

Cine y pensamiento

Porfirio Cardona-Restrepo
Freddy Santamaría Velasco
Juan Osorio-Villegas
Directores



778.53

C574

Cine y pensamiento / directores: Porfirio Cardona-Restrepo, Freddy Santamaría Velasco y Juan Osorio-Villegas. – Medellín: UPB : Uniclaletiana : Universidad Santo Tomás, 2017. 191 páginas : 17x24 cm. – (Colección Estéticas contemporáneas; no. 9)
ISBN: 978-958-764-419-7 / ISBN: 978-958-764-423-4 (versión digital)

1. Cine y filosofía – 2. Películas cinematográficas – I. Cardona-Restrepo, Porfirio, director – II. Santamaría Velasco, Freddy – III. Osorio-Villegas, Juan – (Serie)

UPB-CO / spa / RDA
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Alejandro Tomasini Bassols
© Edgar Javier Garzón Pascagaza
© Julio Cabrera Álvarez
© Vladimir Sánchez Riaño
© Juan Osorio-Villegas
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

© Carlomán Molina Echeverri
© César Fredy Pongutá Puerto
© Karen Cárdenas Almanza
© Porfirio Cardona-Restrepo
© Editorial Uniclaletiana

© Dora Alejandra Ramírez Vallejo
© Germán Andrés Molina Garrido
© Nino Angelo Rosanía Maza
© Freddy Santamaría Velasco
© Ediciones USTA

Cine y pensamiento. Estéticas contemporáneas 9

ISBN: 978-958-764-419-7

ISBN: 978-958-764-423-4 (versión digital)

Primera edición, 2017

Grupo de investigación de la Universidad Pontificia Bolivariana: Estudios Políticos - Escuela de Derecho y Ciencias Políticas (Línea de investigación Filosofía Política Contemporánea. Proyecto: *El quehacer político en el marco del pluralismo estético* - Radicado: 152B-09/13-36)

Grupo de investigación de la Fundación Universitaria Uniclaletiana: Sociedad, Política y Religión (Línea: Simbología, religiosidad y espiritualidad)

Por la Universidad Pontificia Bolivariana

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano Escuela de Derecho y Ciencias Políticas: Luis Fernando Álvarez Jaramillo

Director Facultad de Ciencias Políticas: Porfirio Cardona Restrepo

Jefe Editorial-Librería: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinadora de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Ana Milena Gómez Correa

Corrección de Estilo: Santiago Gallego

Obras de Arte: Felipe Rojas Toro. Portada: Korchopoliz, Acrílico y óleo sobre lienzo.

Por la Fundación Universitaria Uniclaletiana

Regente: Javier Pulgarín Toro, CMF

Rector: José Oscar Córdoba Lizcano, CMF

Jefe Editorial: Carlomán Molina Echeverri, CMF

Dirección: Carrera 55 A No. 61 - 06, Medellín-Colombia

Teléfono: (57)(4) 604 5780

<https://uniclaletiana.edu.co>

Por la Universidad Santo Tomás

Rector: Fr. Juan Ubaldo López Salamanca O.P.

Directora Editorial: Matilde Salazar Ospina

Dirección: Sede Principal, Luis J Torres, Sótano 1 / Cra 9 N^o 51 - 11

Bogotá, Colombia

Teléfono: (57-1) 587 8797, Ext. 2990

<https://www.usta.edu.co>

Dirección Editorial

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2017

Email: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57) (4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1546-25-01-17

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

La estética desde el observador. Narratividad y pragmática en la construcción del sentido fílmico: apuntes desde *Amores perros*¹

Vladimir Sánchez Riaño

Universidad Jorge Tadeo Lozano

1. Introducción

La narración es una estructura: podríamos también preguntar si tiene un significado independiente, es decir, si expresa un significado propio y en sí misma, aparte de la historia que cuenta. La lingüística y la semiótica, la ciencia general de los signos, nos enseñan que una simple distinción entre expresión y contenido no basta para captar todos los elementos de la situación comunicativa. Esta distinción está atravesada por otra que hay entre la substancia y la forma.
Chatman (1990, p. 23)

Contar historias es un arte milenario que demanda una particular sensibilidad y estética para construir narrativamente un discurso y lograr un nivel importante de seducción y fascinación en el destinatario. Implica también una ética (en el sentido extramoral del término, como consideración de las acciones o efectos prácticos que se desprenden del acto de enunciar o de la enunciación), es decir, implica conocer y manejar las técnicas de la narración, ponerlas en juego en cada historia y ser capaz de prever las reacciones o los efectos prácticos de la historia, así como los procesos de cooperación textual de quienes van a recibir lo que allí se cuenta. Por último, requiere una lógica (la del lenguaje cinematográfico), que se construye tras años de experiencia y se convierte paulatinamente

¹ El capítulo que aquí se presenta tiene su base conceptual en algunos de los postulados que se constituyeron en el marco teórico del proyecto “Semiótica, planeación y estrategia publicitaria. Proyecciones del pragmatismo a la comunicación contemporánea”, financiado por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Dicho proyecto fue desarrollado por la sublínea de investigación semiótica publicitaria, perteneciente al Grupo Publicidad, Sociedad, Cultura y Creatividad, clasificado en Colciencias en categoría B en la convocatoria de medición de grupos 693 del 2014.

en un proceso de pensamiento convencionalizado en función de la “discursivización” de las historias.

Una de las formas más depuradas de contar historias es el lenguaje cinematográfico. Como es bien sabido, en un filme confluyen muchas gramáticas particulares, provenientes de la literatura, el teatro, las artes visuales, las artes escénicas y las ciencias. Todas estas gramáticas hacen posible la existencia del cine como materia de expresión, en la que se construyen y proponen procesos perceptivos, visiones de mundo y apuestas axiológicas de toda índole. El cine es, pues, con el temor de caer en un lugar común, una de las gramáticas más completas y fascinantes que los seres humanos nos hemos inventado para comprender el mundo de lo dado, transmitir nuestros pensamientos y construir cosmovisiones, ideologías y estéticas, con las cuales, entre otras cosas, agregamos sentido a nuestra existencia: “[...] el más bello ejemplo del discurso pluricódico es quizá el que brinda el cine. Este arte tiene innegablemente su propia identidad pero moviliza simultáneamente el relato, la imagen, tanto plástica como icónica, la cinésica, la proxémica, la lengua, la música, el iconismo sonoro, la escritura” (Klinkenberg, 2006, p. 220).

En efecto, en el cine confluyen y conviven de manera armoniosa las más depuradas técnicas de la expresión dramática, la fotografía, el arte y la narración. En relación con esta última, Bordwell desarrolla un ensayo analítico, de una considerable profundidad, en el que presenta la discusión sobre las teorías miméticas y diegéticas de la narración cinematográfica, que ofrece pistas de primer orden para comprender el proceso de la narración fílmica y el papel que el observador ocupa en esta enunciación.

Aunque las teorías miméticas de la narración cinematográfica han presentado avances significativos en la visión sobre la forma como se construye el acontecimiento narrativo en el lenguaje cinematográfico, también es cierto que en la mayoría de los casos no le conceden un papel importante al espectador propuesto en ellas. La anterior afirmación funda sus raíces en el hecho de que, por ejemplo, la idea del “espectador invisible”, según la cual “la lente de la cámara representa los ojos de un observador implícito que ve la acción” (Bordwell, 1996, p. 8), no le da un rol realmente protagónico al espectador, sino que prácticamente lo postula como un sujeto pasivo, que simplemente sigue la cámara y observa el mundo dado desde la óptica propuesta por el director.

Teniendo en cuenta esto, el presente capítulo busca llevar a cabo un análisis integrador de la propuesta de Bordwell sobre el papel activo y central del observador y de los principios básicos de la narración cinematográfica. Ello, a partir del análisis de la película

Amores perros, de Alejandro González Iñárritu. En el capítulo se ofrece una respuesta a la pregunta sobre el papel del observador, los principios de la narración y la construcción del sentido global de la historia por parte del espectador. Para el logro de lo anterior, se tendrán en consideración el trabajo de Bordwell, algunas propuestas narratológicas provenientes de la semiótica y algunos elementos propios de los postulados filosóficos de Charles Sanders Peirce, en particular su pragmatismo².

La hipótesis del capítulo es que, tal como lo plantea Bordwell, en la obra de González Iñárritu el espectador, o lo que sería mejor decir, el observador, debe estar atento a realizar las operaciones relevantes para construir la historia. Este movimiento cooperativo se funda en el papel central de la narración, entendida como el proceso mediante el cual el argumento y el estilo interactúan en la acción, con el fin de indicar y canalizar la construcción de la historia por parte del espectador. A partir de ello, se propone que, una vez que el observador ha entrado en el juego narratológico, entra también en el momento pragmático en el que, mediante las consideraciones sobre los efectos prácticos de las acciones y los acontecimientos narrados, se carga de sentido la propuesta fílmica y se construye, así, un universo sensible, práctico y conceptual con el que el observador logra capturar una significación global de la propuesta narratológica.

El desarrollo analítico propuesto abordará los siguientes ítems: 1) análisis desde la perspectiva de la actividad del observador, 2) análisis desde la perspectiva de los principios de la narración, 3) análisis desde el pragmatismo peirceano, y 4) discusión final.

2. La actividad del observador

Observar es detener la mirada en alguien o algo con la clara intención de definir los rasgos, identificar las formas, comprender tanto los cuerpos, como las acciones y “semiotizar” el mundo de lo dado, es decir, otorgarle un sentido. El diccionario de la Real Academia de la Lengua define “observar”, en su cuarta entrada, como “mirar con atención y recato”. El espectador tiene la tarea fundamental de observar, esto es, fijar su atención en algo, no solamente mirarlo, sino que, mediante su ejercicio, debe intentar construir un proceso cognitivo de aquello que le interesa. En el lenguaje cinematográfico, el observador como

2 Término propuesto por Peirce en 1905 para tomar distancia teórica y metodológica de los demás pragmatistas.

propuesta teórica planteada en cualquier filme está obligado (si desea genuinamente entender lo que se le va a contar), a abandonar la pasividad del espectador y comprometerse desde el principio con una perspectiva epistemológica y gnoseológica de fondo:

La pasividad del espectador en las teorías diegéticas se sugiere generalmente no sólo como un préstamo extensivo de los conceptos miméticos de narración, sino también por el uso de términos como la “posición” o el “lugar” del sujeto [...]. Una película, me atrevería a sugerir, no “pone en posición” a nadie. Una película da pie al espectador para ejecutar una variedad definida de operaciones. (Bordwell, 1996, p. 29)

Desde esta perspectiva, se podría decir que, en *Amores perros*, esta posición resulta ser absolutamente relevante, pues el tejido mismo de la historia en términos de construcción de la coherencia narrativa tiene un peso importante en el observador. En efecto, el observador tiene a su cargo la obligación de descubrir la relación de las tres historias contadas a partir de la confluencia de tres horizontes vitales de existencia, que literalmente se chocan azarosamente en una escena integradora y nodal de la historia. Allí las vidas se cruzan en un solo acontecimiento que se repite tres veces desde diferentes perspectivas y ángulos, según se trate de cada una de las tres historias que allí se cuentan, historias vividas a través de diadas o duplas existenciales, cada una con su propia apuesta.

La primera dupla es la de los personajes de Octavio y Susana. Ella es una mujer joven de extracción popular, que ha quedado embarazada de Ramiro, hermano de Octavio. Octavio, por su parte, es un joven de extracción popular que participa en algunas peleas de perros y está enamorado de su cuñada Susana, con quien pretende fugarse a otra ciudad (Ciudad Juárez). Hay aquí una historia de pasión, traición y desenfreno que culminará en la soledad de su protagonista.

La segunda dupla la constituyen Daniel y Valeria. Daniel es el editor de una revista altamente reconocida y que decide abandonar a su familia para irse a vivir con Valeria, una *top model* española que además es presentadora de un exitoso programa de televisión. El primer día de sus nuevas vidas, Daniel prepara una cena de celebración y Valeria sale a comprar vino, con tal mala suerte que, en ese momento, su auto se estrella con el de Octavio, quien viene huyendo de su propio destino. Aquí asistimos a una historia de sueños y esperanzas, de reconstrucción vital de las existencias que no termina cumpliéndose de la forma como lo imaginaron sus protagonistas.

La tercera dupla la constituyen los personajes del Chivo y su hija Maru. El Chivo es un exprofesor universitario que terminó convertido en guerrillero con el ideal de hacer

un mundo mejor, en el que pudieran ser felices él, su esposa y su hija, por lo cual dejó a su familia cuando Maru tenía dos años. Fue capturado y condenado a veinte años de prisión por actividades delictivas como consecuencia de su militancia guerrillera. Cuando sale de prisión se acomoda en un edificio abandonado en compañía de varios perros callejeros. Se gana la vida haciendo mandados para mafiosos y como sicario. Al final, intentará reconciliarse con Maru, al dejarle un dinero en su cuarto y un mensaje en la contestadora. Aquí hay una historia de reconciliación parcialmente cumplida.

Estas tres historias, que constituyen el tríptico propuesto por González Iñárritu, a la vez que narran su propio universo de significación, erigen una unidad de comprensión que debe ser reconstruida y significada por el espectador. Dicha reconstrucción y significación ha de entenderse como una premisa fundamental a la hora de llevar a cabo una propuesta teórica no solamente sobre la recepción de la obra, sino también sobre los procedimientos que debe llevar a cabo el espectador para intentar comprender la historia y desentrañar el posible sentido propuesto desde el guion y actualizado por el director. En esta obra de Iñárritu, pues, hay una historia que se cuenta a partir de tres escenarios diferentes; es la historia de una visión de mundo trágica, en la que cada destino se cimienta sobre continuas apuestas que irremediamente conducen a existencias que padecen los efectos, no siempre deseables, de sus propias decisiones. Así las cosas, los destinos se juegan irremediamente en sus distintas actualizaciones, ya sea en un joven de clase baja (Octavio), en una *top model* (Valeria) o en un exguerrillero (el Chivo).

Puede colegirse que la propuesta de observador planteada por Iñárritu, que se evidencia en la obra, supone uno que colabora constantemente en la construcción de sentido mediante una actividad de traslape de los tres escenarios vitales de existencia que se proponen en el todo llamado *Amores perros*. Es posible sostener, con Bordwell (1996), que “el espectador es una entidad hipotética que realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme” (p. 30). En este sentido, podría decirse que el espectador no es una entidad pasiva que simplemente sigue una historia, sino que lleva a cabo un proceso de “semiotización” de la propuesta fílmica, proceso en el que intervienen lo sensorial y perceptual para llegar a la fase cognitiva que otorga el sentido global a la obra.

Ahora bien, para comprender y analizar el paso de la impresión sensible a lo cognitivo, se puede apelar a las propuestas del Groupe μ^3 , así como de algunos elementos de

3 Colectivo de investigación de la Universidad de Lieja, en Bélgica, que realiza estudios sobre semiótica, retórica y semiótica de la imagen desde 1967.

la noción de “juicio perceptual” desarrollada por Charles Sanders Peirce, en la VI lección de Harvard sobre el pragmatismo, de 1903. Todo ello se presenta a continuación de forma sucinta.

Con base en lo dicho por el Groupe μ , se considera que la percepción es un paso intermedio entre la impresión sensible y la “semiotización” del objeto; en ella ya no solo inciden los elementos fisiológicos de la sensación, sino que dichos elementos se integran a las texturas, los colores y las formas o la memoria, para dar paso al objeto que en un ulterior momento –en palabras del grupo belga– es “semiotizado”. Así, en esta integración se efectúa el paso de la figura a la forma, al ser la percepción de la forma un fenómeno de la memoria:

La noción de forma hace, por su parte, intervenir la comparación entre diversas ocurrencias sucesivas de una figura, y moviliza, pues, la memoria. [...]. No existe, pues, la forma hasta que se ha decretado que una figura se parece a otras figuras percibidas. Al mecanismo bruto de escrutinio local se le añade un segundo mecanismo destinado al reconocimiento de lo que llamaremos tipo. (Groupe μ , 1992, p. 59-60)

De este modo, la percepción no solo es estímulo sensorial, sino que es un proceso en el que interviene la memoria que hace que el objeto percibido sea comparable, clasificable y nombrable (ver figura 1).

Figura 1. Modelo general de la decodificación visual



Fuente: Groupe μ (1992, p. 70).

El nivel perceptivo es el paso intermedio entre la impresión sensible y la respuesta racional/cognitiva del signo; por lo tanto, la percepción es la descripción de lo que se observa antes de la emisión del juicio perceptivo como tal. Al respecto, dice Peirce: “El percepto es la realidad. No está en forma proposicional. Pero el juicio más inmediato relativo al mismo es abstracto. Es, por tanto, esencialmente desigual a la realidad, aunque tiene que aceptarse verdadero para esta realidad” (CP⁴, 5.158)⁵. Mientras que el juicio perceptivo “[...] se refiere a algún singular con el que no se relaciona directamente ninguna otra proposición” (CP, 5.153), lo que expresa, así, una relación lógica, la sola percepción es reacción que reconoce simplemente el objeto representado en el signo, sin la emisión de un juicio perceptivo, pues este “[...] es el producto cognitivo de una reacción” (CP, 5.156).

El proceso de “semiotización” del mundo parte de la impresión sensible, pasa tanto por el reconocimiento de los objetos representados como por la constitución de las formas o la intervención de la memoria y llega finalmente a la cognición del mundo de lo dado. La “semiotización” o el nivel cognitivo del proceso permite establecer la relación o las relaciones entre lo que se encuentra representado con otro tipo de objeto no presente, o al menos no explícito, en la obra en cuestión. Este nivel requiere una competencia del observador para establecer las conexiones necesarias, entrelazar los contextos previos y posteriores a la percepción y así lograr la constitución de un universo de sentido de lo visual.

Ahora bien, como se mencionaba más arriba, la obra cinematográfica objeto de análisis es un complejo tríptico en el que confluyen universos simbólicos asociados por una escena que se constituye en nudo de la narración. Pero también este complejo “signo”, es decir, el tríptico propuesto, implica “semiotizaciones” paralelas que finalmente tienen que integrarse cognitivamente para alcanzar el sentido global de la obra propuesto por el autor de la misma.

En efecto, en la propuesta de *Amores perros*, la pura impresión sensible de cada historia conduce paulatinamente hacia la integración perceptiva de todas ellas, de modo que la significación final se constituye en un proceso integrador que termina “semiotizando” la obra y logrando un sentido final, el cual se espera que esté en comunión con el sentido que desde la producción ha sido planteado. El espectador se enfrenta a un “texto”, pero

4 Léase *Collected Papers*. El primer número antecedido de punto hace referencia al volumen y los siguientes a los párrafos en los que se desarrolla el volumen.

5 Nota a pie de la página 4 de la “Sexta Lección” de las *Harvard Lectures On Pragmatism*: “Tres tipos de razonamiento”, manuscritos 314 y 316. Publicado parcialmente en CP, 5.151-179 (1903).

este texto, dice Bordwell, no ha de ser sometido a una actividad de lectura en el sentido técnico del término, sino que requiere ante todo una actividad de observación: “El acto de ver es sinóptico, ligado al tiempo de presentación del texto, y además literal; no necesita traducción en términos verbales” (Bordwell, 1996, p. 31). Pues bien, este procedimiento se logra solamente al final de la obra, una vez que se cruzan las historias: es allí donde el observador logra “semiotizar” por completo las diferentes tramas, alcanzando la totalidad del relato y comprendiendo, desde el todo, las tres partes que lo componen.

Es claro, también, que el observador en una sala de cine cuenta con cierto tipo de requerimientos técnicos, con los que no cuenta, por ejemplo, en su sala frente al televisor. En este sentido, el ambiente de la sala de proyección favorece la actividad de la retina, pues la oscuridad, por ejemplo, hace que “el ojo pueda ver una serie de exposiciones como una sola en movimiento” (Bordwell, 1996, p. 33); en este sentido, la actividad del observador en el primer momento es de una impresión sensible que afecta la retina y que por punto de focalización hace que la visión foveal centre su atención en el punto de fuga propuesto por el productor.

En el sentido anteriormente expuesto, la película muestra una simbiosis de colores y temperaturas que se adaptan a cada uno de los mundos posibles que se tejen en la historia. Así, en la historia de Octavio y Susana se muestra un ambiente oscuro, sórdido, que es asimilado en el nivel de la percepción como un artificio de carácter simbiótico entre los estados de ánimo de los personajes y las formas y los colores que se muestran en el procedimiento narrativo.

Sin embargo, una vez asociado el concepto del tríptico compuesto por las historias de Octavio y Susana, Daniel y Valeria y el Chivo y Maru, el observador es capaz de integrar la propuesta visual de tres historias independientes, con conceptos previos que le permiten asociar el todo con conceptos clave como la ambición, en el caso de Octavio; la pasión, en el caso de Valeria; y la reconciliación, en el caso del Chivo. De esta forma, se evidencia que “al ver una película representativa, nos inspiramos en los esquemas derivados de nuestras transacciones en el mundo de cada día, con otras obras de arte y con otras películas” (Bordwell, 1996, p. 32).

Más allá de los esquemas, se encuentra el de los prototipos, que no solo le permiten al observador llevar a cabo un procedimiento perceptual, sino que le permiten realizar una “semiotización” de lo observado, con la cual carga de sentido toda la obra. Este importante acontecimiento interpretativo se logra cuando la imagen es convertida por el observador

en un procedimiento perceptual gracias al cual se pasa de la pura impresión sensible al momento cognitivo, en que se alcanza una interpretación de la propuesta fílmica. Desde una perspectiva “sígica” de carácter pragmático, llamaremos “semiotización” al momento culmen en que se logra una perspectiva interpretativa y significativa de la obra mediante una serie de conceptos y operaciones cognitivas que dan cuenta del proceso y la finalidad de la misma en el marco de contextos y circunstancias particulares.

De acuerdo con lo anterior, es posible sostener que el destinatario está llamado a ir más allá de su rol como espectador pasivo, para convertirse en un observador competente que coopera en la construcción de la obra, interpretando pistas, enlazando acciones y acontecimientos, integrando historias y resolviendo problemas. Todo ello, en coherencia con la posible intencionalidad estética, ética y lógica planteada por el director. En *Amores perros*, podría pensarse que la construcción de las situaciones, las acciones y los acontecimientos de cada historia, y su posterior integración con las otras dos historias, se logra en gran medida por el rol cooperativo que desempeña el observador, quien es afectado por la impresión sensible en los sentidos involucrados, pero quien, a la vez, genera procesos de percepción y con ello de “semiotización” total de la película.

De modo que la forma en que se estructura la narración –si se quiere, a través del canon tradicional– permite también al observador reconstruir dicha historia en su proceso perceptual y con ella lograr sus interpretaciones personales. Todo ello a través de mecanismos como la curiosidad, el suspenso o la probabilidad, que generan en el observador una “observabilidad” de la propuesta fílmica: “cuando el espectador se enfrenta a una película que enfatiza sus características estilísticas, también buscará claves para construir una historia” (Bordwell, 1996, p. 36).

Todo texto⁶, independientemente de su materia de expresión, en su estructura comunicativa y en su acto discursivo lleva a cabo artificios de “narratividad” y “ficcionalización” por medio de los cuales cuenta la historia. El acto narrativo del discurso cinematográfico, en el que este (el discurso) se entiende como una totalidad coherente y organizada que enlaza textos en relaciones de coordinación, supraordenación y subordinación en función del objeto de la narración, es en sí mismo un proceso de ficcionalización.

Ahora bien, desde la teoría literaria y, particularmente, desde el estructuralismo, el acto narrativo como tal se encuentra formado por una historia y un discurso. La historia

6 “Texto” en el sentido amplio de la palabra, es decir, más allá de sus restricciones lingüísticas.

es el hecho o acontecimiento sucedido o realizado, mientras que el discurso es la forma, la manera como se relata esa historia: en él confluyen el narrador y el destinatario, integrados a través de un modo discursivo particular que incluye tiempo, modo y voz. El tiempo del universo ficticio se construye mediante un orden que maneja regresiones y proyecciones temporales conocidas como analepsis y prolepsis (Chatman, 1990, p. 67). La historia de una obra cinematográfica es aquello que se cuenta; la historia de *Amores perros* es una historia constituida por tres historias traslapadas: la historia de ambición y deseo de Octavio, la historia de la pasión de Valeria y la historia de la reconciliación del Chivo consigo mismo. Por su parte, el discurso tiene que ver con la manera como se cuenta dicha historia, tiene que ver con los artificios retóricos y los recursos creativos que utiliza el escritor del guion, el director de la película y la producción de la misma para conectarse con el espectador.

La historia y el discurso producen, entonces, una “ficcionalización” que se da gracias a que el filme en sí mismo no es ni la ambición y el deseo, ni la pasión, ni la reconciliación, sino una representación, una remisión o una interpretación, de algo que se encuentra ausente, pero es un algo al que se hace referencia en toda la obra y que se constituye en el valor estético, ético y lógico de la misma. Así, pues, al utilizar objetos, espacios y universos de sentido de diversa índole, González Inárritu se sirvió de procesos de representación, remisión e interpretación⁷ para generar respuestas posibles (sensaciones), respuestas reales (reacciones kinésicas y proxémicas) y/o respuestas ideales (convencionales y universos estéticos, éticos y lógicos de significación) en la mente y el ser de su posible espectador, que, siguiendo a Bordwell (1996), hemos llamado “observador”.

Por ejemplo, la valla gigantesca que se encuentra dispuesta en la culata de un edificio al frente del apartamento de Daniel y Valeria, en la que ella es la modelo de la que parece ser una importante marca de vestuario, implica una serie de operaciones interpretativas por parte del observador que han sido previstas por el director. En la vida de la película, la valla desarrolla un programa narrativo particular asociado con la marca que allí pauta. Sin embargo, la valla como signo dispuesto en la película para generar ciertos contenidos mentales o ciertas significaciones en el observador implica al menos los tres momentos señalados en el párrafo precedente (representa, remite y significa o interpreta). En primer lugar, la valla representa a una modelo exitosa y glamurosa, esto es, la valla (en la historia de la película), está en lugar de Valeria, pero de la Valeria como modelo, como presentadora, como diva de la televisión y del espectáculo, que se encuentra en la cúspide de

7 Estos tres conceptos constituyen un objeto de estudio de primer orden en el marco de un interés peirceano y han sido trabajados por Niño (2008).

su carrera. En segundo lugar, la valla remite a un posible contenido (mental) particular de Valeria, por ejemplo, a su belleza, a su estatus, a su sensualidad y a su condición de mujer exitosa. Por último, el observador está impelido a realizar procesos de interpretación, ya que al disponer la valla al frente del apartamento de Daniel y Valeria se espera que el observador sea capaz de actualizar la “interpretabilidad” o interpretación posible del signo, construyendo, con ello, un sustrato que da sentido y engloba el personaje de Valeria en el marco de la historia.

Un análisis más detallado de la película (que por supuesto excede la finalidad de este capítulo), podría desarrollar procesos analíticos para cada uno de los personajes que conforman las tres duplas que viven sus propios “amores perros”. Dichas operaciones o movimientos interpretativos particulares son los mismos que realiza el observador de la película, de forma automática e inconsciente, y que le permiten integrar en un todo cada una de las tres partes, para así capturar los sentidos implícitos y explícitos propuestos por el director y lograr la comprensión global de la obra. Sobre estas operaciones de cooperación por parte del observador, cabe señalar y recordar apartes de la teoría del lector modelo desarrollada por Eco (1999):

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. (p. 80)

En efecto, en la obra cinematográfica se prefiguran los artificios y las decisiones narrativas que pudo haber tomado el autor al prever al sujeto destinatario del texto. Esta prefiguración parte del supuesto de Eco (1999) de que “[u]n texto, tal como aparece en su superficie [...] representa unos artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (p. 73).

Estos artificios implican que el mensaje del texto no solo postula una competencia lingüística, sino también una gramatical, enciclopédica y, por tanto, cultural, que le permite a ese lector (en nuestro caso, al observador activo), identificar, comprender y asociar los elementos no dichos con el sentido que le encuentra al texto. Esto va desde lo simple hasta lo complejo, desde la relación de la valla publicitaria con Valeria, hasta las complejas operaciones que se requieren para comprender el fondo de cada uno de los tres “amores perros”. Siguiendo a Eco (1999), se podría sostener que dichos ardidés expresivos actualizables por el destinatario (observador) son, la mayoría de las veces, espacios

en blanco o intersticios que el autor no solo deja por economía textual, sino justamente por una función estética, ética y lógica, según la cual se busca que el lector (observador) desarrolle una iniciativa interpretativa y solidaria con el texto (el filme).

El texto prevé al lector y, en este mismo sentido, el filme prevé a su observador gracias a que su director ha introducido una compleja red de sistemas de signos que implican competencias asociadas con los códigos lingüísticos, sociales, ceremoniales, culturales, religiosos, políticos, etc. Así, aunque la competencia del observador del filme no coincida necesariamente con la del director (ya que pueden diferir sus códigos), en el momento en que hay una decisión cooperativa el observador debe estar en capacidad de enriquecer su enciclopedia para no quedarse en un nivel “denotativo”⁸ del mensaje.

Según Eco (1999), un mensaje es un producto cuya suerte interpretativa debe hacer parte de su propio mecanismo generativo. Desde esta perspectiva, generar un texto fílmico es aplicar una estrategia en que se prevén los movimientos cooperativos del observador. A la luz de Eco, se podría decir que prever el observador modelo no es solo esperar que exista, sino también construirlo, como lo haría un buen estratega.

Como se decía más arriba, el acto discursivo de la enunciación fílmica se constituye mediante la confluencia de historia y discurso; sin embargo, la historia provee al texto de un sentido final y englobante que debe ser movilizadо adecuadamente, para que el espectador (aquí llamado “observador”), pueda actualizar dicha historia y captar la finalidad estética, ética y lógica planteada en el filme. La consideración de la finalidad o de las intencionalidades comunicativas, sociológicas, ideológicas y filosóficas del discurso cinematográfico es a todas luces un aspecto definitivo, pues es gracias al propósito planteado que se construye la “narratividad” del discurso fílmico. Si lo anterior no fuera así, las tres historias narradas en *Amores perros* no tendrían sentido y su mismo proceso narrativo carecería de fuerza significativa para el espectador.

Como se ve, la propuesta de Bordwell (1996) es sumamente interesante y operativa, en la medida en que le otorga al espectador un papel protagónico y activo en la recepción del texto y adquiere un verdadero sentido metodológico en películas que, como *Amores perros*, exigen la actividad del observador para completar la obra. Es decir, en el universo narratológico de *Amores perros* es absolutamente central el papel activo del observador en la construcción de la historia.

8 En el sentido de primer nivel de lectura o código base.

3. Los principios de la narración

La perspectiva sobre los principios de la narración parte del supuesto de que el acto narrativo no es más que un proceso permanente de construcción propuesto por un narrador a un “narratario”: “La advertencia de Eisenstein a sus estudiantes es válida para el estudio de la narración como forma textual: ‘Pensad en las fases de un proceso’” (Bordwell, 1996: 47). Esto termina siendo una premisa fundamental para la comprensión de la estética fílmica y, con ella, para la integración semióticas⁹ de la historia narrada en *Amores perros*, como concreción de una historia global lograda a partir de diferentes fases que se entretajan y se coadyuvan en sus agendas narrativas. La construcción del programa narrativo¹⁰ en *Amores perros* se completa con la integración narrativa de las tres historias, que, en su conjunto, constituyen una propuesta estética, ética y lógica frente a la rudeza ontológica de cada una de sus historias.

Desde la perspectiva de Bordwell, los conceptos de narración se constituyen en eje central del entramado discursivo de las obras cinematográficas, lo cual se logra gracias al funcionamiento de la forma y el estilo. En efecto, tanto forma como estilo son mecanismos con los que se construyen las estrategias y los fines de los procesos de “narratividad” presentes en el cine. Ahora bien, la propuesta de Bordwell (1996) es comprender y proponer la narración como una actividad formal, fruto de la puesta en juego de artificios discursivos y estrategias cooperativas entre productor y receptor, por lo cual en ningún caso puede ser asumida como una realización individual por parte del director o del observador.

9 La palabra inicialmente utilizada fue “cognitiva” (integración cognitiva); sin embargo, prefiero usar la palabra “semióticas”, para tomar distancia de la teoría de moda (al momento de escribir este capítulo), llamada justamente “integración cognitiva”. Tomo distancia porque tengo la sospecha de que, al ser utilizada desde la perspectiva semiótica, los mismos semiólogos y semióticos han desplazado el objeto de estudio del campo disciplinar para darle mayor privilegio a lo cognitivo, que sin duda juega un papel definitivo e integral en la “semióticas”, pero no como objeto formal y menos material, sino como herramienta auxiliar en la disciplina.

10 Los programas narrativos son sistemas semióticos que se manifiestan en una materia expresiva (por ejemplo, en un filme), que se evidencia en diferentes tipos de textos que dan cumplimiento a agendas narrativas. Por ello, al acercarse a estos dispositivos es necesario comprender la manera como se dan las estructuras puramente narrativas que constituyen el modelo narrativo abstracto; pero también, las estructuras discursivas que dan cuenta del nivel expresivo particular y la manera como las primeras se articulan en ella. Aquí podría darse un desarrollo posterior y cuidado de las propuestas greimasianas al respecto. Ver, en Greimas y Courtés (1979), las entradas correspondientes a: “enunciación”, “generación”, “generativo recorrido”, “narrativo esquema”, “narrativo recorrido”, “programa narrativo”, “modalidades”, “competencia”, “manipulación”, “performance”, “realización”, “sanción” y “producción”.

Para el desarrollo de la concepción de la narración se utiliza la distinción entre “historia”, “argumento” y “estilo”. En el caso que nos ocupa, la historia es realmente el encuentro de tres historias, la del Chivo, la de Valeria y la de Octavio. A partir de estos tres relatos, la historia es construida por el espectador a partir de una serie de pistas dejadas por el narrador por medio de esquemas prototípicos. En el anterior sentido, puede decirse: “La historia de una película no está nunca materialmente presente en la pantalla o banda sonora” (Bordwell, 1996, p. 49). La historia no viene dada totalmente desde el principio de forma fácil e ingenua, sino que es “adivinada”, es completada por un observador activo que es capaz de entrelazar las tres historias en una sola, que es capaz de establecer el sentido global de la narración en un ejercicio integrador y englobante del universo ficticio de la película.

En cuanto al argumento, su función es absolutamente central, pues este es la herramienta arquitectónica con la cual el narrador presenta la historia. El argumento se constituye en estrategia y organiza los componentes de la historia en el ámbito dramático y en el procedimiento discursivo (en el sentido en que se planteaba más arriba, siguiendo a Chatman, 1990). Esta organización se lleva a cabo o se formaliza con el estilo, con la técnica y con el virtuosismo integrador del autor o director. El estilo del universo narrativo marca la diferencia entre uno y otro guionista, uno y otro director, uno y otro productor. El estilo es, entonces, la suma de la técnica de cada quién: la estrategia de la narración y las acciones tácticas utilizadas para el logro de la intencionalidad narratológica, que termina concretando la estética, la ética y la lógica de la obra.

La historia –según Bordwell– no es un acto de habla, sino un conjunto de inferencias. Por ello, la historia se construye a partir de pistas y elementos que se van proponiendo al observador y que se constituyen en el estilo de la narración. El argumento se relaciona con la historia por la lógica narrativa; así, en el ámbito argumental de *Amores perros* se traslapan tres historias diferentes atravesadas por un sino trágico que las acompaña y que lleva a sus personajes al fracaso en cada una de sus empresas. Cada historia cuenta una vida, un conjunto de vidas que se entrelazan en las luchas cotidianas de cualquier ciudadano de nuestra América. En efecto, se logra reproducir, con un estilo único, el ambiente común de los pueblos latinoamericanos, en los cuales confluye al mismo tiempo el dolor, la alegría, el carnaval y la tristeza, acompañados por sonidos y colores que hacen posible el universo de significación de *Amores perros*:

En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la

historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos. (Bordwell, 1996, p. 52)

En el mundo ficticio de *Amores perros*, este planteamiento bordwelliano resulta totalmente evidente, pues tanto la narración como el argumento, en su confluencia, logran mediante el proceso de “discursivización” organizar el universo de sentido construido a través de los movimientos cooperativos entre autor y observador.

Según Bordwell (1996), el argumento propone una percepción de la historia gracias a que controla la cantidad de información que en ella se ofrece, el grado de pertinencia que podemos atribuirle y la correspondencia formal entre el argumento y la historia. Esto, además de ser relevante, plantea una serie de retos narratológicos que requieren el virtuosismo de un estilo depurado, por medio del cual se propongan expeditos niveles de orientación hacia el observador; de tal manera que se pueda lograr que este le atribuya pertinencia a ciertos datos o acciones provenientes de la información presentada y que resultan definitivos para la comprensión del universo de ficción propuesto al observador. Con ello ha de esperarse que el observador construya sus propios procesos de significación y alcance, de alguna forma, un encuentro, en lo fundamental, con el universo de ideas propuesto por el director.

Ahora bien, la elaboración del argumento, es decir, la forma en que se presenta la narración al observador, puede depurarse también a partir de la reflexión del autor sobre el conocimiento que se espera que tenga el espectador. Es fundamental que la enciclopedia del observador pueda ser lo suficientemente competente para desentrañar las pistas, los estilos de vida y los sustratos sociológicos, psicológicos y culturales sobre los que se desarrolla el argumento. Esto implica volver a las propuestas de Eco (1999) trabajadas más arriba en cuanto a la cooperación textual necesaria para el logro comunicativo, estilístico e ideológico de una obra como *Amores perros*.

Por su parte, la autoconciencia como técnica narrativa que busca de alguna manera involucrar al observador o hacerle caer en la cuenta de que dicha narración se dirige a él es definitiva en la concreción del argumento y en general en el desarrollo narratológico de la obra: “El concepto de autoconciencia ofrece distintas ventajas sobre la justificación ‘enunciativa’ de la relación hablante oyente, tales como las aplicaciones de la teoría gramatical de Benveniste” (Bordwell, 1996, p. 59). Por último, no puede dejarse de lado el concepto de comunicabilidad, que está relacionado con la capacidad del argumento

para presentar la información mediante distintas formas de narración que buscan hacer comunicable la historia al observador. Así las cosas, la autoconciencia del papel protagónico del observador y la adecuada comunicabilidad planteada en la obra se constituyen en elementos centrales de la estética cinematográfica.

El observador, por medio de las estrategias narrativas propuestas por el emisor —en este caso el director Alejandro González Iñárritu—, logra desde el principio conectarse con las historias de la película mediante el choque de los automóviles, y solo al final del logra comprender que la primera escena es una síntesis de la historia, pues los dos jóvenes huyendo en el automóvil son actantes¹¹ de la historia de Octavio y Susana; luego, en su choque con el otro vehículo, aparece la *top model*, actante principal de la historia de Daniel y Valeria, mientras que un vagabundo observa, actante de la historia del Chivo y Maru.

En el primer caso, como ya dijimos, se cuenta la historia de Octavio, quien acaba enamorándose de Susana, la esposa de su hermano Ramiro. Esta función cardinal hace que de ella se desprenda la acción que finalmente va a envolver a las otras dos historias, pues con el ánimo de conseguir dinero para escapar con Susana, Octavio termina involucrado en un club de peleas de perros y pone a pelear al perro de su hermano Ramiro. En este ambiente oscuro y sórdido termina asesinando (aparentemente) a su rival, llamado Jarocho, quien ha disparado al perro de Octavio. Luego del apuñalamiento de Jarocho, Octavio huye con su perro herido, lo cual hace que al pasarse la señal de “pare” termine estrellando el carro de Valeria y una así su destino con el de ella y al mismo tiempo con el del Chivo.

En el segundo caso, se cuenta la historia de un editor de una revista muy importante, que está casado y tiene hijos, pero a pesar de ello, decide, justamente el día del accidente, dejar a su familia para vivir con Valeria, la *top model* española del momento. Al celebrar su unión, Valeria decide salir a comprar una bebida alcohólica y es entonces cuando choca con Octavio, que viene con su amigo y su perro herido y que huye de los amigos de Jarocho. Tras el accidente, Valeria queda herida de la pierna derecha y en ella le incrustan unos clavos para tratar las fracturas sufridas; sin embargo, su situación se torna deprimente e intenta suicidarse, pero no lo logra y por la cantidad de horas que transcurren desde el intento su pierna se gangrena. La historia termina con el retiro del pendón gigantesco con su imagen, el cual cae del muro en una analogía con su propia existencia, que se ha derrumbado tras los acontecimientos acaecidos.

11 Se trata de la teoría de los actantes planteadas por Greimas (en Greimas y Courtés, 1979).

En el tercer caso, se cuenta la historia del Chivo, exguerrillero que abandona a su familia con el ideal de transformar el mundo y hacerlo mejor para su hija Maru. Sin embargo, no lo logra y termina en estado de indigencia y oficiando como sicario, deambulando por las calles con su propia manada de perros, de la cual él es el líder dominante. En el momento del choque, el Chivo ayuda a sacar a Octavio del automóvil, al tiempo que se lleva el dinero de Octavio y a su perro, a quien realiza sanaciones hasta que lo cura, así como intentará curar su propia existencia dejándole a su hija el dinero (fruto de su actividad como sicario), una fotografía familiar en la que pega un retrato suyo sobre el rostro del segundo esposo de la madre de Maru y un mensaje telefónico.

4. El momento pragmático

El observador de un filme, en la mayoría de los casos, o al menos en un escenario ideal, está al frente de la pantalla porque desea dejarse envolver, llevar por las historias que le van a presentar. Podríamos decir que el observador es un destinatario en disposición para ser afectado por la obra cinematográfica. En esta disposición, una película como *Amores perros* propone un ejercicio interpretativo a un observador que le permite construir un significado coherente con lo que allí se plantea. Ese proceso de construcción de sentido también se puede explicar a partir del pragmatismo.

En efecto, el pragmatismo, en Peirce, puede entenderse como una teoría del significado de la que es necesario desarrollar un par de consideraciones previas para utilizarla en el marco argumentativo del presente capítulo. Vale la pena declarar, de entrada, que uso aquí la palabra “utilizar” sin ningún tipo de rubor académico, pues mi intención no es dar cuenta de forma obsesiva de la teoría peirceana, sino comprender los postulados peircistas para poder usarlos en objetos concretos de estudio, en esta ocasión, en el cine.

Pues bien, las primeras manifestaciones explícitas del pragmatismo¹² aparecen en 1878, en el artículo “Cómo esclarecer nuestras ideas”. Allí se plantea que la realidad se nos

12 Suele decirse que el pragmatismo es la única teoría estrictamente filosófica que ha sido parida por la cultura estadounidense, con la solidez suficiente para recibir dicho nombre. Baste mencionar los aportes que a este respecto ha hecho el pragmatismo clásico y el neopragmatismo a diferentes disciplinas de la ciencia contemporánea. Se destacan, en el primer pragmatismo, los aportes a la filosofía, la estética, la ética, la lógica, la biología y la educación de autores como William James, John Dewey y, por supuesto, Charles Sanders Peirce. Igualmente, los aportes del neopragmatismo han sido relevantes en el campo de la sociología, la política, la economía y las ciencias del lenguaje, y se destacan autores como Richard Rorty y Robert Brandom.

impone de forma explícita y a partir de una crítica a los postulados de la duda metódica de Descartes plantea que la claridad¹³ no provee un contenido diáfano, porque la claridad está considerada como el conocimiento de las cosas cuando están frente a nosotros, es decir, son familiares con la idea: “Una idea clara se define como aquella captada de manera tal que se la reconoce dondequiera que uno la encuentra, sin que se la confunda con ninguna otra. Se dice que es oscura si no alcanza esta claridad” (CP, 5.389)¹⁴.

Peirce plantea que la claridad no es suficiente como criterio de validez de una idea, pues no va más allá de la familiaridad con esta. En tal sentido, es posible que una idea sea clara, es decir, familiar, pero ello no asegura que sea verdadera: “Supongo, sin embargo, que cuando los lógicos hablan de ‘claridad’ lo que significan no es más que una tal familiaridad con una idea, ya que consideran de tan poco mérito esta cualidad que necesita complementarse con otra que llaman *distintividad*”¹⁵ (CP, 5.389).

El hecho de que una idea sea distinta implica que se puede distinguir de otra y esto se da en Descartes por la definición: “De manera que, según ellos, captamos una idea de modo *distinto* cuando podemos dar una definición precisa de la misma en términos abstractos” (CP, 5.390). Si lo que sostiene Peirce es cierto, puede colegirse que la “distintividad” no garantiza avanzar mucho en el conocimiento, porque se queda solamente en lo formal, en la definición, sin una conexión con la experiencia de la realidad. Por lo anterior, dice Peirce, se hace necesaria la creencia. Esta, al tener una conexión directa con la acción, permite actuar y se convierte en una regla para ella:

¿Y qué es, pues, la creencia? Es la semicadencia que cierra una frase musical en la sinfonía de nuestra vida intelectual. Hemos visto que tiene justamente tres propiedades: primero, es algo de lo que nos percatamos; segundo, apacigua la irritación de la duda, y, tercero, involucra el asentamiento de una regla de acción en nuestra naturaleza, o dicho brevemente, de un *hábito*¹⁶. Al apaciguar la irritación de la duda, que es el motivo del pensar, el pensamiento se relaja, reposando por un momento, una vez alcanzada la creencia. (CP, 5.397)

13 Se trata de la discusión fundamental de la duda metódica, según la cual tengo que dudar de todo cuanto aparezca ante mis ojos hasta que sea claro y distinto. Peirce sostiene que la claridad y la distinción no son suficientes, que se requiere el pragmatismo o pragmaticismo.

14 Publicado parcialmente en *W (Writings)* 3. 257-276 y corresponde a la serie *Popular Science Monthly* (enero de 1887).

15 Las cursivas son del texto original.

16 Las cursivas son del texto original.

En síntesis, desde la perspectiva peircista, es claro que en la vida real, al surgir dudas reales que afectan la creencia, se hace necesario fijar una nueva creencia que sirva como guía para la acción y se instaure como un nuevo hábito. Así las cosas, la única función del pensamiento es generar hábitos de sensación, de acción y de pensamiento o hábitos racionales¹⁷. Con lo anterior, la “narratividad” de la obra cinematográfica tendría mucho que aprovechar del pragmatismo. En primer lugar, porque el filme, antes que nada, es un medio para fijar una creencia sobre lo estético, lo social y lo político. En segundo lugar, porque no puede dejar de lado la responsabilidad “síglica”, es decir, la relación del objeto representado con el objeto de la representación.

En este sentido, el filme no solamente requiere que sea claro y distinto, sino que tiene que ir más allá, tiene que trascender la estética y rondar los campos de la ética, entendida esta como los efectos reales que puede generar la obra. Si el filme manifiesta clara y distintamente una idea, una visión de mundo, una problemática social o una ideología, lo mínimo que se debe esperar es que los efectos prácticos de la interpretación a la que llegue el observador sean acordes con el universo de sentido que en él se quiere proyectar. Es decir, que en verdad le agregue valor a la vida del observador y que cale en su sensibilidad, en sus acciones y en su propia ideología.

La vida de las tres duplas de personajes que constituyen la obra cinematográfica no solamente es clara y distinta en cuanto a sus decisiones, sino que en los tres casos genera efectos reales que cambian las existencias de los personajes. En el caso de Daniel y Valeria, su decisión de vivir juntos por encima de las reglas y los convencionalismos sociales trae unas consecuencias en la vida de estos personajes: Valeria pierde su pie, pierde su carrera y pierde todo aquello que había construido; Daniel pierde su propia familia y el sueño de felicidad que se había planteado (los efectos reales de su decisión configuran un sino trágico que los acompaña). En el caso de Octavio y Susana, los efectos prácticos de la decisión de Octavio de traicionar a su propio hermano no solo se presentan claros y distintos, sino que constituyen el sentido final de la obra misma: hay también allí el desconsuelo de la soledad y de la impotencia de alcanzar el sueño proyectado. En el caso del Chivo ocurre lo mismo: los efectos prácticos de su decisión de abandonar su familia para cambiar el mundo en el sueño guerrillero se ven reflejados en la soledad y en la tristeza de un hombre solitario, que deambula por el mundo sin más compañía que sus perros.

17 Aquí se plantea una hipótesis interpretativa a la espera de mayor desarrollo que se desprende de la lógica de las categorías de primeridad, segundidad y terceridad.

Ahora bien, el anclaje en la realidad es definitivo en el pragmaticismo peirceano y resulta de primer orden tanto en los procesos cognitivos que permiten fijar nuestras creencias, como en la manera como construimos nuestras significaciones. Dice la máxima pragmática: “Considérese qué efectos, que pudieran tener concebiblemente repercusiones prácticas, concebimos que tiene el objeto de nuestra concepción. Entonces nuestra concepción de estos efectos es la totalidad de nuestra concepción del objeto” (CP, 5.402)¹⁸. Como es claro, en la máxima pragmática el pragmaticismo peirceano va más allá de la definición mental, ya que se advierte que el significado de algo devine de sus efectos prácticos posibles y amplía la posibilidad de conocer algo más allá de los objetos y de una colección de datos.

Desde la perspectiva de la máxima pragmática, se podría decir que al plantear la consideración de los efectos con repercusiones prácticas se plantea también la necesidad de que la estrategia narratológica del filme no se limite a un ejercicio estético en que se haga gala de la creatividad del director, del equipo creativo, del de guionistas o del de producción, sino que debe considerarse el momento ético, el cual implica la atención a los efectos prácticos posibles de los programas narrativos que configuran las historias. Esto, sobre todo, porque la concepción de cada una de las historias representadas se convertirá en la totalidad de la concepción que de la historia global de *Amores perros* tenga el observador. Un texto fílmico, al no prever los efectos prácticos y privilegiar solo el nivel estético, puede generar una respuesta no favorable frente a la constitución global del sentido del argumento narrado.

En síntesis, se podría decir que la máxima pragmática implica no solamente la concepción del momento estético y del ético, sino también del momento lógico, que involucra la generalidad de la concepción tanto de los sucesos como de los acontecimientos acaecidos en la historia, y por tanto, el reconocimiento y reconstrucción de los programas narrativos puestos en juego por la producción. En el caso que nos ocupa, el tríptico de *Amores perros* se reconstruye cada vez que el observador, gracias a los artificios planteados por el director, pone en juego sus percepciones estéticas, éticas y lógicas para lograr la concepción total del objeto en consideración.

Los “amores perros” tocan con sus efectos todos los ámbitos tratados en la película y se construyen sobre la base de la analogía de lo que en cada caso representa el animal. En Valeria Richie, representa el afecto que no ha podido encontrar en una persona. En

18 Publicado parcialmente en EP (*The Essential Peirce*) 1.109-141 y W (*Writings*) 3.242-276 y 338-374.

Octavio, su perro, “el Coffee”, representa la esperanza de dinero fácil para alcanzar su sueño de huir con Susana. Por último, en el Chivo, sus perros representan la única compañía que le es posible tener, después de una vida abrumada por las circunstancias desoladoras de una decisión que cambió su vida.

5. Conclusiones

El cine, su narratología, sus formas discursivas y sus universos de “ficcionalización” se constituyen en apuestas expresivas cargadas constantemente de estéticas y valores formales y sensoriales con los que se proponen universos posibles a los espectadores. Una propuesta fílmica de un director es más que el contar una historia: es, al mismo tiempo, la confluencia de múltiples sensibilidades en función del logro de un orden narratológico claro y susceptible de ser actualizado por los destinatarios, pero también un proceso de cooperación permanente entre el enunciador y el enunciatario.

El lenguaje cinematográfico, cuando tiene pretensiones estéticas, éticas y lógicas más allá de las taquillas y los premios, no es solamente la elaboración mecánica y repetitiva con fórmulas de éxito de historias, con la intencionalidad de divertir a los destinatarios, sino que se constituye en una verdadera apuesta narratológica y en un universo de expresión en que se desarrolla una gramática autónoma en función de las intencionalidades sensoriales, sociales y filosóficas del colectivo realizador del filme, desde el guionista hasta el productor, pasando por el director. Mediante el lenguaje cinematográfico se hace posible la expresión de las tendencias estéticas, sociales, culturales, políticas e ideológicas de los colectivos en los que surge y a los que se dirige. Como se ha sostenido en el capítulo, un texto fílmico es, en sí mismo, una apuesta cooperativa basada en artificios narratológicos, en procesos de “ficcionalización” y en recursos estilísticos que permiten generar la verosimilitud por medio de la cual se construye el mensaje con propósitos claros y concretos, con una teleología que determina el discurso que se va a desarrollar.

Analizar el proceso mediante el cual la obra fílmica propone al observador una serie de procedimientos interpretativos y cooperativos resulta siendo el principio de un fértil campo de investigación, en el cual, desde distintas perspectivas teóricas, es posible construir apuestas interpretativas de los procedimientos narratológicos planteados por cada filme. Aquí se han utilizado algunos elementos de Bordwell y del pragmatismo de Peirce, y se han hecho algunas menciones rápidas a la semiótica de corte greimasiano. Sin embargo, esta última, por ejemplo, ofrece amplias posibilidades para la construcción de

aparatos teóricos y metodológicos desde los que sea posible la comprensión de la estructura narratológica del lenguaje cinematográfico. En efecto, podría pensarse en la utilidad que a este respecto podría ofrecer el análisis de los movimientos de las estructuras de superficie a las estructuras profundas (en el caso de los análisis de la recepción), o de las estructuras profundas a las estructuras de superficie (en el caso de los análisis desde la producción).

Por lo pronto, las consideraciones aquí ofrecidas se circunscriben al intento de proyección de la teoría del observador de Bordwell y al pragmatismo de Peirce. En concreto, el pragmatismo, al ocuparse de los problemas relativos a los efectos prácticos de cualquier sensación, acción o pensamiento, permite comprender de forma general unos postulados metodológicos y sistemáticos de dicha postura filosófica para el análisis, la interpretación y la significación en el lenguaje cinematográfico. Dado que las propuestas fílmicas no son entidades aisladas, sino que se producen en condiciones económicas, comunicativas y culturales particulares, así como con intencionalidades igualmente particulares, uno de los beneficios más importantes del pragmatismo es ofrecer un conjunto de “herramientas conceptuales” con las que se puedan analizar y comprender los dominios específicos de significación que se encuentran presentes en la gramática cinematográfica. Ello, a partir del desarrollo de una pragmática específica y aplicada que permita comprender los movimientos estéticos, las implicaciones prácticas de los programas narrativos del filme y los sentidos que en él se movilizan.

En relación con lo anterior, es de resaltar la historia y el discurso que constituyen el acto narrativo del lenguaje cinematográfico, entendidos como acciones tácticas con las que se logran los objetivos estéticos y éticos de la enunciación fílmica. En efecto, una historia clara que dé cumplimiento a los postulados teleológicos de la estrategia narrativa deberá tener una alta claridad y precisión en el objetivo comunicativo, pues solo así se podrá cumplir con el propósito planteado en la lógica discursiva del enunciado de la película. Por su parte, el discurso, es decir, la forma en que se desarrollen los ejes argumentales de la estrategia deberá no solamente considerar los efectos prácticos de sus propuestas, sino también que dichos efectos prácticos deberán estar en estrecha cohesión con el propósito que dio origen a la historia que cuenta la película y, con ella, a la estrategia de enunciación y a la estética, ética y lógica que en ella se movilizan.

La proyección del pragmatismo en la estructura argumentativa del texto fílmico y, con ello, del acto discursivo de las historias desarrolladas en él, permite considerar que, dado que los efectos prácticos de las acciones tácticas concretas son el objeto de

la pragmática, esta puede tener un profundo impacto en el análisis cinematográfico en cuanto a su aporte en el ámbito del análisis no solo de la producción del texto fílmico, sino también de la recepción que de él pueden hacer los observadores.

Para finalizar, a lo largo del capítulo se ha intentado mostrar cómo los elementos de la narración juegan un papel importante en la construcción de sentido de carácter narratológico a la que le apuesta el autor. Es claro que tanto el observador como la forma de narración que se le presenta constituyen un elemento central en la consideración del sentido cinematográfico. En el caso particular de *Amores perros*, la estrategia se apoya en la confluencia narrativa y en el montaje paralelo, que logra unir tres historias en una sola para lograr evidenciar la tragedia y la fragilidad de la vida humana.

6. Referencias bibliográficas

- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, S. B. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (trad. M. J. Fernández). Madrid: Taurus.
- Eco, U. (1999). *Lector Infabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. (4.^a ed., trad. R. Pochtar). Barcelona: Editorial Lumen.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (t. 1). Madrid: Gredos.
- Groupe μ . (1992). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Paidós.
- Klinkenberg, J.-M. (1996/2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Niño, D. (2008). El signo peirceano y su impacto en la semiótica contemporánea. En: D. Niño (ed.), *Ensayos semióticos* (pp. 15-100). Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Peirce, C. S. (1980-2000). *Writings of Charles S. Peirce*. Vol. 1 editado por Max Fisch *et al.*; vol. 2, editado por Edward C. Moore *et al.*; vols. 3-5 editados por Christian Kloesel *et al.*; vol. 6 editado por Nathan Houser *et al.*. Bloomington: Indiana University Press. Seguido por volumen y número de página. [W]
- Peirce, C. S. (1992-1997). *The Essential Peirce*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press. [EP]
- Peirce, C. S. (1994). *The Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press. Versión Electrónica en CD-ROM por InteLex Corporation. [CP]

7. Referencias filmográficas

González, A. (prod.) y González, A. (dir.). (2000) *Amores perros* [Filme]. México: Altavista Films.