posible mantener en este ámbito la distinción general entre lo pretendido y lo conseguido finalmente, y aquí sí que la mera visión de las imágenes parece de todo punto insuficiente.

Currie es sensible a estas consideraciones, por lo cual se adhiere a lo que se ha denominado «intencionalismo del autor implícito». Esta teoría sostiene que la interpretación de una obra de ficción consiste en recuperar las intenciones del autor implícito en ella, lo que se reduce a formular intenciones que den sentido a la obra, que den razón de ella, tal como es. De este modo, desaparece la distancia entre lo pretendido y lo conseguido, ni tiene sentido la idea de que hay aspectos de la obra no intencionales. Sin embargo, genera sus problemas específicos. Así, por ejemplo, un filme puede tener múltiples autores implícitos, lo que equivale a decir que pueden ser igualmente válidas interpretaciones diversas. Llegados a este punto, no obstante, parece que nos hemos alejado significativamente del plano de la explicación intencional –un tipo

de explicación causal, recuérdese–, para situarnos en el plano del *sentido*, un plano que desborda con mucho el de las razones de su producción. Reducir la interpretación a la puesta en juego de los mecanismos que una teoría de la mente ofrece para la explicación intencional es insuficiente a la hora de descubrir en todo su significado el valor de los matices y sutilezas de obras de arte literarias o fílmicas. De hecho, como es bien sabido, incluso en los casos en que se trata de una obra con un solo autor cuyas «intenciones» están muy claras, es posible que ese autor no esté en la mejor posición para comprender el sentido de su trabajo; igualmente, es posible que el sentido cambie con el tiempo, por lo cual la tarea de la interpretación es infinita. Sin duda, parte de la motivación de Currie para adoptar la teoría del autor implícito radica en su rechazo de las interpretaciones de carácter lacaniano, por su falta de criterios en que sostenerse. Paradójicamente, sin embargo, estas interpretaciones también adoptan el modelo de la explicación intencional (profundamente inconsciente, claro).

5. Consideraciones globales

Cuando tratamos de combinar los diversos elementos que van configurando la posición de Currie, parece plantearse un aire de cierta incoherencia entre sus diversas tesis, al tiempo que se sugiere una cierta línea de conciliación, ausente en el libro. Nos referimos a lo siguiente. En primer lugar, Currie rechaza la idea de un lenguaje fílmico, de unidades de significación

pictórico-visual; sin embargo, a continuación, en su defensa del realismo representacional en la percepción de las imágenes cinematográficas, hipotetiza la existencia de capacidades de reconocimiento de semejanzas con las cosas, en virtud de las cuales se pone en marcha el mecanismo imaginativo de la simulación visual. Finalmente, en el plano de la interpretación, al adoptar el marco pragmático de Grice, Currie tiene que comprometerse con la distinción correlativa a la que se da entre lo dicho y lo entendido, esto es, entre lo «expresado de modo pictórico» (*depicted*, es el término inglés) y lo «querido expresar», que conlleva además la idea de un significado literal para lo expresado de modo pictórico, que fija los límites de las interpretaciones aceptables. Ya apuntamos al principio lo sorprendente de este último giro, dado su rechazo de la idea de un lenguaje fílmico; pero más allá de sus declaraciones, cabe preguntarse si este planteamiento tiene realmente sentido, si es posible encontrar en ese nivel perceptivo básico de las capacidades de reconocimiento visual la base de «lo expresado de modo pictórico», que constituiría algo así como lo que el propio Currie niega: la existencia de unidades de significación visual básicas, una forma distinta de recuperar la idea de un lenguaje fílmico. La cuestión es de gran importancia para el propio Currie porque su rechazo de que la productividad de las imágenes dependa de unidades básicas no va acompañado de una propuesta positiva que explique entonces cómo tiene lugar.

Ciertamente, dentro del planteamiento general de Currie no cabe

concebir estos signos visuales básicos, correspondientes a esas capacidades perceptivas de reconocimiento, como signos convencionales de ningún tipo, al modo de los enfoques semióticos¹⁴. Pero podría plantearse la posibilidad de concebir estas unidades de la significación visual básica como naturales (en oposición a convencionales), de cuya combinación recursiva resultase la productividad de las imágenes cinematográficas, como base para un pensamiento visual estructurado. En este contexto, quizá habría que recurrir a la teoría de Peirce de los signos, cuya virtualidad para conectar la teoría semiótica con una teoría general de la representación no ha sido suficientemente explorada¹⁵. Jean Marie Schaeffer¹⁶ ha propuesto algo parecido con respecto a las imágenes fotográficas, sosteniendo que tienen un doble carácter indéxico e icónico, lo cual parece extensible naturalmente a las cinematográficas. La idea que habría que explorar, por tanto, sería la de en qué medida las imágenes cinematográficas son *signos* no codificados convencionalmente, sino dependientes de capacidades psicológicas constitutivas de nuestra naturaleza mental. Todo ello, por otra parte, sería compatible con algunas contribuciones de la semiótica y también con un proyecto de análisis de las imágenes fílmicas como representaciones. Hasta qué

¹⁴ Eco, U., *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1978.

¹⁵ Para un acercamiento preliminar, véase Gomila, A., «Peirce y la ciencia cognitiva», *Anuario Filosófico*, 29 (1996), 1345-1367.

¹⁶ Schaeffer, J.-M., *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990.

punto esto supone comprometerse con algo así como significados aparicionales, dentro de la problemática metafísica aludida anteriormente, y si sería aceptable, son cuestiones que desbordan ampliamente las miras del libro de Currie y que merecen un tratamiento en profundidad.

Por último, quisiéramos terminar con algunas reflexiones sobre lo limitado de la base de reflexión sobre la que trabaja Currie. En efecto, el autor reduce sus intereses a un modo del cine de ficción marcadamente narrativo, lo cual le lleva a no tener en cuenta aspectos ligados a la experiencia cinematográfica que exceden la simple reconstrucción de sentido para las películas. Su obsesión por alejarse de lecturas psicoanalíticas sobre los

procesos de identificación del espectador dentro del dispositivo cinematográfico le conduce a «intelectualizar» en exceso la intervención cognitiva del espectador. Ya hicimos notar esta carencia al comentar el papel de la imaginación, desligada de una dimensión afectiva que va más allá de la reconstrucción interpretativa de sentido y que alcanza a la imagen cinematográfica misma, independientemente de su inclusión en las estructuras de la ficción. La imagen en sí misma descarga un efecto emocional que puede proceder menos de la ficción cuanto de la realidad misma de lo representado en ella o de un plus de significación que, inmanente a la estructura de la imagen, desborda su inserción en la diégesis.