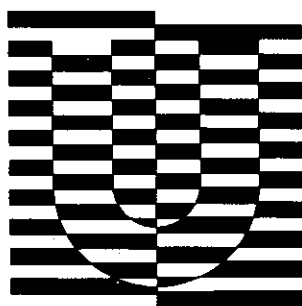


▶ JOSEPH D. ANDERSON*

El Realismo y la Conducción de la Atención**



no de los mayores beneficios de la aplicación de perspectiva cognitiva y ecológica a la teoría del cine es que nos invita a reexaminar las preguntas y problemáticas fundamentales del campo. Estas problemáticas, por lo general, han sido discutidas pero posteriormente abandonadas sin haber llegado a resolución alguna. Una de ellas es el tema de la atención.

Cuando en el otoño de 1915 Hugo Munsterberg se enfrentó al problema de la atención del espectador de cine, formuló la siguiente pregunta: "¿De qué manera asegura una película el necesario desplazamiento de la atención?" Para responder a este interrogante, se fundamentó en el trabajo que había realizado anteriormente William James, colega suyo en el laboratorio de psicología de Harvard, y reconoció dos tipos de atención: *voluntaria e involuntaria*¹. Munsterberg especuló que la recepción del cine residía primordialmente en la última (esto es, creía que era en buena medida involuntaria) y observó "que no existe carencia de medios por los cuales nuestra mente puede ser influida y dirigida por la sucesión rápida de imágenes"². A renglón seguido, Munsterberg mencionó el movimiento, la composición, los acercamientos, el *flash forward* y los *flashback*, el contra-corte, la

* Profesor Asociado del Departamento de Comunicación de la Universidad Estatal de Georgia (Atlanta). Director del *Center for Cognitive Studies of the Moving Image* (Centro de Estudios Cognitivos de la Imagen en Movimiento) de la misma universidad. E-Mail: jdanderson5@earthlink.net

** Original en inglés: *Realism and the guiding of attention*. Traducción del profesor Juan Guillermo Buenaventura. Departamento de Comunicación.

¹ WILLIAMS, James. *The Principles of Psychology*. New York: Holt, 1890.

² MUNSTERBERG, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. Nueva York: Dover Publications, Inc., 1970, p. 33. Esta edición es la versión completa del texto original de Munsterberg: *The Photoplay: A Psychological Study*. Nueva York: D. Appleton, 1916.

fotografía de estilo difuminado (*soft focus*), y los movimientos de cámara como algunos de esos medios.

Hoy en día, en el estudio del tema, los términos de atención *voluntaria* e *involuntaria* de Munsterberg han sido reemplazados por palabras sugestivas como atención 'voluntarista' (*top-down*) e 'involuntarista' (*bottom-up*), o por términos descriptivos como atención 'dirigida a fines' (*goal-directed*) o 'impulsada por estímulos' (*stimulus-driven*); términos que, de todas maneras, mantienen la distinción fundamental propuesta por Munsterberg según la cual la atención humana, en algunas ocasiones, puede ser enfocada por procesos internos de voluntad y, en otras, responde y es capturada por eventos externos, sean estos del mundo real o del cine.

Ya han transcurrido más de cien años desde la publicación en 1890 del trabajo de William James acerca de la atención. La investigación acumulada sobre el asunto nos indica que existe una considerable cantidad de interacción entre los dos dominios del control de la atención: la impulsada por estímulos (involuntaria) y la dirigida a fines (voluntaria).

En otras palabras, podemos escoger, con diversos grados de éxito, entre ignorar o enfocar en objetos de atención. Cuando observamos los resultados de experimentos concretos podemos ver como el *movimiento* (*motion*) y la *aparición súbita* (*sudden onset*) dentro del campo visual atraen con fuerza la atención (en la jerga del cine al movimiento se le denomina 'acción' (*action*) y a la aparición súbita 'plano de sobresalto' (*startle shot*), como es el caso de la aparición de un monstruo o un villano para provocar una reacción). Se ha demostrado que tanto el movimiento como la aparición súbita de un objeto en la *periferia* de la visión anulan inmediatamente la competencia por nuestra atención. Debemos anotar, igualmente, que se ha encontrado que aquellos objetos que son *diferentes* a su entorno, en términos de color, forma o textura, son más efectivos para activar la atención que aquellos objetos que son similares a su respectivo entorno. Otros experimentos indican que somos capaces de cambiar nuestra atención muy rápidamente de un objeto a otro, si estos se encuentran en serie. Los "resultados su-

gieren que el movimiento de la atención es 'cuántico' en vez de 'análogo', para usar las palabras de los investigadores"³. Usando el vocabulario cinematográfico, diríamos que el cambio de atención posee una mayor analogía con el corte rápido de un objeto a otro que con un paneo lento sobre los mismos objetos. Podríamos agregar a esta lista de atrayentes de la atención el sorpresivo inicio de un *sonido* desde la periferia espacial y por último, pero no por eso menos importante, la *mirada directa* de otra persona.

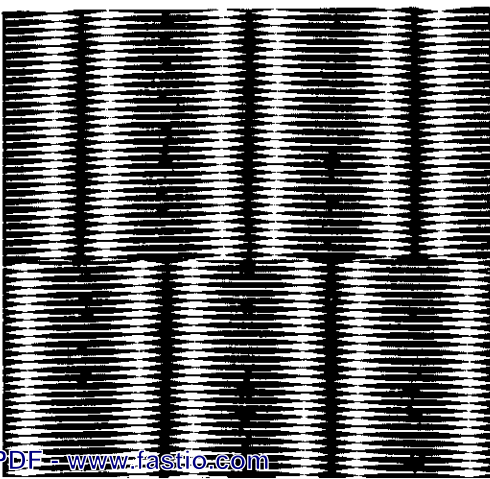
A estas alturas, y habiendo esbozado una especie de jerarquía perceptual, parecería razonable e incluso prudente preguntarnos cómo llegamos los humanos a poseer estas predilecciones perceptuales y estas preferencias de atención. ¿Acaso se desarrollan estos *hábitos de atención* por mirar *MTV*? He escuchado muchas veces esa explicación, pero dudo que sea así.

Estos atributos perceptuales parecen estar contruidos dentro de la estructura de nuestro sistema perceptual a un nivel *celular*. La explicación de la primacía que recibe el movimiento, por ejemplo, en la periferia del campo visual, documentado en la bibliografía especializada, es que, contrario a la vía parvocelular, que sirve a los conos de la fovea y facilita el procesamiento del color y la forma, la vía magnocelular, que sirve al bastoncillo en la porción no-foveal de la retina, facilita el procesamiento rápido del movimiento y 'una de sus funciones —puede— ser la de marcar el lugar al cual debe dirigirse la atención'⁴. En otras palabras, las estructuras magnocelulares, localizadas en el cuerpo geniculado lateral y conectadas directamente a las áreas no-foveales de la retina, sirven para procesar rápidamente el movimiento en la periferia del campo visual. De esta manera, la primacía de la atención para la detección del movimiento en los bordes de la visión está construida dentro del sistema perceptual.

La siguiente pregunta, por lo tanto, es casi obvia: si estas propensiones perceptuales están construidas dentro del sistema perceptual, ¿por qué lo están? Partiendo del supuesto de que se desarrollaron a través del proceso de evolución, podemos preguntarnos, ¿por qué estas *características perceptuales específicas* y no otras?

³ EGETH, Howard E., & Steve Yantis. *Visual attention: Control, representation and time course*. In *Annual Review of Psychology*, v. 48 (1997), p. 269-297.

⁴ BREITMEYER, Bruno G. & L. Ganz. *Implications of sustained and transient channels for theories of visual pattern masking, saccadic suppression, and information processing*. *Psychological Review* 83(1976): p. 1-36.



Esta pregunta a su vez deriva en otra, mucho más amplia, que debería ser, como lo sugiere David Marr, un neurofisiólogo convertido en programador de computadoras: *el sistema perceptual, ¿para hacer qué está diseñado?*⁵

La respuesta será algo así: si una especie para poder sobrevivir necesita comer, asegurarse refugio, emparejarse y evitar predadores, consecuentemente sería útil asegurarse el paradero de esas cosas. De ahí la necesidad de *información*. La información acerca de la disponibilidad de comida, refugio, sexo, y la localización de predadores se volvió un asunto de vida o muerte. De hecho, en nuestra evolución temprana, la información se volvió indispensable para la supervivencia. Y mientras las fuerzas de la evolución podaban nuestro árbol familiar, desarrollamos un sistema sensorial sintonizado específicamente para adquirir información acerca de nuestro ambiente. Desarrollamos no sólo la capacidad de procesar información, sino además la predilección por buscarla activamente. La respuesta a la pregunta de para hacer qué está diseñado nuestro sistema perceptual, es que para percibir y, en últimas, para dilucidar el estado de cosas del mundo en el que vivimos, para hacerlo con suficiente precisión y a un nivel lo suficientemente complejo, de forma tal que podamos actuar como resultado de esa comprensión.

J.J. Gibson, fundador de la psicología ecológica, ejemplificó adecuadamente este punto:

"Asumamos que un hombre entra a una habitación y encuentra a otra persona ahí, quien a su vez se encuentra caminando de un lado para el otro. La cara de esta persona refleja un trozo (de reflejo) rosa del conjunto (visual), un trozo que cruza la textura del fondo y se somete a deformaciones complejas. Nuestro observador muy probablemente aplicará sus fóveas a este pequeño trozo y lo seguirá con sus ojos, puesto que esta porción del conjunto probablemente conlleva una información más interesante que las otras. Incluso, observará detalles muy finos, con fijaciones minúsculas sobrepuestas a la fijación del seguimiento, identificando una sonrisa e inquiriendo si la otra persona lo mira directamente o no. La información óptica para este hecho ambiental — ser mirado o no— es en extremo sutil, y consta de

relaciones de forma en la luz reflejada desde las pupilas oscuras y las escleras de los ojos en proporción a la forma de la cara (Gibson & Pick, 1963). Sin embargo, como demuestran los experimentos, la información es registrada con gran precisión"⁶.

¿Por qué somos tan hábiles para recoger la información de alguien que nos está mirando? Porque, cuando alguien nos mira, sabemos con seguridad que esa persona sabe de nuestra presencia o que somos objeto de su atención; más allá de este hecho, porque sabemos que una mirada revela mucho más que varios volúmenes de libros. Si estamos atentos, podremos quizás discernir en una mirada las intenciones del otro hacia nosotros. En nuestro pasado lejano, esta información muchas veces significaba la diferencia entre la vida y la muerte e incluso hoy puede, desafortunadamente, significar lo mismo.

¿Podremos sorprendernos de que guionistas y directores de dramas cinematográficos se apoyen tanto en el contacto visual y en la mirada? El juego de miradas puede ser complejo pero lo entendemos perfectamente. Si las líneas de los ojos empatan, como ocurre en la secuencia del plano contra-plano, dos personajes están encadenados en un espacio diagético; así uno de los dos esté por fuera de la pantalla. Si dos personajes se abrazan y uno de ellos mira en otra dirección, ese gesto indica falta de compromiso con el momento o falta de sinceridad. Y si un personaje, en vez de mirar al otro, nos observa a nosotros, la diégesis se rompe y se nos coloca en la difícil situación de ser interpelados en nuestro mundo desde el mundo diagético. No es un personaje del mundo diagético el que responde a la mirada, sino que se desencadena directamente en nosotros una reacción automática muy poderosa.

Por supuesto, las películas *podrían* ser construidas de manera que no hiciesen el menor esfuerzo por

"¿Por qué somos tan hábiles para recoger la información de alguien que nos está mirando? Porque, cuando alguien nos mira, sabemos con seguridad que esa persona sabe de nuestra presencia o que somos objeto de su atención; más allá de este hecho, porque sabemos que una mirada revela mucho más que varios volúmenes de libros".

⁵ MARR, David. *Vision*. San Francisco: Freeman, 1982.

⁶ GIBSON, James J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966, p. 260. La cita de Gibson y Pick se encuentra en: GIBSON, James J. & Anne D. Pick, *Perception of another person's looking behavior*. In *American Journal of Psychology*, 1963, 76, p. 386-394.

atraer nuestra atención, como ocurre con los *Weathercam*, los *Surfcam*, los *Jennicam* o hasta los *Closetcam*, servicios de internet que nos muestran durante 24 horas un paisaje, el cuarto de una anónima Jenny o el clóset de alguien⁷. Estamos hablando de que, una vez capturada nuestra atención, casi no hay esfuerzo para dirigirla más allá. Las películas podrían no manipular, momento a momento, nuestra atención. Pero, con la excepción de unas pocas

“En más de un siglo de producción cinematográfica, y hasta el presente, los realizadores de cine han visto en la orientación de la atención de la audiencia su tarea fundamental.

Pudovkin, el gran director soviético, subrayó la idea en los términos más fuertes posibles cuando dijo que ‘el director y, consecuentemente, el guionista junto a él, conducen la atención del espectador’⁸.

películas experimentales de Michael Snow, Andy Warhol y algunos otros, esa no ha sido la práctica. De hecho, lo opuesto ha sido abrumadoramente la norma.

En más de un siglo de producción cinematográfica, y hasta el presente, los realizadores de cine han visto en la *orientación de la atención de la audiencia* su tarea fundamental.

Pudovkin, el gran director soviético, subrayó la idea en los términos más fuertes posibles cuando dijo que “el director y, consecuentemente, el guionista junto a él, conducen la atención del espectador”⁸.

Sergei Eisenstein, su colega, estuvo de acuerdo, y fue tan lejos como para describir en detalle cómo podría conducir por la pantalla al ojo del cinevidente en una escena particular. Utilizando como ejemplo una secuencia de doce planos de su película *Alexander Nevsky*, declaraba que, a través de la composición de planos individuales, el realizador podría guiar el ojo del espectador por un camino preciso y predecible⁹.

Por supuesto, se produjeron reacciones ante unas pretensiones tan radicales. La más notable fue la de André Bazin, quien argumentó que el hecho de que un director pueda guiar o no la atención no es necesariamente el punto. Aun cuando fuera factible hacerlo, la posibilidad de construir significados más ricos y sutiles radica precisamente en *no* guiar tan despóticamente la

atención del cinevidente. Bazin afirmaba que, al emplear planos largos y una gran profundidad de campo, se le permite al espectador cierta libertad en cuanto a dónde dirigir su atención.

Naturalmente, Bazin nunca apoyaría la idea de una total abdicación de la responsabilidad del realizador en la dirección de la atención del cinevidente. Sin embargo, sostenía que al permitirle alguna posibilidad de escogencia en cuanto a dónde enfocar su atención y a cómo sopesar los eventos mostrados, se puede producir una comprensión más profunda del sentido del filme. Su consejo era que una película se presenta mejor a sí misma no como una argumentación, sino como un conjunto de hechos. En su ensayo acerca de *Ladrón de Bicicletas*, Bazin escribe que

“los acontecimientos y los seres no son jamás forzados en el sentido de una tesis social. Pero esta tesis aparece con toda claridad y tanto más irrefutable en cuanto que sólo nos es dada como por añadidura. Es *nuestro* espíritu quien la decanta y la construye, no el filme”¹⁰.

Si uno confina específicamente toda esta discusión a la problemática de la dirección de la atención, puede que en realidad haya muy poca diferencia entre el montaje de Eisenstein y la *mise-en-scene* de Bazin en lo que respecta a los patrones de atención del cinevidente o de la cantidad de dirección empleada por parte del realizador. En efecto, esta es una posibilidad que Barbara Fisher-Anderson intuyó en 1980 cuando intentó dilucidar el problema en un artículo titulado *Eye Movement and Cinematic Perception (Movimiento ocular y percepción cinematográfica)*. Esta autora sugirió que

“tanto la ‘representación parcial’ en una secuencia de montaje como los ‘trazos’ seleccionados por el espectador en la *mise-en-scene* son aquellos aspectos o atributos de la imagen o escena que poseen una mayor contenido de información”¹¹.

⁷ GLIDDON, Josh. *A cam for every season*. *apcmag.com*, 24/07/97. Australian Consolidated Press, 1997.

⁸ PUDOVKIN, V.I. *Film Technique and Film Acting*. Traducción de Ivor Montagu. Nueva York: Grove Press, 1960, p. 6

⁹ EISENSTEIN, Sergei M. *Form and Content: Practice*. En EISENSTEIN, Sergei M. *The Film Sense*. Edición y traducción de Jay Leyda. Nueva York: Harcourt Brace, 1942, p. 157-216.

¹⁰ BAZIN, Andre *Bicycle Thief*. En *What is Cinema?* Vol. II. Selección y traducción de Hugh Gray. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1971: p. 52-53.

¹¹ ANDERSON, Barbara. *Eye Movement and Cinematic Perception*. En *Journal of the University Film Association*, XXXII, 1 & 2 (Invierno-Primavera 1980): p. 25.

Pero, y aun cuando existiese poca diferencia entre los trazos a los cuales se atiende, esto no necesariamente implicaría que no hubiese diferencias significativas en la manera como los espectadores procesan los dos tipos de secuencias. Podemos sospechar que hay algo más en juego, algo más allá de la dirección de la atención.

Bazin sostenía específicamente que el *montaje* analítico de Eisenstein "sólo llama al espectador a seguir su guía, a dejar que su atención fluya junto con la del director..."¹². Bazin sentía que el montaje de Eisenstein constreñía la participación del espectador y recortaba cualquier comprensión profunda del contenido del filme. Él creía que había algo más en el acto de ver una película que el simple discurrir de la atención.

Aparentemente, Bazin había intuido una noción de la realización cinematográfica más allá de la construcción, más allá de la manipulación de los detalles de superficie y más allá del artificio. Había visto las posibilidades del *realismo filmico*. A pesar de que construyó su argumentación a partir de aquellos materiales conceptuales asequibles en su tiempo, llegó al punto de comprender la extraordinaria capacidad de la mente humana para percibir y dar sentido a la materia de la vida cotidiana. Llegó a creer que entre más cercana fuera la conexión de una película con la *realidad*, mayor sería la oportunidad de la mente humana para poner en juego todas sus capacidades de interacción con ella.

"La profundidad de foco —dijo— lleva al espectador a una relación con la imagen más cercana de lo que él

disfruta en la realidad... lo que implica, consecuentemente, tanto una actitud mental más activa por parte del espectador como una contribución suya más positiva a la acción en progreso"¹³.

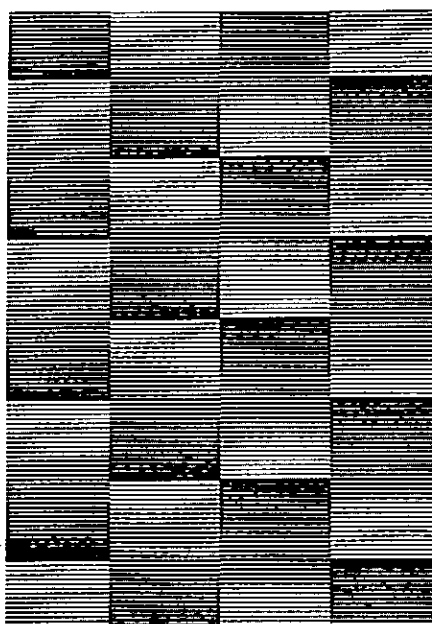
¿Adónde quería llegar Bazin? ¿Cuál es el meollo de su intuición de las diferencias entre el formalismo de Eisenstein y su propio realismo? Con el conocimiento

adquirido durante un siglo de investigación en materia de percepción, coincidente con un siglo de realización de cine, ¿estaremos ahora acaso en capacidad de comprender la intuición de Bazin y articularla en un vocabulario que él no tenía a mano? Es probable.

Eisenstein descubrió, y en buena medida perfeccionó, el arte de la conducción de la atención del cinevidente de una imagen simbólica a la siguiente, promoviendo consecuentemente una sucesión de significados asociacionales más o menos predecibles. Intentaba que este proceso trabajara en un nivel simbólico y, con frecuencia, así lo hacía. En las manos de Eisenstein, este acercamiento constituyó una muy poderosa técnica filmica.

Bazin ofreció algo completamente diferente. Así el filme no fuera la *realidad* misma, podría acercarse a ella. Bazin describió esta relación como asintótica: el filme se acerca cada vez más a la realidad, sin jamás convertirse en la realidad misma.

Desde la perspectiva de las ciencias cognitivas contemporáneas, podemos afirmar que Bazin se basaba en el hecho de que por naturaleza somos buscadores de información. Somos criaturas diseñadas para percibir información. En un mundo que es complejo y ofrece mucha más información de la que podemos procesar, buscamos activamente fragmentos de ella e ignoramos el resto¹⁴. Al percibir el mundo sólo podremos esperar que seleccionaremos la información correcta que nos ayude a nuestra supervivencia. A veces, buscamos voluntariamente información, y otras veces, esa información se nos ofrece a nuestra atención. En la práctica, mucha de la información que procesamos nos permite funcionar, pero otra información nos resulta inútil e, incluso, en otras ocasiones, dañina. Pero somos buenos para recoger información y, a pesar de que la que recogemos del



¹² BAZIN, Andre. *Evolution of the Language of Cinema*. En: *What is Cinema?* Vol. 1, Selección y traducción de Hugh Gray; Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1971: p. 36.

¹³ BAZIN, *Evolution...* Op. Cit. p. 35-36.

¹⁴ Para una revisión y examen provocador de la así llamada percepción pre-atencional, y de la afirmación de que no existe percepción consciente del mundo visual sin que exista atención a él, ver: MACK, Arien & Irvin Rock. *Inattentional Blindness*. MIT Press, 1998.

mundo resulta ser compleja, eventualmente logramos darle sentido. Al fin y al cabo, hemos evolucionado para realizar esa proeza.

Cuando observamos una película estamos utilizando los mismos sistemas, procedimientos y estrategias de recolección de información que utilizamos en el mundo real, puesto que no tenemos otros. Parafraseando a Pudovkin, cuando miramos una película, el director, y en últimas el guionista, nos prestan el servicio de conducir nuestra atención de tal manera que se facilite nuestra tarea de percibir y comprender, y nuestro éxito esté virtualmente asegurado.

Por supuesto, el realizador puede optar por no estructurar nuestra atención y presentarnos algún tipo de *Jennicam*. O el realizador puede presentar a nuestra atención una sucesión de imágenes simbólicamente cargadas y permitirnos asociarlas a su vez a un nivel simbólico, como en el montaje eisensteiniano. O el realizador de cine podría ofrecernos algo cercano al realismo baziniano donde, si Bazin está en lo correcto, las escenas se nos ofrecen de maneras lo suficientemente próximas a la experiencia de observación del mundo real, como para asegurar que se involucren todas nuestras capacidades de percepción y procesamiento mientras que, al tiempo, nuestra atención esté cuidadosamente dirigida de acuerdo con una estructura narrativa.

¿Es posible que este método, más que ninguna otra alternativa existente, permita involucrar al cinevidente a nivel perceptual, además de permitirle asociar símbolos y resolver problemas? Este involucramiento, ¿permite satisfacer momento a momento una experiencia activa y en curso que, de otra manera diferente, disfrutamos en nuestra interacción con el mundo natural?

Esta pregunta estuvo más allá de las capacidades de los investigadores en la época de Bazin y, por supuesto, estuvo más allá del alcance de Munsterberg, a pesar de que él desarrolló investigación psicológica en el laboratorio de Harvard. Pero hoy podría ser una pregunta investigable.

Hoy, tenemos la tecnología para rastrear la atención del cinevidente a partir del movimiento. Es posible conocer sobre la marcha exactamente adónde se dirige su mirada. Usando técnicas como las imágenes de resonancia magnética, es posible así mismo saber si un cinevidente está utilizando la misma porción de su cerebro para procesar una escena construida en un plano de larga duración en oposición a la porción utilizada para procesar un montaje. Y es posible preguntar a los

cinevidentes qué están experimentando y hacer que respondan en tiempo real mientras observan una escena, utilizando un aparato en línea de respuesta de audiencia. Éstas son algunas de las opciones que el estudioso contemporáneo del cine tiene a mano para entender más plenamente cómo experimentamos las imágenes en movimiento. Muchas de estas temáticas, que alguna vez se creyeron nebulosas, escurridizas o insolubles podrían ser temáticas, que alguna vez se creyeron nebulosas, escurridizas o insolubles, podrían ser resueltas si los investigadores del cine superáramos el miedo a la ciencia y permitiéramos que los hallazgos de la investigación empírica estén presentes en nuestras mesas de discusión.

► BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Barbara. Eye Movement and Cinematic Perception. En *Journal of the University Film Association*, XXXII, 1 & 2 (Invierno-Primavera 1980).
- BAZIN, Andre *Bicycle Thief*. En *What is Cinema?* Vol. II. Selección y traducción de Hugh Gray. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1971.
- BREITMEYER, Bruno G. & L. Ganz. *Implications of sustained and transient channels for theories of visual pattern masking, saccadic suppression, and information processing*. *Psychological Review* 83, 1976.
- EGETH, Howard E., & Steve Yantis. *Visual attention: Control, representation and time course*. In *Annual Review of Psychology*, v. 48, 1997.
- EISENSTEIN, Sergei M. *Form and Content: Practice*. En EISENSTEIN, Sergei M. *The Film Sense*. Edición y traducción de Jay Leyda. Nueva York: Harcourt Brace, 1942.
- GIBSON, James J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- GIBSON, James J. & Anne D. Pick. *Perception of another person's looking behavior*. In *American Journal of Psychology*, 1963, 76.
- GLIDDON, Josh. *A cam for every season*. *apcmag.com*, 24/07/97. Australian Consolidated Press, 1997.
- MACK, Arien & Irvin Rock. *Inattentional Blindness*. MIT Press, 1998.
- MARR, David. *Vision*. San Francisco: Freeman, 1982.
- MUNSTERBERG, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. Nueva York: Dover Publications, Inc., 1970
- PUDOVKIN, V.I. *Film Technique and Film Acting*. Traducción de Ivor Montagu. Nueva York: Grove Press, 1960.
- WILLIAMS, James. *The Principles of Psychology*. New York: Holt, 1890.