

LA EMOCIÓN EN EL CINE

THE EMOTION IN CINEMA

Beatriz Peña Acuña: Universidad San Antonio. Murcia (España)
beatriz-pa@gmail.com

CURRÍCULUM VITAE

Licenciada en Filología, Diplomada en Humanidades y Periodista. Profesora de “Observación sistemática y análisis de contextos” en Magisterio Infantil, “Trabajo fin de Grado” en Turismo y “Comunicación interna” a posgrados. Profesora del Cuerpo de Tutores de la Universidad Católica San Antonio. Ha participado en diversos congresos internacionales de innovación educativa como International Conference of Education and Innovation e International Technology, Education and Development Conference con varias ponencias en inglés y ha publicado artículos concernientes a la educación en varias revistas científicas. Ha publicado material para docentes de Secundaria para la editorial on-line de Santillana: profes.net. Ha publicado un manual sobre “Métodos de observación aplicados a las Ciencias Sociales y la Educación” dirigido a alumnos de Magisterio.

RESUMEN

En esta exposición se intentará iluminar las posibilidades del uso de la emoción en el cine en cuanto a la transmisión de un valor contemplado desde una perspectiva cognitivista. Para ello, se toma como objeto de estudio una secuencia de un cineasta que domina esta posibilidad, Steven Spielberg. Se destacan dos puntos relevantes del placer cognitivo en relación a la emoción: la experiencia visceral y la identificación

empática aplicados a la secuencia dieciocho de la película *Minority report*. Se incluye una síntesis de los recursos cinematográficos del cineasta, una introducción sobre su obra filmográfica, las obras donde se trata el tema de la libertad de conciencia y el panorama de algunas teorías sobre la emoción.

PALABRAS CLAVE

Cine - Emoción - Steven Spielberg - Experiencia visceral - Identificación Empática

ABSTRACT

The exhibition will attempt to illuminate the possibilities of the use of emotion in cinema about the transmission of a value considered from a cognitive perspective. This is taken as object of study a sequence of a filmmaker who has mastered this possibility, Steven Spielberg. Highlights two important points of pleasure in relation to cognitive emotion: visceral experience and empathetic identification sequence applied to eighteen in the film *Minority Report*. It includes a summary of the filmmaker's cinematic resources, an introduction to his filmmaking work, work that addresses the issue of freedom of conscience and the view of some theories of emotion.

KEY WORDS

Cinema - Emotion - Steven Spielberg - Visceral Experience - Empathic Identification

ÍNDICE

1. Introducción
2. Breve síntesis de los recursos cinematográficos de Steven Spielberg

3. Estudio introductorio sobre la obra filmográfica de Steven Spielberg
4. Otras películas de Spielberg donde se trata el tema de la libertad de conciencia por parte del protagonista
5. Panorama de algunas teorías sobre la emoción desde el punto de vista psicológico y desde el punto de vista cognitivista (E. Tan y C. Plantinga)
6. Análisis del uso de la experiencia visceral y la identificación empática en una secuencia y expresión fílmica del valor de la libertad de conciencia
7. Conclusiones
8. Bibliografía

TEXTO:

1. Introducción

En esta exposición se intentará iluminar las posibilidades del uso de la emoción en el cine en cuanto a la transmisión de un valor contemplado desde una perspectiva cognitivista. Para ello, se toma como objeto de estudio una secuencia de un cineasta que domina esta posibilidad, Steven Spielberg tras una investigación científica de tesis doctoral sobre este director. Se parte de un punto de vista que afirma la intencionalidad del cineasta en provocar reacciones emocionales en el receptor, y que destaca la importancia que la emoción tiene en la transmisión de valores, en este caso, el valor de la libertad (de conciencia) de la persona para decidirse a matar o perdonar la vida del enemigo.

Para alcanzar este objetivo se tendrá en cuenta las características de este cineasta judío americano. Por tanto, en primer lugar se expone una breve síntesis de los recursos cinematográficos en los que destaca Spielberg, para esbozar su estilo en general. En segundo lugar, se detalla un estudio de contenido genérico breve que

contextualice su obra, y luego sobre otras películas suyas que traten sobre el tema de la libertad de conciencia en el momento de matar a otra persona. En tercer lugar, daremos un panorama de algunas teorías que aportan luz sobre la emoción como es el caso de la perspectiva psicológica y la postura cognitivista más reciente, y se aplicará un esquema de C. Plantinga, cognitivista, en el que destaca dos puntos relevantes del placer cognitivo en relación a la emoción: la experiencia visceral y la identificación empática. El esquema se aplica a la secuencia dieciocho de *Minority report* (2002).

Este artículo se divide en los siguientes epígrafes:

- 1.- Breve síntesis de los recursos cinematográficos de Steven Spielberg.
- 2.- Estudio introductorio sobre la obra filmográfica de Steven Spielberg.
- 3.- Otras películas de Spielberg donde se trata el tema de la libertad de conciencia por parte del protagonista.
- 4.- Panorama de algunas teorías sobre la emoción desde el punto de vista psicológico y desde el punto de vista cognitivista (E. Tan y C. Plantinga).
- 5.- Análisis del uso de la experiencia visceral y la identificación empática en una secuencia y expresión fílmica del valor de la libertad de conciencia.

2.- Breve síntesis de los recursos cinematográficos de Steven Spielberg

Se contempla el uso de los recursos en las películas profesionales de S. Spielberg como director desde 1971 con *El diablo sobre ruedas* hasta *Indiana Jones y el Reino de la calavera de cristal* (2008). Como director cuenta con reconocimiento

internacional. Es nominado al mejor director en la Academia de Hollywood desde Encuentros (1977), En busca del arca perdida (1984), por ET (1982). Recibe dos Oscars, por fin, como mejor director con La lista de Schindler (1993) y Salvar al Soldado Ryan (1998). Le otorgan la "Lifetime Achievement award at the directors Guild" en 2000. Recibe otros nombramientos honoríficos civiles como "the National Humanities Medal" entregado por el Presidente Bill Clinton, y es nombrado Caballero por la Reina Isabel de Inglaterra.

El estudio formal lo han realizado el profesor David Caldevilla (Caldevilla, 2000) que ha formulado los estilemas y W. Auckland (Auckland, 2006). En cuanto a la utilización de recursos cinematográficos entre los puntos más fuertes de Spielberg destaca el cuidado de la narrativa y el efecto emotivo sobre la audiencia, y el retoque del film en la fase de posproducción, en especial la edición de imagen y sonido. El montaje suele ser sencillo, en el que se favorece la historia, y las emociones. Desde un punto de vista narrativo combina como mucho tres historias y si realiza flash-backs o forwards son comprensibles. Desde un punto de vista interpretativo en ocasiones repite la reacción del personaje. Una de las claves de Spielberg es comunicar teniendo en cuenta la audiencia, pero a la vez lo combina con lo que él quiere transmitir, tanto el tema como el enfoque del tema o tesis, con simplicidad, con riqueza emocional y sentimental, consigue esa conexión; consigue generar un mensaje fácil de descifrar con universalidad. Asimismo, destaca la compenetración de la imagen con la música en la narrativa a la hora de transmitir emoción. Además este director sabe aprovechar las posibilidades que ofrecen los efectos visuales al servicio de la historia, sin dejar de manejar los recursos del cine clásico, o los efectos especiales, las acciones con dobles, etc.

Entre sus puntos fuertes Spielberg destaca por la versatilidad de géneros. Con el tiempo su estilo se caracteriza por la capacidad de realizar películas de mero entretenimiento (trilogía de Indiana Jones) y películas serias, profundas (La lista de

Schindler), y lograr en ambos productos un gran éxito taquillero. Despunta por su predilección por la temática infantil y la sensibilidad para abordarla. Posee también capacidad para los dramas, pero no es su medio vital, porque es un triunfador en la vida y un luchador nato. Más bien tiende más al optimismo, a dar una oportunidad al hombre, pues lo mira con misericordia y no exagera su maldad, simplemente lo retrata. Suele aminorar el dolor y el sufrimiento a través del sentido del humor. No se recrea en los momentos crueles, ni los ofrece gratuitamente, si los retrata tiene un sentido. En su estilo cinematográfico aprende de lo anterior, y se prepara para superarse; es inconformista y perfeccionista. Se puede calificar su cine como humano, universal y comercial. Este cineasta puede ser tildado de profundo, pues, a través de la imagen y el sonido plantea todas las encrucijadas emocionales y existenciales del hombre. Se trata además de un director artístico, pues es intuitivo, esteta, y simbolista.

En la fase de preproducción tiene cuidado del guión (y es tenido en cuenta como referencia al montaje final). Estructura bien la historia con secuencias que dan climax en algún punto necesario de la historia a través de la acción, el suspense o la resolución emotiva. Hace un seguimiento emotivo de los personajes. Realiza una inteligente selección de los mejores profesionales: aquí es donde asegura el éxito comercial, en el trabajo bien en hecho.

En cuanto a la articulación fílmica posee capacidad para visualizar la historia, es rápido y acertado con el encuadre y la interpretación de los actores. Se suele compenetrar con el director de fotografía. Tiene dominio del uso de las cámaras y los trucos posibles. Domina la combinación de los planos. Sabe dar buena articulación entre estos, y entre las escenas que forman las secuencias. El uso de la técnica (angulación, zoom, uso de diversas cámaras) la pone al servicio de la unidad de la historia, no estorba o despista. En la puesta en escena valora mucho que los elementos logren credibilidad. Suele utilizar los contrastes de iluminación o de color

para los ambientes con sentido simbólico para caracterizar o contraponer personajes. Destaca en la dirección de niños. Le da importancia a una investigación previa y una documentación adecuada de la que se inspira en detalles, en comportamientos o en el look. Suelen realizar platós y decorados muy detallistas a los que saca partido con los encuadres. En las últimas películas ha utilizado a gran cantidad de extras para dar mayor realismo. Sabe aprovechar el tiempo de rodaje, y hace trabajar a los equipos con eficacia. Es buen gestor y consigue que los demás trabajen bien. Tiene muchas habilidades sociales, genera confianza a su alrededor y a la vez le respetan, pero se sienten con la libertad suficiente de sugerir.

3.- Estudio introductorio sobre la obra fílmica de Steven Spielberg

Realmente lo que vamos a destacar con perspectiva es que se ha enfrentado a muchos géneros, que incluso los ha mezclado en ocasiones (por ejemplo, *Minority Report*) y que tiene sus preferencias, por ejemplo, la ciencia ficción, los temas históricos, los temas infantiles y la recreación de cuentos, etc.

Su obra se puede clasificar en dos: las películas de ficción, y las películas basadas en hechos reales. Dentro de las de ciencia ficción podemos dividir las en cuatro: las películas sobre extraterrestres: *Encuentros en la tercera fase*, *ET.*, el extraterrestre, *La guerra de los mundos*; las películas basadas en antiguas series de televisión: trilogía de *Indiana Jones* ; o remakes (*Always*) o recreación de un mito (*Hook*). Las películas basadas en novelas: *Tiburón*, *El imperio del sol*, *Parque Jurásico I y II*, *La lista de Schindler*, *La guerra de los mundos*. Las películas sobre un guión o historia original: *1941* (R. Zemeckis), *Salvar al soldado Ryan* (Robert Rodart), *Minority Report* (Philip E. Dick), *A. I. Inteligencia artificial* (Aldyss, Kubrick). Dentro de las películas basadas en hechos reales podemos dividir las en dos: las inspiradas en sucesos de los guionistas o escritores: *El diablo sobre ruedas*, *El color púrpura*, *Atrápame si puedes*.

Las inspiradas en un suceso real, en una noticia, en un hecho histórico: *Loca evasión*, *Amistad*, *La Terminal*.

Este cineasta en sus comienzos cuando lo contrata la Universal para realizar programas para televisión, le llamaban "el capricho de Steinberg" (directivo de la Universal). Se retrata como joven director, era de hecho el más joven en la productora. No tenía mucha reputación porque era abstracto, amante de los objetivos y de las tomas de dolly, pero sin idea de interpretación. Al acudir a Roma, a Europa, conoce la interpretación social de lucha de clases que realizan de *El diablo sobre ruedas*, cosa sobre la que no tenía intención de plasmar. Esto le marca en *Loca evasión* (1974) porque de forma consciente realiza un retrato social. Se puede decir que es un director con mucha sensibilidad hacia la audiencia. Defiende las ideas abstractas, pero en *El diablo sobre ruedas* aprendió que cada uno de los espectadores podía dar su interpretación. Actualmente Spielberg reconoce que no haría *El diablo sobre ruedas* porque en aquel entonces se proyectó como era con 22, 23 años. Reconoce haber cambiado. Antes era inocente, ambicioso, ahora tiene otros amigos, compromisos y entonces no podía haber creado *La lista de Schindler* (1993) y *Salvar al Soldado Ryan* (1998). Reconoce que algunas de sus películas son para pasar el rato, otras son para pensar un rato, pero todas se las toma en serio, trata de meterse mucho en la historia.

Encuentros en la tercera fase le lanza a la fama como director porque ya es premiado, pero *1941* es un fracaso como comedia. Tiene que apostar fuerte por una buena historia y con un género nuevo. Aliado con George Lucas dirige *En busca del arca perdida* (1984) declara que es una película que el guión y la película en sí salió mejor de lo previsto, y que la volvería a hacer. Esta película lo desmarca por aclamación popular, y entonces apuesta por el proyecto más personal, *E.T.*, que tiene muchísimo éxito.

El color púrpura (1985) es un filme que le propuso hacer la productora K. Kennedy porque sabía que quería hacer películas que no se esperaran de él. Se trata de un tema serio, de reivindicación social que puede suscitar controversias, como de hecho suscitó. Reconoce el cineasta que la volvió a ver en el 87, dos años después y se dio cuenta que había madurado como director, que sólo antes lo había logrado sólo en algunas escenas de ET, porque siendo para niños había tenido en momentos un enfoque para adultos. Después se mete en la empresa de El imperio del sol (1987) película que no fue tan apreciada, a pesar de presentar una estética más depurada y una historia infantil trágica. Continúa con otro proyecto soñado dirigir un remake de A guy named Joe de V. Fleming que titula Para siempre. Tampoco tuvo mucha acogida por la taquilla. Para sobrevivir de esa mala racha rueda la tercera película de la exitosa secuela de Indiana con Indiana Jones y la última Cruzada (1989) contando con Sean Connery, estrella ya consagrada por entonces.

A continuación dirige Hook, una interpretación sobre la historia de Peter Pan de Barrie, tema clásico de culto en la cultura anglosajona, tema que ya aparece en ET sobre la necesidad conservar la imaginación y la creencia en la magia en los niños y adultos. Cuenta con la actuación de cuatro estrellas Dustin Hoffman, Robin Williams, Julia Roberts, Bob Hoskins, y vuelve a dirigir a niños. No tiene el éxito que espera. Se prepara para algo espectacular con Parque Jurásico basado en el bestseller de Michael Crichton. Es un género complejo; tiene acción, thriller, terror, ciencia ficción y es de aventuras. El resultado es espectacular y vuelve a destacar su destreza en efectos especiales, en la puesta en escena, en la credibilidad de los dinosaurios, seres que sólo hemos visto en modelos en museos. Tras muchos años dudando en dirigirla, se lanza a realizar La lista de Schindler (1993), una película que pone en juego la madurez de su experiencia cinematográfica, y que le hace enfrentarse a su propio origen judío. Es premiada como mejor película con un oscar.

En 1997 cuando le proponen realizar *Amistad*, Spielberg se siente preparado para realizarla, además le gusta filmar historias históricas. Tiene el antecedente en la dirección de un tema afro americano y tiene la confianza de la minoría afro americana. Sin embargo, no tiene mucho éxito esta película.

Acomete otra empresa más segura sobre un tema histórico: *Salvar al soldado Ryan* que recibe una nominación al oscar a la mejor película en 1998. Spielberg dice que se decidió a realizarla por la historia que conecta con *La lista*. Se trata de rescatar a una persona por una buena causa. Eso fue lo que le atrajo. Es otra obra de madurez. Reconoce que ha puesto muchas secuencias de guerra en muchas de las películas que ha dirigido, algunos toques bélicos, pero nunca ha hecho nada tan realista. La siguiente película que dirige es *A.I., Inteligencia Artificial* tras la muerte de Stanley Kubrick. Vuelve a recrear uno de los cuentos más conocidos, *Pinocho*, esta vez aplicado a un tema futurista, se trata de un robot con cualidades sentimentales que desea convertirse en un niño de verdad. No es aceptado por la audiencia todo lo que le hubiera gustado.

Con *Minority Report* (2002) vuelve a combinar diversos géneros. Es una combinación de un thriller detectivesco estilo *French Connection*, y los viejos libros de comic. Contiene acción y misterio a modo de itinerario de quién lo va a hacer y quién lo ha hecho. Spielberg reconoce que en esta película se trata de un momento de su vida en la que está experimentando y retándose a sí mismo, y a la audiencia. Trata de encontrar lo mejor de sí mismo en lo mejor de los años 50. Considera *A.I., Inteligencia Artificial* y *Minority Report* experimentales para él. Con *Minority Report* consigue un éxito aceptable, ya es un director que haga lo que haga tiene taquilla asegurada.

Con *Atrápame si puedes* (2003) cambia de tono narrativo, es una película más lúdica, y con un tono más cómico. Consideró que había pocas películas de estafadores, y que *Frank Abagnale* había sido uno de los mayores ladrones de bancos. Spielberg declara

que la penúltima película *La terminal* (2004) es una reacción a la oscuridad de las películas de la década de los 90 y parte del 2000 en las que ha infundido una especie de seriedad a todas esas películas. Tras rodar *Atrápame* no le apetecía demasiado ponerse con un proyecto de tipo histórico o que tratara de un tema importante, por así decir. Quería volver a hacer otra cosa que le hiciera sonreír a él y a otros. Por último vuelve a dirigir un film de ciencia ficción, thriller y acción la adaptación de la novela clásica de Wells, *La guerra de los mundos* (2005) sobre una invasión aliénigena. Lo vuelve a protagonizar Tom Cruise. Después vuelve a filmar una película polémica, de temática seria: *Munich* sobre el conflicto palestino-árabe. Por último, ha hecho otra película de la saga Indiana.

4.- Otras películas de Spielberg donde se trata el tema de la libertad de conciencia por parte del protagonista

Otras películas donde aparece la situación de matar a otro en defensa propia es su primera película para televisión *El diablo sobre ruedas*. David Mann provoca que su perseguidor se mate premeditadamente porque ve que es la única escapatoria para salir vivo, el conductor es un asesino loco. En la siguiente película *Loca evasión*, el capitán Tanner decide acabar con la persecución y liberar al policía retenido apostando francotiradores. Muere Clovis Poplin. En el film *En busca del arca perdida* Indiana mata de un disparo a un antagonista armado con una espada de forma desigual, pero se trata de un gesto incluso cómico y antiheroico. Lo mata de forma espontánea para no tener que enfrentarse con semejante gigantón. En *Amistad* Cinque se libera de las cadenas, libera a otros esclavos y matan a los negreros que los tienen esclavizados en la fragata, y deja a tres marinos para que los guíen por el mar. Se trata de una muerte premeditada en pro de conseguir la libertad. En *Salvar al soldado Ryan* el capitán John Miller en medio de tanta violencia, tiene compasión y por no matar gratuitamente a un alemán al que han hecho prisionero, después el alemán se une a otra compañía y acaba matando a varios de ellos. Se expresa mucha

crueledad. En *Atrápame si puedes* Carl Hanratty tratar con deferencia y respeto a Frank Abagnale, en ningún momento lo vemos con ganas de dispararle, o con malas intenciones. Quizás sea el caso que se parezca más a la situación que refleja *Minority Report*, no hay ganas sin motivo de enfrentarse al otro. En *La guerra de los mundos* el padre mata a Ogilvy que les había refugiado porque se vuelve loco, hace ruido y los delata delante de los aliens. Se trata de un asesinato en una situación límite en defensa propia.

En un sentido amplio el tema de la libertad de conciencia se expresa en muchas acciones centrales de los protagonistas, por ejemplo, Celie de *El color púrpura*, que toma las riendas de su vida y se independiza de su marido; Schindler en cuanto que cambia de actitud y decide ayudar a los judíos. En cambio, la actitud opuesta se expresa en falta de conciencia es el caso de Goeth que dispara sin motivo, con crueldad sobre los judíos en el campo de concentración. Es la antípoda de Anderton.

La originalidad en *Minority Report* estriba en que el proceso de libertad de conciencia se plantea de forma anómala a lo que es el proceso natural. Anderton sabe porque lo han previsto los precog que va a matar a Crow porque las imágenes le muestran eso. Antes de llegar tiene curiosidad, pero está seguro de que no tiene nada contra ese hombre. Cuando ve que las imágenes se cumplen, tiene miedo a correr ese riesgo, se pone nervioso, pero lo afronta, aunque Ágata le dice sucesivas veces que se marche. Cuando ve que Crow puede tener relación con la muerte de su hijo, se sale de sus casillas. Se ralentiza mucho el momento en el que puede disparar, y decide no hacerlo. Entonces sale el factor inesperado: Crow quiere que le mate para que su familia cobre un dinero, y entonces se dispara a sí mismo, y parece que el que dispara es Anderton, Crow cae desde el edificio y muere. Se repite este acto de libertad de conciencia cuando Lamar decide no matar a Anderton, y en cambio, acaba con su propia vida.

5.- Panorama de algunas teorías sobre la emoción desde el punto de vista psicológico y desde el punto de vista cognitivista (E. S. Tan y C. Plantinga)

La capacidad emocional del cineasta es importante, y el uso emocional que éste procura en las películas a través de varios elementos, facilita el conocimiento del modo en el que el cine nos presenta los valores y otras pautas sociales: modelos, mitos, estereotipos y estilos de vida. El estudio de la emoción está teniendo un interés creciente en diversas disciplinas. Se ha vuelto a impulsar en los años 90.

En la relación entre ética y sentimiento, se plantea el discurso a partir de que la enseñanza de la ética incide en la formación de los sentimientos. El profesor Miquel Rodrigo Alsina ha recopilado los estudios sobre la emoción que resultan de interés en el ámbito de la comunicación. Destaca que se ha hecho una valoración muy diversa a lo largo de la filosofía, Kant piensa que las pasiones se someten a la razón, Dewey que son armonizables. Maffesoli sin embargo cree que está naciendo una cultura del sentimiento por la importancia que se le da (Rodrigo Alsina, 2001:63).

En la filosofía contemporánea también ha sido llamada la afectividad como "tercera potencia espiritual", que defiende que la emoción entiende, y quiere, a su manera. Es la postura de insignes autores como Hildebrand, Stein, Guardini y Haecker, que siguen la línea de Pascal -El corazón tiene razones que la razón no conoce-. En la Fenomenología y la Hermenéutica contemporáneas se ha considerado la experiencia humana con más amplitud, teniendo en cuenta la riqueza de conocimiento sentimental plasmado en los símbolos y en el arte en general. Plantean que la afectividad, unida a la intelección, se considera una facultad que expresa la riqueza de lo real. Paul Ricoeur, por ejemplo, está situado al igual que Heidegger y Gadamer, en esa tradición filosófica que rechaza el racionalismo cartesiano (Muñoz, 2003: 190).

En la psicología actual destacan las aportaciones de H. Gardner y D. Goleman. Gardner concibe la teoría sobre las inteligencias múltiples. Sus aportaciones de la psicología humanista prepararon la formulación posterior de Goleman. Pone en relación las habilidades sociales con el uso de la capacidad emocional. Entre las inteligencias que consideró se encuentran la inteligencia lingüística, la lógico matemática, la kinestésica, la musical, la espacial y las dos que nos interesa destacar: "la interpersonal sirve para detectar rasgos de carácter en los demás, para motivar, para liderar, y la intrapersonal: la de aquellas personas capaces de captar sus propios sentimientos, que los utilizan para asesorar, para crear." (Catret, 2001: 31). Goleman define la inteligencia emocional. Se trata de una habilidad o meta-habilidad que nos permite conocer y manejar nuestros sentimientos y emociones, adaptándolos a diferentes situaciones, que nos posibilita además establecer cierto control sobre ellas, y enfrentarnos positivamente a situaciones que pueden generar frustración.

Si buscamos una definición que nos aproxime al concepto de emoción: "En la tradición aristotélico-tomista, los sentimientos o pasiones se definen como perturbaciones de la subjetividad resultante de una valoración, en forma de deseo o rechazo, sobre la realidad" (Muñoz García, 2003:187-188). J. Elster realiza aportaciones sugerentes sobre la emoción. Describe hasta un total de diez propiedades: sensación cualitativa singular aparición súbita, imprevisibilidad, corta duración, desencadenante de un estado cognitivo, poseer un objeto intencional, inducir cambios fisiológicos, tienen expresiones fisiológicas y fisiognómicas, inducen tendencias a realizar determinadas acciones y, por último, van acompañadas de placer o dolor. La emoción desencadena la alteración fisiológica y nuestro comportamiento es coherente con la emoción que sentimos y que hemos definido cognitivamente, pues, se trata de procesos interrelacionados. Añade que todo lo que creemos del mundo, el sistema de valores que hemos interiorizado, y cómo percibimos la realidad condicionan nuestra experiencia emocional (Guerrero, 2003: 300-302). La emoción da, por tanto, una perspectiva al conocimiento racional

diferente y complementario. Como dice el propio Ricoeur, "es el paisaje quien es risueño y soy yo quien está alegre. El sentimiento expresa mi pertenencia a ese paisaje que es, en el fondo, el signo y la cifra de mi intimidad" (Arregui y Choza, 1995: 240). La emoción como componente de la afectividad abre la intimidad del receptor y favorece la apertura al atractivo del valor. La emoción se plantea como un conocimiento connatural y que forma parte del proceso unitario de conocimiento. En psicología hay autores que afirman que ya en la emoción se da un juicio valorativo sobre el valor que se presenta.

También encontramos estudio específico del uso del sentimiento en el cine. Es el caso del profesor norteamericano Charles Affron que desarrolla todo un estudio minucioso en su libro *Cinema and Sentiment* (1982). Actualmente nos interesa una línea reciente de estudio de investigadores en cine con enfoque cognitivo de la psicología porque realiza una descripción bastante fenomenológica. Los investigadores son Ed Tan, Nico Frija, Noël Carrol, Cynthia Peland, Greg Currie and Murray Smith. Bery Gaut apoya la identificación afectiva, perceptiva y empática. Estos investigadores rechazan la postura psicoanalista-subjetiva. Tan destaca el control precedente de la emoción sobre la razón. Explica que la narración puede ser vista como una evocación sistemática de una emoción en una audiencia de acuerdo a un plan preconcebido y llama al cine máquina genuina de producción de emoción (Tan, 1996:250-251). Se aplicará dos de los conceptos del esquema de C. Plantinga al análisis de la secuencia para percibir el placer que puede obtener el receptor cuando mira una película desde el punto de vista cognitivo. Piensa que el receptor obtiene placer de cinco fuentes: la orientación y el descubrimiento; la experiencia visceral, la identificación empática y de carácter; la estructuración narrativa; y por último, la crítica reflexiva y la apreciación. Se analizará el texto fílmico con los dos puntos relacionados con la emoción: la experiencia visceral y la identificación empática.

6.- Análisis de la experiencia visceral y la identificación empática en una secuencia y expresión fílmica del valor de la libertad de conciencia

El cineasta utiliza muchos ángulos y juega con los planos en esta secuencia para detener el proceso, y los repite para incrementar el agobio, y hace que la música entre en el momento adecuado. Exige una expresión justa de las emociones de los actores. La sobriedad del escenario, la decoración minimalista, la difusión de formas, el ambiente frío están al servicio de una ambientación futurista tétrica y absurda. El juego de planos en un mismo espacio con los tres personajes permite una distinta participación en la historia y enriquece el contraste de sentimientos y emociones. La gradualidad de las tomas se alterna con el diálogo para dar mayor tensión. Se produce una dualidad de conciencia Anderton y Crow encarnan la pasión ciega, Ágata encarna la racionalidad. El dinamismo de acción es muy lento, paso a paso.

Se comenta a continuación la secuencia describiendo lo que sucede y los recursos cinematográficos que utiliza el cineasta para ello. Se añaden las siglas E.V.(referida a emoción visceral) e I.E. (identificación emocional) para identificar el sentimiento y la emoción que transmite. Se escribirán en cursiva las emociones por las que pasan los personajes.

Lo que sucede en esta secuencia se ha predicho en anteriores secuencias. En la secuencia 17^a ya hay un preanuncio cuando Anderton descubre un cartel gigante ascender gracias a un grúa y por eso, Anderton reconoce el edificio al que tienen que dirigirse. La secuencia 18^a está anunciada desde la secuencia 7^a y 15^a dos veces, con lo cual ha sido presentada previamente tres veces. Eso hace que en la audiencia se incremente la tensión a medida que las imágenes previstas se van cumpliendo y a modo de puzzle con orden se colocan las piezas del relato.

La secuencia comienza en el hall del hotel: Anderton descubre que Crow está en el registro del hotel y conseguir este dato amenaza al recepcionista. Hay una toma general ascendente de la recepción y de Ágata en la que muestra su debilidad física de la vidente. El diseño de la recepción es minimalista. Los colores muestran una realidad fría y anónima, suelo color vino y azul metalizado. Hay un giro de la cámara desde el perfil del portero hasta la cara de Anderton. El portero es bastante desagradable, va tatuado y se distrae con una web de chicas porno. Hay tomas de primer plano de Anderton cuando descubre con sorpresa (E.V) que está Crow. "Está aquí!". Música rítmica que anuncia tensión (E.V.). Ágata le dice enérgicamente: ¡Anderton, vete!. -prudencia (E.V). Plano picado general de Agata levantándose: "¡Puedes elegir, márchate, vete ahora!"Gira la cámara en primer plano aparecen bifrontalmente los dos actores con fondo azul, y se recortan sus caras con un reflejo azulado. Anderton: -"No, no me puedo ir, tengo que averiguar qué ha pasado en mi vida. -curiosidad (I.E). No parpadea ninguno de los dos. Ágata: "Por favor!" con tono de súplica. Anderton: "No mataré a ese hombre, ni siquiera le conozco". Anderton pregunta la habitación y el conserje dice que es la 1006. Entonces Ágata le hace considerar que se está cumpliendo la imagen de la vieja riéndose. La cámara gira descubriendo a la vieja en zoom, es una imagen un poco surrealista: una vieja, sentada, sonriendo fumando una pipa, que suelta una carcajada. Detrás la pared es de color brillante vino. Resuenan las risotadas y se oye un chelo con notas disonantes que lo ambienta, se percibe el estado de zozobra de ambos. -Valoración de una situación extraña porque es previamente conocida (E.V., I.E).

Mientras caminan por el pasillo hacia la habitación hay una toma del techo con la luz azul y la niebla que acentúan un ambiente tétrico. Plano medio corto de Anderton acercándose por el pasillo. Hay un enfoque del marco de la puerta. Se usa la cámara de mano digital en la que se ve la puerta 1006 que acentúa el dinamismo, realismo y se procura el punto de vista del espectador como testigo (experimentación cercana I.E.). La música de los violines sugiere intriga (E.V.). Toma de Anderton con Ágata se

acercan hasta el primer plano a la cara. Anderton coge con ternura la cabeza de Ágata. Angulo contrapicado y no recto de mano tocando la puerta, gira la manilla, pasa al plano medio corto, Anderton mira su reloj, plano detalle del reloj, faltan 4 o 5 minutos. Entra en la habitación - audacia, tensión (E.V, e I.E.). Ruido de puerta abierta, otra vez se oyen los violines, pero con otra tesitura. Deja a Ágata al lado de la puerta. Entra. Hay un cambio a mayor iluminación con mucha luz y difuminada. La cámara de mano sigue a Anderton -búsqueda (E.V., I.E.)- hasta que se detiene, pasa de plano general a primer plano. Vuelve rápido la cámara, regresa, Anderton da vuelta al número de la puerta. Anderton: "No era ésta". Ágata suspira, está apoyada, lívida, apoyada en la puerta. -Miedo (E.V e I.E) a que los acontecimientos previstos sucedan. Anderton se dirige a la puerta de enfrente con el número 1006. Búsqueda, incremento de la tensión porque es el segundo intento (E.V, e I. E).

En el siguiente plano la toma es desde dentro. Se oye un golpe de una patada y Anderton entra con rapidez. - Audacia, determinación (E.V e I.E.) Primer plano de Anderton que sabe que esta vez sí es la habitación. Ágata aparece en el fondo de la habitación se ha dejado caer en el suelo - debilidad, impotencia. La música cambia, suenan acordes de música futurista, luego dan una melodía los violines que junto con los ojos que pone ella de angustia (E.V e I.E), sabemos que estamos cerca del desenlace. La luz los ilumina por detrás. La cámara va por delante, lo deja pasar a Anderton de lado y se queda atrás. En la habitación hay un gran ventanal azul, el verde de los arbustos está demasiado matizado porque hay mucha luz. Esto es una discontinuidad con la lluvia con la que han venido en la secuencia diecisiete.

Anderton deja en el suelo a Ágata. Con cámara de mano, no baja perfecto al primer plano, ella muestra miedo (E.V. e I.E.) y jadea. Anderton se acerca primero a una maleta y busca, la cámara se acerca a un primer plano. Cuando mira la cámara y antes hay un reflejo. Entonces empieza el tema del hijo a oírse - melancolía (E.V e I.E. es una experiencia visceral anterior). El tema aparece en la película en la secuencia 3ª

cuando ve los hologramas de su hijo y su mujer Lara. Plano medio largo de Anderton, se ve su intención de acercarse a la cama, se ve cómo mira, y se ven las fotos como si las mirara otro enfrente. Entonces sube la cámara y se ve cómo busca - búsqueda (E.V. e I.E.) - porque mueve la cabeza. Se vuelven a enfocar las fotos y la música sigue sonando. Ve el flequillo de un niño, saca la foto y descubre que es su hijo Sean. Al principio con asombro (E.V. e I.E.), plano medio-corto, luego con certeza. Anderton: "Es Sean, mi hijo". Plano de su dedo y la foto otra vez, sigue mirando pero Anderton tiene un gesto más marcado. Dice: "Estos seis años sólo he pensado en dos cosas, en cómo sería mi hijo y si le reconoceré, y lo que haría a la persona que se lo llevó". Sigue mirando la foto. "Tenías razón, no es una trampa. Plano de Ágata medio corto, ella está apoyada en la cama y comienza a sollozar - desesperación (E.V.) Sube por la cama y le dice: "Me tienes que llevar a casa". Anderton: "Lo dijiste con claridad, no existía un informe en minoría. No tengo alternativa en futuro". -Enfado incrementándose (E.V. e I.E). Ella se arrastra, primer plano. -Súplica (E.V.) Anderton: "Voy a matar a ese hombre", Anderton en plano medio él al lado derecho, ella de frente. Ágata: "Tú aún tienes elección, los otros no vieron su futuro; tú todavía puedes elegir."

Entra Crow, al lado de la puerta, queda en profundidad de campo, Anderton levanta la cabeza y lo mira. Anderton: "¿Leo Crow?" Crow: "¿Quién demonios es usted?" - Antipatía y aversión hacia Crow (E.V. e I.E.). Toma general de Anderton, desde detrás del hombro. - Odio y agresión hacia Crow (E.V e I.E). Se ve cómo Anderton se deshace de Ágata - Impedimento (E.V)-, y se acerca a Crow. Con cámara de mano, Anderton estrella a Crow contra la pared, y luego lo tira a cama donde está Ágata y está lleno de fotos. Anderton - Búsqueda (E.V e I.E): "Hace seis años, en Baltimore. Se llevó a un niño de la piscina Francis del West End." Crow: "No lo se, no me acuerdo nada de ese sitio." Toma por detrás, se desplaza y los toma de frente, Anderton estampa a Crow contra un enorme espejo - Impaciencia y agresión (E.V e I.E). Anderton: "¿Quién soy yo?" Crow: "El padre de alguien." Se ve la cara de Anderton,

reflejada en un fragmento del espejo. Anderton: "Se llama Sean." -Impaciencia e incremento de agresividad (E.V e I.E). Anderton tira a Crow encima de una mesa y una silla. Se ve cómo Anderton vuelve a pegar por el ruido de golpes, ella grita, y se cae de la cama - miedo, falta de control (E.V.), Anderton coge a Crow por los brazos para interrogarlo - repetición de búsqueda. Crow: "Le dije que era policía y tenía que ayudarme. No lo pasó mal. Le canté una canción y le compré un bollo. Se le veía contento". Anderton en primer plano: "Está vivo, está vivo. ¿Dónde lo llevaste?"- Repetición de búsqueda. Está ahogando a Crow, le grita. Anderton: "Dime, hijo puta, ¿dónde está?" -Repetición de búsqueda. Crow susurra:"Lo metí en un barril, lo hundí en la bahía. Sobre la chaqueta de Anderton brilla un azul metálico. Crow sigue: "Volvió a salir a flote. Entonces lo saqué. No fui cruel, fui bueno, fui bueno". Anderton lo suelta. -Conocimiento de una verdad cruel, dolorosa sobre el hijo (E.V e I.E). Plano general de los tres que están de rodillas. Anderton pone cara de dolor (E.V e I.E). Plano medio de Crow: "Lo siento."-Perdón. Anderton llora: "¿Cómo pudiste hacerle eso a mí...?." Entonces con rabia (E.V.) le da una patada a Crow en la cara - agresión. Cámara de mano, borrosa. Ruido de golpe. Crow cae para atrás. Primer plano de Ágata que no mira y está muy asustada - miedo -, en profundidad de campo desdibujados Anderton y Crow. Anderton de pie le está dando patadas a Crow que está en el suelo y se queja. Se oyen golpes brutales y quejas. Se refleja en el espejo fragmentado como le pega, y cómo se retira Ágata - miedo. Primer plano de Anderton, está realmente muy rabioso y mira con mucho odio a Crow. Crow se levanta y está delante de los ventanales. Anderton saca la pistola rápidamente. La música con violines pone un ritmo vertiginoso a la acción- más tensión. Anderton apunta con rabia. Crow intenta respirar y espera. Plano de perfil de los dos más cerca de Anderton. En ese momento, se ve en el ventanal que sube el cartel de un hombre con unas gafas de sol. Plano detalle del reloj de Anderton, faltan 11 segundos, faltan 10 segundos. Los violines todavía tienen más ritmo - tensión (E.V e I.E). Sube el anuncio del cartel. Anderton sabe que este detalle también está anunciado-previsión. Plano medio corto de Ágata en zoom a primer plano, claroscuro con iluminación de

la ventana de atrás. Llegamos al punto más alto de tensión de toda la secuencia (E.V e I.E). Ágata susurra llorando: "Puedes elegir"- Expresión directa del valor de la conciencia. Plano de Anderton que está a punto de disparar lleno de rabia. Plano de Ágata que le vuelve a repetir: "Puedes elegir" -Repetición del valor de la conciencia. Plano medio de Crow que llora - pena. Levanta la barbilla y cierra los ojos; espera que le dispare, y luego los abre mirando a Anderton - enfrentamiento de Crow con el momento de la muerte. Se ve por detrás mucha vegetación y pisos iluminados. Zoom plano medio de Crow que está sudando - miedo, tensión (E.V.). Primer plano de Anderton desde detrás de Crow. Ágata mira implorando a los ojos a Anderton - súplica (E.V.). El tono es azul, desaturado. Los violines siguen tocando, y se eleva el tono con las trompetas - tensión. Plano detalle del reloj, que suena la alerta de que es el tiempo. Anderton relaja la cara dándose cuenta que ha podido resistir al destino, y suspira -expresión de la liberación de cargo de conciencia, superación de la prueba de control sobre su pasión. Los violines dejan de sonar. Primer plano ha pasado la lucha contra sí mismo. La cámara va muy lenta mientras suspira con ganas de llorar y comienza a leer los derechos a Leo Crow con voz estropeada.

Primerísimo primer plano de ella que se aleja en zoom, plano contrario a los anteriores que eran de acercamiento. Ella está más tranquila, la nariz y los labios hinchados de llorar - relajación sobre momento anterior de tensión. Plano medio de Anderton que termina de decirle los derechos. Plano general de perfil sobre los tres actores en la habitación. Se ve toda la habitación destrozada, desordenada. En el fondo Ágata se apoya de medio lado y con la cabeza en la pared cerca de la cabecera de la cama. Crow sorprendido llorando - sorpresa: "¿No va a matarme?" Ella en el fondo se quita la chaqueta, detalle importante porque en las imágenes previas ella está sin chaqueta - previsión sobre escena de asesinato, alarma de asesinato (E.V.). Plano medio corto de Anderton que se sorprende - sorpresa (E.V e I.E)-por la reacción de Crow. Le pregunta si ha entendido sus derechos. Crow otra vez le pregunta si lo va a matar. Plano medio corto de Crow que llora:"Si no me mata, mi

familia no tiene nada, ¿vale? Usted me debería matar. El dijo que usted lo haría. Plano medio corto de Anderton pregunta con incredulidad: "Él, ¿quién es él?" Crow: "Vino a mi celda, y me dijo que estaría un tiempo libre, y a mi familia no le faltaría nada." Anderton: "Si hacía, ¿qué?" Crow: "Fingir que había matado a su hijo". Cara de desconcierto de Anderton (E.V e I.E). Crow insiste: "Si usted no me mata, a mi familia no le dan nada." Anderton en primer plano: "Pero, ¿y las fotos?" Crow: "Son falsas, ese tipo me las dio." Anderton plano medio corto, pregunta con interés - búsqueda (E.V e I.E): "Dígame, ¿quién ha organizado este plan?" Crow: "No lo sé." Plano medio largo de Crow de perfil. Crow le pide a Anderton- insistencia: "¡Vamos!; ¡voy a repetírselo!" Anderton: "¿Quién le presionó para que lo hiciera?" Crow: "No le vi la cara. A mi familia no le darán nada." Crow se acerca y trata de coger la pistola de Anderton. Anderton: "¿Quién le obligó?" Crow: ¡Mátame! Forcejeo entre los dos - tensión (E.V). Leo suelta el arma. Anderton trata de darle confianza: "Yo tengo el arma, ¡está bien! Suelte el arma". Se ven las manos de los dos en plano detalle. Leo lo suelta. -Relajación sobre la tensión (E.V.). Crow: "¿No va a matarme?" Anderton: "¡Adiós, Crow!" Crow: "No lo..." Vuelve a cogerle la pistola Crow, se ve un plano de forcejeo de manos y de pistola- tensión (E.V.). Se ve la cara de Crow de fuerza apretando la pistola, y se ve humo de la pistola que surge entre los dos, y se oye un disparo. Se ve el plano de un cristal agujereado por una bala. Ágata grita con desesperación (E.V.). Crow sale impulsado hacia atrás, rompe los cristales desde una toma paralela a la posición de Anderton. Toma desde el exterior al interior del piso, salen los cristales rotos y el cuerpo de Crow. Anderton -incredulidad, shock (E.V. e I.E.) - se acerca despacio al ventanal roto mientras todavía sale humo de la pistola, plano medio americano. Está sorprendido de que al final si que haya muerto Crow. Toma general de los pisos del vecindario con algunos vecinos. Se oyen distintos gritos: "¿Han visto esto?"; "¡Retiraos!"; "¿Qué es lo que está pasando?"-sorpresa, miedo (E.V.); Anderton camina hacia atrás. "¡Asesinato!". Se ve cómo su mano deja caer la pistola en la habitación.

7. Conclusiones

La exposición del primer y segundo epígrafe sobre el estilo y obra filmográfica del director da un contexto apropiado y sirve para encauzar el estudio particular de la secuencia. El tercer epígrafe sobre las teorías de la emoción subrayan la relación emoción-conocimiento, proceso unitario donde en el primer paso emotivo ya se da un juicio valorativo de valor que favorecerá un juicio cognitivo. Y por último, el último epígrafe sobre el análisis aísla dos importantes efectos en la audiencia: la experiencia visceral y la identificación empática.

Estos dos conceptos permiten analizar y distinguir varios puntos interesantes. En primer lugar, la riqueza de uso por parte del director, en segundo lugar, la tendencia a la identificación con el protagonista fuera del plano lógico en ocasiones, y la búsqueda cognitiva, de interés a través de él. En tercer lugar, la guía hacia la expresión del valor en el momento del climax de la secuencia. La lógica y curiosidad cognitiva de la narrativa nos hace que nos pongamos de lado, y nos identifiquemos con el personaje que no sabe hasta que descubre la realidad, en este caso el personaje de Anderton que es con el que se da una identificación empática total, mientras que la verdad de lo que va a ocurrir en verdad le correspondía a Ágata con la que sólo experimentamos una experiencia visceral. En ocasiones primero se produce la experiencia visceral, y después la identificación empática, por ejemplo, en el momento en el que los dos personajes se enfrentan tirando de la pistola, Anderton no quiere matar a Crow, y Crow quiere que lo mate, se produce en primer lugar una experiencia visceral de tensión, y luego es posible una identificación empática con Anderton.

Se extraen además otras dos conclusiones sobre estos términos de análisis: el uso de la identificación empática y la experiencia visceral. Primero, en ocasiones coinciden en el espectador la identificación empática y la experiencia visceral de forma dual y

contrastada por ejemplo, decisión-pusilanimidad, curiosidad-prudencia, consigue que las emociones sean más opuestas y que se potencien en esta secuencia. Segundo, se potencia el paso de un sentimiento leve de un personaje contrapuesto a uno más débil del otro para reforzar el siguiente sentimiento que aparece reforzado y predominante; por ejemplo, del comienzo de dolor de Anderton, a la petición de perdón de Crow, que puede interpretarse como una cierta sumisión, y a la segunda reacción de Anderton de incremento de rabia y odio violento hacia Crow.

Por último, el beneficio que hemos obtenido de esta aplicación metodológica cognitivista consiste en iluminar el papel de la emoción en la narrativa y descubrir sus mecanismos, y cómo puede influir en el receptor, especialmente en la transmisión del valor.

8. Bibliografía

Arregui, J.V. y Choza, J., *Filosofía del hombre*, 4ª edición, Rialp, Madrid, 1995

Buckland, W., Directed by Steven Spielberg, Continuum international, New York/London, 2006

Caldevilla Dominguez, D., *El estilema de autor en Steven Spielberg: un sello personal en lo audiovisual*, tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II), Madrid, Manuscrito inédito, 2000

Caldevilla Dominguez, D., *El sello Spielberg*, Vision Net, Madrid, 2005

Catret, A, *¿Emocionalmente inteligentes?*, ed. Palabra, Madrid, 2001

Friedman, L.D. y Notbohm B (ed.) Steven Spielberg interviews, University Press of Mississippi, 2000

Guerrero Muñoz, "Personalidad, experiencia y conocimiento emocional", en Jareño J. y García Olmo M. A.(ed.), Humanidades para un siglo incierto, Fundación Universitaria San Antonio, Murcia, 2003

Godard, J. P., Spielberg, Rivages, Paris, 1987

La Polla, F., Steven Spielberg, La Nuova Italia, Firenze, 1978

McBride, J., Steven Spielberg a biography, Faber and Faber, London, 1997

Muñoz García, J. J., El ser humano visto a través del cine, Rialp, Madrid, 2003

Plantinga, C. y Smith, G. M (eds.), Passionate Views: Film, Cognition and Emotion John Hopkins University Press, Baltimore, 1999

Rodrigo Alsina, M., Teorías de la comunicación: ámbitos, métodos y perspectivas, Universitat de Barcelona, Bellaterra, Barcelona, 2001

Sánchez Escalonilla García-Rico, A., La infancia como constante y su evolución en la obra cinematográfica de Steven Spielberg, Universidad Complutense de Madrid, 1995

Tan, E., Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine, Mahwah, Lawrence, Erlbaum, 1996