

# La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film *Memento*

JESÚS BERMEJO Y PATRICIA COUDERCHON

## The cognitive-emotional response to viewing of the film *Memento*

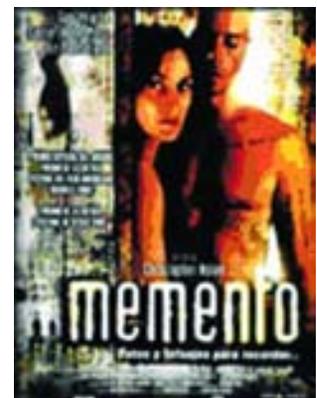
### Abstract

Here we report the results of an investigation involving 60 individuals. The study was carried out under two experimental conditions. Under the first condition, half subjects saw the film *Memento* by Christopher Nolan according to the director's original montage. Under the second condition, the remaining half saw a montage wherein the sequences had been reordered in chronological order to fit the story the film tells. After the viewing, all the subjects were asked to fulfill a questionnaire. Then, they were interviewed and participated in a group discussion. The results suggest: i) differences in cognitive-emotional responses according to the film version; ii) five different types of emotional appraisal of the film (fragmentary, nuclear referential, extensive referential, temporal reconstruction, symptomatic, and re-created); and iii) five different types of emotional response to the film (annoyance, comfort, admiration, work-out, and verification). We conclude that it is likely that people do not decode films according to the classic model put forward by the cognitive theory, rather specific types of film montage seem to play a role in eliciting different individual's cognitive-emotional responses

**Key words:** Deconstruction. Reconstruction. Decoding. Cognitive scheme. Sense and meaning levels. Emotional appraisal.

Si el texto está dotado de significación, su verdadera naturaleza se manifiesta en la confrontación con el lector empírico donde emerge el significado y el sentido. Es el resultado de ello lo que permite verdaderamente hablar de *deconstrucción*.

Desde una concepción tradicional del lector se cree que el lenguaje es capaz de expresar ideas sin cambiarlas, que en la jerarquía del lenguaje la escritura es secundaria respecto al discurso y que el autor de un texto es el origen y garante de su significado. El **lector** sería así un mero **des-codificador** del significado articulado en el texto. Jacques Derrida contribuyó a que se plantease una manera distinta de abordar la lectura. En ella se cuestiona la idea de que un texto tiene un único significado inalterable. Recurriendo al psicoanálisis y la lingüística, la deconstrucción derridiana muestra los numerosos estratos semánticos que operan en el



lenguaje. Ahora bien, no hay lectura sin lector. El analista nos ha puesto en la pista del proceso. Se trata ahora de indagar el camino que sigue el lector empírico, legítimo destinatario del texto.

¿Qué ocurre en la lectura del texto cinematográfico? ¿Cómo se manifiesta la deconstrucción / reconstrucción del texto por parte del lector empírico? Nos situamos pues, por nuestra parte, desde una perspectiva complementaria y necesaria a las anteriores: aquella de la psicología de la comunicación que conduce a explorar la configuración del texto por el lector ‘de carne y hueso’ en su contexto personal, social e histórico. Desde ahí nos veremos abocados, a partir de las respuestas de los espectadores, a desechar al lector descodificador en beneficio del lector “deconstructor/reconstructor”.

### El Texto: *Memento*

El texto elegido es el film *Memento* dirigido por Christopher Nolan.  
Género: thriller, Duración 113’ EEUU 2000. Con: Guy Pearce (Leonard Shelby) Carrie-Anne Moss (Natalie) Joe Pantoliano (Teddy)

Siguiendo la distinción de la narratología entre *Historia* y *Discurso*, la estructura de la Historia de *Memento* es la que aparece en la Figura 1:

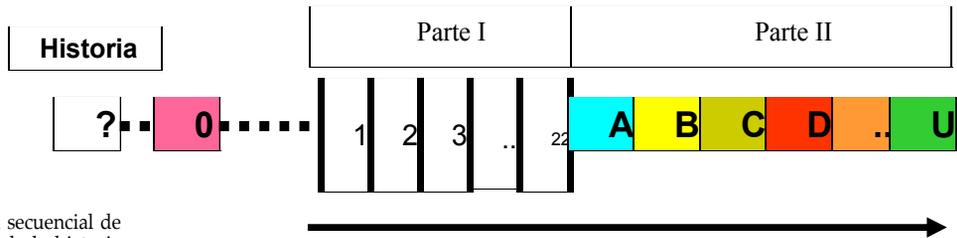


Fig. 1. Estructura secuencial de los acontecimientos de la historia del film *Memento*.

Los recuadros con números y con letras corresponden a secuencias de la historia ordenadas según la cronología de los acontecimientos. La flecha indica el sentido de la cronología.

Todo lo anterior al recuadro en negro 1 son acontecimientos supuestamente anteriores al inicio de la historia narrada por el film (concretamente son falsas anacronías subjetivas y de estilo directo; con analepsia mixta, es decir, la retrospección comenzando fuera del tiempo de la historia y terminan dentro de ella).

La estructura secuencial de los acontecimientos de la historia de la Figura 1 se corresponde a la siguiente descripción de la trama:

0

Leonard, el protagonista, era un inspector de seguros. Habría investigado el caso de un paciente, Sammy, que sufría una enfermedad que le impedía adquirir nuevos recuerdos, de tal modo que olvidaba para siempre a cada instante aquello que acababa de hacer. En esta investigación Leonard había concluido que tal vez Sammy fingía su enfermedad. Un día unos delincuentes entran en casa de Leonard, violan y asesinan a su esposa. Él intenta impedirlo pero le golpean y, a partir de entonces, pierde la capacidad para crear recuerdos nuevos al igual que le había ocurrido a Sammy.

1

Un policía llamado Teddy habría ayudado a Leonard a buscar y ejecutar al asesino de su esposa, un tal John G. A partir de ese momento y dado que la voluntad de venganza de Leonard permanecía intacta, pues había olvidado que ya había matado al asesino de su esposa, Teddy decide aprovecharse de ese estado de pérdida de memoria de Leonard para obtener dinero fácil.

22

Así, tiempo después, (ya en el tiempo del discurso, por tanto del desarrollo de la historia presentada en el film, y representada en la Figura 1 por el primer recuadro en negro), Teddy llama por teléfono a Leonard y le induce a asesinar a un tal Jimmy haciéndole creer que es el asesino de su mujer.

A

.... Leonard mata a Jimmy, coge su ropa y su coche. Encuentra en el bolsillo del pantalón una dirección y un nombre: Natalie. Se dirige a su encuentro. Natalie es la novia de Jimmy y sabía que su novio debía reunirse con Teddy para comprarle droga. Natalie, al ver a Leonard y darse cuenta de su estado de pérdida de memoria, entiende lo que ha sucedido. Teddy ha utilizado a Leonard para hacerse con el dinero de la droga. Natalie decide entonces, a su vez, utilizar a Leonard para vengar la muerte de su novio Jimmy y le induce a pensar que Teddy es, en realidad, John G., es decir, el asesino de su esposa.

U

Finalmente, Leonard ejecuta también a Teddy.

Es bien sabido que los acontecimientos en la vida se despliegan en un orden cronológico. Si hiciéramos una segmentación en ellos tendríamos una secuencialidad A,B,C, etc. La articulación discursiva entre los acontecimientos de esos segmentos sucesivos se establece en términos de **relaciones causales** (causa-efecto: a-b-c) **y/o temporales** (antecedente-consecuente).

La descripción que acabamos de hacer de la historia de *Memento* sigue esa estructuración cronológica. Pero, en el film, el discurso no se presenta así sino que hace aparecer un montaje que presenta varios tipos de alteraciones de la temporalidad (anacronías objetivas) a los que el espectador se verá confrontado desde el comienzo del film.

En la Figura 2 aparece sintetizada la estructura discursiva del film tal y como es presentada al espectador. Un montaje alterno en el que encontramos dos partes bien diferenciadas, una en color (los recuadros con

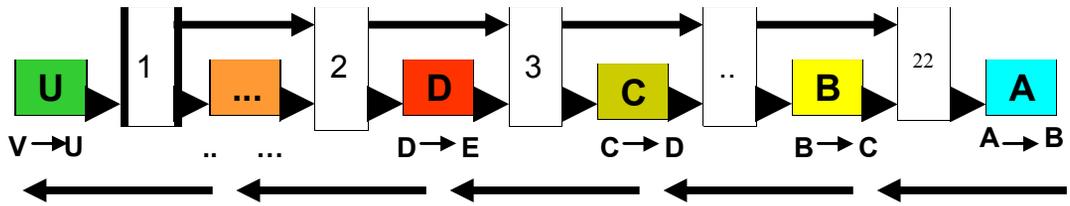


Fig. 2.- Estructura secuencial del Discurso en el film *Memento*.

letras en la Fig. 2), la otra en blanco y negro (los rectángulos con números en la misma figura).

Como indican las flechas en la Figura 2, las secuencias en blanco y negro se articulan entre sí en el discurso en sentido cronológico, es decir, 1,2,3, etc. En cambio, las secuencias en color avanzan en sentido inverso (U, T, S,...A). Éstas comienzan por el final de la historia (U = Leonard asesina a Teddy) y terminan por el principio (A= Leonard asesina a Jimmy). Por tanto, en términos de relaciones causales, las consecuencias son mostradas al espectador antes que las causas. En términos de relaciones temporales, hay una inversión. Lo que va antes es mostrado al espectador después, y lo que va después, antes (el acontecimiento B aparece en pantalla antes del A, etc.). Por ejemplo, primero nos muestran la consecuencia (Natalie ha sido golpeada) y luego la causa (Natalie había provocado a Leonard para que éste le pegase). Esta alteración del orden temporal ilustra la dificultad que tiene Leonard para situar la verdad de los hechos en su cotidianidad así como la manipulación a la que se verá sometido por Natalie (y Teddy).

Una alteración temporal suplementaria es la secuencia en retroceso que aparece al comienzo del film. El espectador ve la secuencia U ( $V \rightarrow U$ ).

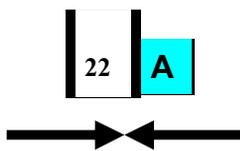


Fig. 3

Por último, con respecto a la relación entre las secuencias en blanco y negro y las secuencias en color (cf. Figura 1), la última secuencia en blanco y negro (22) acaba finalmente convergiendo con la última secuencia en color (A), fundiéndose con ella de tal modo que el espectador puede ver esa convergencia por la transformación del blanco y negro en color que se produce durante el transcurso de la secuencia. Podemos representar así ese instante de encuentro entre el final de la primera parte de la Historia que, como muestra la Fig. 3, avanza en sentido cronológico y el comienzo de la segunda en color que avanzaba en sentido inverso.

### Metodología

Hemos pedido a varios grupos de personas que vean el film *Memento* y respondan a un conjunto de interrogantes con el **objeto** de observar sus respuestas cognitivo-emocionales en el proceso de deconstrucción / reconstrucción de la historia.

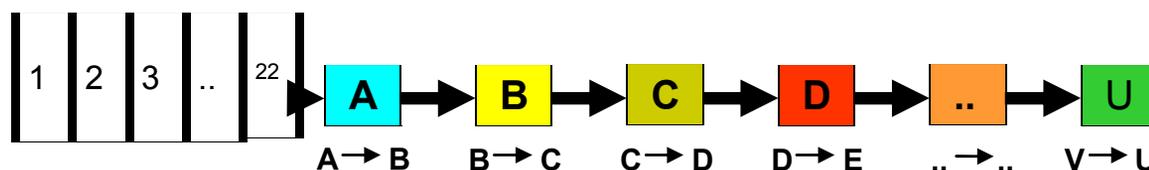
La **Hipótesis** general es que el montaje condiciona la deconstrucción / reconstrucción del significado y del sentido del film y da lugar a actitudes y reacciones cognitivo-emocionales diferenciales.

**Sujetos y procedimiento experimental.** Tres grupos experimentales de 20 sujetos cada uno de ellos. Los sujetos de los dos primeros grupos son estudiantes universitarios entre 19 y 23 años. El tercer grupo está formado por hombres y mujeres, trabajadores y amas de casa, con una media de edad de 46;8.

En el procedimiento experimental, todos los sujetos ven el film y a continuación cumplimentan un cuestionario (cf. *Cuestionario y extractos del film* en Bermejo y Couderchon, 2005<sup>1</sup>). Todos ellos participan voluntariamente en la investigación. Los dos primeros grupos ven el film en una sala de un centro universitario. El tercer grupo es dividido en dos subgrupos (de 9 y 11 personas respectivamente) y la experiencia con ellos es llevada a cabo en un domicilio. Los participantes del grupo 3 conocen al experimentador y algunos sujetos se conocen entre sí.

El visionado se produce con el mismo material en los tres grupos (proyector en pantalla 2x3 metros).

El grupo 1 ve una versión reestructurada en la que se han ordenado cronológicamente las secuencias de la Historia, tal y como ilustra la Figura 4.



Los grupos 2 y 3 ven la versión original del autor, tal y como aparece en el film (Cf. Figura 2).

<sup>1</sup> BERMEJO, J. y COUDERCHON, P. (2005). *De la deconstrucción a la reconstrucción cinematográfica*. III Congreso Internacional de Análisis Textual. Madrid. UCM 13-16 Abril 2005 (CD-ROM).

Figura 4.- Estructura secuencial reestructurada cronológica del film *Memento*.

Tras cumplimentar el cuestionario, los sujetos de cada uno de los dos subgrupos del grupo 3, tiene lugar un debate en el que el experimentador retoma algunas de las cuestiones recogidas en el cuestionario y las somete a discusión en el grupo.

## Resultados

### *a. Resultados por grupos experimentales.*

\* *Grupo experimental 1: cronología de la historia.* La presentación en orden cronológico completo de la historia hace aparecer un nivel de comprensión que permite al espectador dar cuenta de la trama estándar tal y como hemos descrito anteriormente. Dicho de otra manera, cuentan la trama de la historia de la película a nivel de su significado referencial.

En segundo lugar, su nivel de comprensión en términos temporales es adecuado. Para ellos, toda la parte en blanco y negro se diferencia claramente de la parte en color porque es anterior en el tiempo.

La reordenación de la historia en sentido cronológico hace que la transformación del blanco y negro al color en la transición de (22) a (A) pierda todo su sentido. Es por ello que los sujetos no le dan otra explicación que la de que se trata de 'un recurso estético'. En este mismo último sentido interpretan la cuestión en la que se les plantea el significado del retroceso que observamos cuando Leonard tiene la fotografía que acaba de hacer de Teddy tras dispararle en (U). Ambas respuestas son coherentes en función de la reordenación operada en el montaje cronológico que ellos ven.

En definitiva, la reconstrucción de la historia no es un problema para los sujetos de este grupo, que interpretan la diferencia de color entre secuencias como marcas temporales diferenciales.

Desde el punto de vista de sus actitudes, puntúan de forma moderada el film. No les ha gustado demasiado. La historia les parece obvia, tal y como ellos la han visto. La ven muy previsible, sin demasiado interés.

Por tanto, en conjunto el nivel de comprensión y aprehensión de los acontecimientos de la trama en el grupo 1 es alto y su nivel de respuesta emocional es moderado-bajo. Estos resultados contrastan fuertemente con lo que ocurre en los sujetos que ven el film según el montaje del realizador.

\* *Grupos 2 y 3: estructura discursiva sin reestructuración: alteraciones temporales por el montaje.* Para aquellos espectadores que ven el film tal como es montado por el realizador, vemos aparecer en sus reconstrucciones verbales del mismo, diferentes fenómenos y niveles reconstructivos. Las respuestas de los grupos 2 y 3 no difieren entre sí en cuanto a las categorías de respuesta de sus sujetos. Tan sólo observamos algunas diferencias en los porcentajes en esas categorías. Por ejemplo en el grupo 3, en comparación con el grupo 2, hay un mayor porcentaje de respuestas en los niveles 0 y 1 (Significado fragmentado y referencial) cuyo grado de significación habría que contrastar con grupos experimentales mayores. Aparte de esta diferencia, sus respuestas son equiparables. Veamos pues algunos de los rasgos de las respuestas de los sujetos del grupo 2 y 3 en conjunto:

*b. Categorías de respuesta en su comprensión de la historia.*

Podemos observar varios niveles de respuesta que van de menor a mayor comprensión de la historia:

**Nivel 0: SIGNIFICADO FRAGMENTADO: INCOMPENSIÓN.**

- No comprende la historia. Se siente incapaz de reconstruir la trama.
- Da cuenta de retazos sueltos e inconexos de la trama.
- Siente desconcierto y desasosiego.

**Nivel 1: SIGNIFICADO REFERENCIAL NUCLEAR: ARGUMENTO NUCLEAR (Quién, qué).**

- (1 personaje y 1 argumento predicativo u objeto narrativo): Leonard es un hombre que no puede almacenar nuevos recuerdos y busca al asesino de su mujer.

**Nivel 2: SIGNIFICADO REFERENCIAL EXTENSO: PERSONAJES SECUNDARIOS y SUBTRAMAS (Quiénes, qué).**

- El espectador habla de los personajes secundarios y algunas subtramas o/y acontecimientos subordinados a la trama general:
  - *Leonard*: -Era inspector de una compañía de seguros e investigaba sobre Sammy.
  - *Teddy*: - es policía.
    - utiliza a Leonard para conseguir dinero.
    - es mentiroso y traficante.
  - *Natalie*: - Es la novia de Jimmy.
    - Sabe que Jimmy tenía que reunirse con Teddy, supuesto traficante, para comprarle droga.
    - utiliza a Leonard para matar a Teddy y vengar así la muerte de Jimmy.
- El sujeto da cuenta de la cuestión 5 del cuestionario.



Leonard

### Nivel 3: SIGNIFICADO DE REESTRUCTURACIÓN TEMPORAL: CÓMO / CUÁNDO.

El espectador da cuenta asimismo de las cuestiones 4 y 7 del cuestionario que presentaban dificultad para los sujetos de niveles inferiores:

- Advierten que en las secuencias en blanco y negro es con Teddy con quien Leonard habla por teléfono.
- Se apercibe de la relación entre las secuencias en blanco y negro y las secuencias en color: las primeras conducen a las segundas y son por tanto anteriores a ellas.

### Nivel 4: SIGNIFICADO SINTOMÁTICO: POR QUÉ / SÍNTOMA.

Este nivel es posible por la acumulación de información que ha conseguido reunir el espectador. El argumento de base no le sirve. A partir de elementos presentes en el texto introduce la DUDA que le lleva a modificar el argumento.

- Leonard ha inventado la enfermedad de Sammy y la muerte de la esposa de éste.
- Leonard ha matado a su mujer.
- Leonard finge su enfermedad. No sería física sino psíquica como mecanismo de defensa para no reconocer su acto.
- Incluso se cuestiona la existencia de Sammy que sería un personaje inventado por Leonard para la proyección de las propias dudas y angustias del propio Leonard (¿estaba o no enfermo Sammy? ¿Mató a su mujer o fue un accidente?). Mecanismo de defensa.

### Nivel 5: SIGNIFICADO RECREADO: DE DETALLE

Este nivel aparece cuando el espectador se niega a cerrar el significado del film mientras no ha efectuado nuevos visionados del mismo. Su nivel de comprensión de la trama es óptimo pero necesita ver de nuevo la película para asimilar todos los códigos (visuales, de lenguaje, etc.) que le permitan añadir nuevos significados.

Un ejemplo es el que le permite observar un detalle apenas perceptible al final del film durante un par de segundos (1h 45' 23"). Leonard está en su cama y vemos sobre su pecho la inscripción *I've done it* que no había aparecido hasta entonces. Este nuevo tatuaje aparece justo por debajo del que ya vimos durante el film: *...Raped and Murder*. Eso lleva a este espectador a reinterpretar la trama en la dirección señalada por esta inscripción. Para él se trata de una pista del realizador que debe llevar a reinterpretar el film: <Leonard habría por tanto asesinado a su esposa>.

Este espectador comparte su interpretación con otros sujetos, bien en discusiones con aficionados de su entorno bien a través de foros en Internet como los señalados más abajo. Cualquier nuevo detalle puede hacer que reinterprete el film en una nueva dirección como acabamos de ilustrar. Sin embargo ese texto así construido no tiene clausura para él. Su texto, el que ha construido en su propio visionado, es confrontado con otros textos construidos por otros espectadores así como con otros textos paralelos. Así, algunos de estos espectadores buscan información suplementaria sobre la patología del Leonard. Se plantean numerosas interrogantes que no reproduciremos exhaustivamente aquí. Por solo citar algu-

na, se pregunta si Leonard ya estaba enfermo antes de recibir el golpe en la cabeza cuando entró supuestamente en el cuarto de baño para ayudar a su mujer frente a sus asesinos o si su amnesia aparece como consecuencia de ese golpe en la cabeza. Algunas interrogantes le llevan a un debate sobre una triple posibilidad: a) bien Leonard 'miente' y 'finge' su enfermedad; b) bien la afección de Leonard no es de naturaleza neurológica sino psíquica; c) bien Leonard tiene una enfermedad neurológica. Si considera que su enfermedad es psicológica buscará casos clínicos en psicología clínica y en psicoanálisis (recurrirá así a la explicación mediante el recurso a los mecanismos de defensa como la negación, la proyección, etc.). En cambio, si considera que Leonard padece realmente la enfermedad recurrirá a ejemplos de la neurología. Así pone en paralelo, por citar alguno de los ejemplos a los que algunos sujetos que ven *Memento* recorren, los síntomas de Leonard con los del caso clínico del paciente llamado HM que padecía una amnesia (cf. [http://web.umn.edu/~rhall/neuroscience/06\\_complex\\_learning/amnesia.pdf](http://web.umn.edu/~rhall/neuroscience/06_complex_learning/amnesia.pdf)). Citan esos ejemplos extraídos de libros científicos que presentan casos clínicos cuyos síntomas recuerdan a los de Leonard y permiten al espectador interpretar la historia de éste en base a aquellos o cuando menos, las sensaciones que puede experimentar Leonard como enfermo afectado por esta patología amnésica. Por ejemplo, uno de estos espectadores cita el siguiente extracto del relato de un paciente afectado por esta enfermedad para mostrar la manera en que son conscientes de su estado:

*"Cada día es sólo este día, no hay más, haya sido alegre o triste. Ahora mismo me pregunto si he hecho o dicho algo indebido. En este momento todo me parece claro pero ¿y lo que ocurrió justo antes?. Es eso lo que me preocupa. Es como salir de un sueño. Sé que lo he tenido pero no consigo recordarlo."* (Milner, B. (1979). *Memory and the temporal regions of the brain*. In *Biology of Memory*. K.H. Pribram and De. E. Broadbent (Eds.). New York: Academic Press, p.37. <http://www.imdb.com/title/tt0209144/board/nest/16415139>)

Cuando una persona normal no recuerda dónde ha dejado algo o qué ha hecho antes suele recurrir a una pequeña estrategia que consiste en ir hacia atrás en el tiempo partiendo del momento presente. Se va preguntando a sí mismo '*¿qué hice antes, dónde estaba?*'. Una vez que ha recuperado ese instante, pudiéndose así situar en el espacio y en el tiempo, vuelve a preguntarse de nuevo '*¿y antes de eso donde estaba?*' y así sucesivamente hasta que consigue recuperar el instante buscado. Este proceder nos permite, en ocasiones, encontrar el objeto que hemos dejado en algún lugar que no recordamos o recuperar un evento del pasado. El problema para los enfermos de amnesia como Leonard es que no pueden recuperar su pasado, ni con ésta ni con ninguna otra estrategia de recuperación de memoria de sus vivencias con la mente.

Vemos pues que estos espectadores crean una red extensa de textos (factuales y ficcionales) entre los que establecen vínculos, como si la barrera entre la ficción y la realidad no fuera impedimento para los préstamos mutuos entre esos textos. Sus interpretaciones están así permanentemente abiertas al cambio.

*c. Niveles de significado en la reconstrucción de la historia.*

Esta reconstrucción en niveles de la historia tiene varias características. Citemos sólo tres de ellas:

1. La reconstrucción en niveles organiza el conocimiento nuevo que emerge en cada nivel en una estructura jerárquica.

2. Esta estructura jerárquica no tiene como característica más definitiva la de reconstruir cada vez más y mejor la trama aparentemente preestablecida por el texto, sino la de engendrar, a medida que aumenta el grado de asimilación de la información del film, una mayor confrontación con los esquemas previos del sujeto. Cuanta más información del film asimilan los espectadores, siendo así capaces de mejor describir lo que aparece en la pantalla, más se alejan del significado referencial del film, de su trama superficial. Dicho de otro modo, cuanto más lo entienden más lo hacen suyo en el sentido de desviarlo del sentido original. Aparecen así múltiples interpretaciones y sentidos personales de los espectadores.

3. La reconstrucción que hace el espectador es sensible al contexto en el que ésta tiene lugar y puede modificar el grado y manera en que se produce dicha reconstrucción del relato. Por ejemplo: al término del film, una vez que el espectador ha dado cuenta de su reconstrucción de la historia, puede modificar ésta si vuelve a pensar en el film, o se le interroga sobre aspectos concretos del film (antes, durante o después del visionado) o se encuentra en un grupo de discusión y debate sobre el film. Por tanto, el significado no es algo definitivo sino sujeto a cambio.

*d. Del significado al sentido y la emoción.*

En el cuestionario hemos preguntado a los espectadores si para ellos *Memento* pretende transmitir algún tipo de mensaje y si el film tiene algún sentido para él.

Los sujetos sólo construyen algún sentido del film si han construido un nivel previo de significado de tal modo que aquel se configura a partir de éste. Así, los sujetos del nivel 0 (Significado fragmentado) de comprensión de la historia, que no consiguen entender la estructura mínima de la trama, no le ven tampoco sentido alguno al film. Aparte de esta relación para este nivel concreto, no hay un sentido adscrito a cada uno de los otros cuatro niveles de significado sino que observamos diferentes categorías de sentido. Aunque en algunas respuestas se alude a dos o más categorías, en la mayoría de los casos los sujetos presentan una respuesta con un solo sentido para el film. He aquí las categorías de respuesta que más aparecen:

**Tabla 1.- Principales categorías de respuesta de los sujetos de los grupos 2 y 3 a la interrogante sobre el SENTIDO del film *Memento*:**

Categoría	/ Subcategoría (Ejemplos)	/ % de respuesta
No tiene sentido .....		14 %
Importancia de la Memoria .....		67,8%
	- memoria y recuerdos para poder vivir.	
	- fragilidad de la memoria	
	- no es fiable, nos engaña	
	- lo que creemos que somos y nos ayuda a ser lo que somos.	
Verdad /Mentira .....		24,5%
	- Relatividad de las cosas	
	- ¿qué son los hechos?	
	- La gente engaña	
No poder recuperar el pasado. ....		11,3%

**Tabla 2.- Principales categorías de respuesta de los sujetos a la interrogante 3 del cuestionario ('Define la película con algún adjetivo'):**

Grupo Experimental	/	Categoría de respuesta	/	% de respuestas
Grupos 1:		Aburrida .....		58
		Previsible.....		39,8
		Tema interesante.....		25,4
Grupos 3:		Desconcertante.....		69,3
		Complicada.....		59,9
		Inquietante.....		48,2
		Rara.....		37,3
		Inteligente.....		32,9
		Discontinua.....		22,5

Los adjetivos que utilizan los sujetos hay que ponerlos en relación con la valoración actitudinal que hacen del film. La puntuación media en la valoración del film de los sujetos del grupo 1 es tan solo de 4,3 (sobre un máximo de 10) mientras que para los grupos 2 y 3 sube a 7,6. Ese dato, junto a la opinión manifestada por los sujetos, hace aparecer un resultado según el cual el montaje cronológico de este film no gusta a los espectadores y sí el realizado por el director.

Reforzando esa idea, hay una clara diferencia entre los adjetivos utilizados por los sujetos de los dos primeros grupos experimentales y los

que utilizan los grupos tres y cuatro. Estos últimos, al ponerlos en relación con sus valoraciones actitudinales del film, permiten observar la diferencia que establece el montaje. Puede decirse que el montaje del autor, al introducir una alteración de la cronología, suscita en el sujeto cogniciones de interés y emociones positivas (de intriga, perplejidad,...), contrariamente al mero montaje cronológico que aburre por previsible y falta de emoción.

*e. La emoción del espectador en la deconstrucción /reconstrucción del film.*

El cine difícilmente puede entenderse al margen de la emoción. Es ésta la que atrae al espectador hacia al sala. Es la emoción la que le mantiene en su butaca y lo que experimenta durante el visionado.

El cognitivismo, al aferrarse a la sola dimensión cognoscitiva de la mente, tuvo dificultades para incorporar la necesaria participación de la emoción al proceso explicativo, y entender en todo su sentido la exposición voluntaria del espectador a las imágenes cinematográficas y los efectos que provocaba en él.

En *Memento* la emoción aparece como producto del montaje y el proceso de deconstrucción / reconstrucción por parte del espectador. Veamos qué ocurre en los grupos 2 y 3 que ven el montaje del autor.

Encontramos 5 tipos de evaluación emocional del film:

**1. El espectador irritado:** es aquel al que le cuesta reconstruir en sentido cronológico las inversiones temporales de *Memento*. No consigue así comprender el relato, lo que le produce un estado de desasosiego e irritación. Su actitud final es categórica: 'no me ha gustado la película' manifiestan estos espectadores.

**2. El espectador reconfortado:** corresponde al primer nivel de comprensión del relato. Es el espectador que ha tenido dificultades para recomponer el relato. Ha alcanzado un primer nivel de comprensión siendo capaz de dar cuenta de lo que considera como el núcleo de la trama (nivel 1 de significado referencial). El espectador puede verse doblemente reconfortado si consigue dar cuenta de un mayor número de elementos de significado del texto (nivel 2 de significado referencial).

En ambos casos la emoción que el espectador experimenta es de la misma naturaleza que la de aquel que supera una prueba de dificultad de la que ha salido finalmente íntegro, bien sea en su integridad física o



Natalie

psicológica. 'No soy tan tonto' se dicen algunos espectadores, que buscan en el experimentador la confirmación de que el relato que cuentan se corresponde bien con el del film. Respiran satisfechos al considerar que 'han hecho bien los deberes' (<Uf! he respondido bien a lo que se me pedía!> < Uf, he terminado de ver la película y la he entendido, sin tener que salir de la sala antes de tiempo!> Dicen textualmente dos sujetos.).

La emoción reconfortante que experimenta este espectador no es tanto en su relación directa con el film sino consigo mismo. Es como si el visionado le hubiera puesto a prueba a él mismo. Vive su contacto con la pantalla como un test (de comprensión, incluso de inteligencia). Siente la emoción de la liberación de la tensión acumulada por el temor a no entender. Encuentra el placer al final, y la emoción que le acompaña, como consecuencia de la iluminación de su comprensión cognitiva.

Si la emoción conlleva una evaluación final que puede ser verbalizada, el espectador reconfortado dirá del film: '¿Si me ha gustado?: Bueno, está bien, pero en fin, no es el tipo de películas que yo suelo ver'. La tibieza de su evaluación verbal es una de las manifestaciones de que la emoción estética no ha sido experimentada por este tipo de espectador y sí una emoción reconfortadora.

**3. El espectador admirativo:** es el espectador que experimenta el placer de la lectura del texto, por utilizar la expresión de Roland Barthes (cf. *Le plaisir du texte*). Encontramos en él la emoción estética propiamente dicha. Esa emoción positiva que emerge ante la contemplación de una *obra de arte* que es reconocida como tal por el espectador. Entendemos aquí que una obra solo adquiere un estatuto de obra de arte cuando el espectador experimenta emociones positivas de naturaleza estética. Es bien sabido que la consideración de un producto como obra de arte en términos de expertos en arte, historiadores del arte o de su valor de compra/venta en el mercado del arte, responde a fenómenos sociológicos, culturales e históricos pero que actúan paralela e independientemente de esta respuesta del receptor a la obra y que es de naturaleza estrictamente psicológica.

En nuestro caso, este espectador experimenta admiración cuando, habiendo comprendido la trama, conecta con la intencionalidad del realizador al manipular el tiempo mediante el montaje. Este espectador entiende la construcción del film al revés, la convergencia de las secuencias en blanco y negro con las secuencias en color, etc. Hace referencia a la emoción que puede sentir el protagonista, Leonard, de sentirse perdido, desconcertado por no poder ordenar su mundo según las coordena-

das espaciotemporales habituales. El espectador afirma 'es como si el realizador hubiera desordenado las secuencias para que el espectador sintiera lo mismo que siente alguien como Leonard que tiene problemas de memoria y no puede organizar lo que ocurre de manera habitual'. La toma de conciencia del espectador de esa manera de *sentir con* el personaje provoca en él admiración, pues está claro para él que el realizador consigue su propósito. Este espectador dice al finalizar su visionado que, al comienzo, se sentía perdido, desorientado pero que, poco a poco, fue poniendo 'las piezas en su sitio' lo que le permitió ir entendiendo las cosas, de una manera 'atípica' como le ocurría también a Leonard en el film. Por tanto, una característica que diferencia a este espectador admirativo de los dos anteriores es que él es ahora capaz de superar las alteraciones del tiempo que están presentes en este film. Sabe situar las anacronías objetivas y las falsas anacronías en un esquema temporal organizado sobre la base de la cronología de los acontecimientos. Para los dos tipos de espectadores anteriores, en cambio, hay un tiempo psicológico caracterizado por la anacronía o la *silepsis*, por utilizar la terminología de Genette. Ello significa que esos dos tipos de espectador se sienten incapaces de situar en el tiempo determinados acontecimientos del film. Intentan ponerlos en relación de manera no cronológica sin conseguirlo. El *espectador irritado* renunciaba literalmente a cualquier forma de comprensión del film. El *espectador reconfortado* se aferraba a su comprensión del esqueleto de la trama, contentándose con ello, a pesar de ser consciente de no haber comprendido no pocas cosas en el film. Por el contrario, el *espectador admirativo* no sólo reorganiza correctamente el tiempo sino que se muestra admirativo por la ingeniosa manera con la que se ha hecho el montaje. Prueba de ello es que, en la evaluación final del cuestionario que cumplimenta, este espectador expresa sin reservas que la película le ha gustado mucho. Le ha parecido original. Manifiesta su deseo de volver a verla porque reconoce que hay cosas que debería volver a ver pues se le han escapado detalles que le permitirían disfrutar todavía más de la película. Dice esto último, no con la obsesión del que necesita compulsivamente entender algo (como le ocurrirá al *espectador verificador*), sino por añadir algo más al placer que ya ha experimentado en este primer visionado del film.

**4. El espectador desentrañador:** es aquel en el que se ha despertado la curiosidad y la sospecha. Se interroga acerca del argumento y da respuesta a sus propias preguntas. Quiere llegar más allá. No intenta únicamente desenmarañar el ovillo del argumento sino desentrañar las intenciones ocultas de los personajes. Estos adquieren para él una densidad que no aparece en los otros tipos de espectador. Los personajes son algo más que lo que aparentan. Tienen dimensiones aparentes, mostradas y

dimensiones ocultas, no confesadas. Hay una mezcla en este espectador de intelectualización y emoción. Está excitado por las interrogantes que se plantea y que persigue con su razonamiento como si se tratara del proceso mental que sigue un detective ante un asesinato. Ello le llevará al significado sintomático del que hemos hablado más arriba (nivel 4). Ese proceso de empuje desde la emoción que experimenta este espectador le hace desembocar, a través de la duda, a modificar el argumento. Para él Leonard, el protagonista, ha asesinado a su esposa. Esta interpretación es significativamente más frecuente en él que en el resto de espectadores a los que nos hemos referido anteriormente.

Este *espectador desentrañador* siente un tipo de júbilo diferente al del *espectador admirativo*. Siente el placer de haber descubierto algo oculto, velado. Su ingenio y perspicacia como espectador le habrían llevado a entender los matices que le sitúan en un grado de significación más profunda. Algún espectador incluso se arma y se sirve, en ese proceso de descubrimiento de la 'verdad' (tal y como él la entiende al menos), de las herramientas teóricas que le proporciona el psicoanálisis y que aparece en varios sujetos de esta categoría de espectador. Atribuyen así a los personajes determinadas psicopatologías. Leonard finge su enfermedad para ocultar su culpa pues no puede asumir haber sido el asesino de su esposa. Leonard habría incluso inventado el personaje de Sammy como una proyección mental, reflejo del uso de otro mecanismo de defensa (en términos del psicoanálisis).

Al igual que el *espectador admirativo*, el *espectador desentrañador* califica muy positivamente la película.

**5. El espectador verificador:** es un espectador que necesita conocer el film hasta en sus últimos detalles. Lo disecciona escrupulosamente. Como esto no puede hacerse en un solo visionado se niega a emitir un juicio definitivo sobre el film antes de haberlo visto dos o más veces (es éste el rasgo que le diferencia del anterior espectador). Analiza y 'reanaliza' las frases, los planos, las secuencias, las miradas,... todo. Este obsesivo proceso de análisis le lleva a descubrir detalles muy difíciles de observar. Tal es el caso de la frase *I've done it* tatuada en el pecho de Leonard y que sólo aparece al final del film (1h 45' 23") y que permite a algunos espectadores reorientar su interpretación de la historia.

Este espectador considera que el significado del film siempre está abierto a nuevas interpretaciones, nuevos detalles, nuevas perspectivas de análisis. Ello le lleva a participar en foros y debates en Internet, como por ejemplo: <http://www.rottentomatoes.com/m/memento>, o <http://www.imdb.com/title/tt0209144/board/nest/16415139>



Teddy

A este espectador no sólo le gusta mucho la película sino que la considera y erige en objeto de culto (fenómeno en la misma línea de los provocados por films como *La guerra de las galaxias* o *Matrix*).

## Discusión y conclusión

### a. Las estructuras de asimilación y acomodación del texto por el espectador.

El *lego* es ese juego de piezas de construcción apreciado por los niños. Estos manejan sus piezas, que encajan unas en otras, pudiendo así construir y reconstruir modelos imitados o imaginados. El modelo de esquema clásico que utilizaría el espectador para darle significado y sentido al texto (una estructura con *slots*, ranuras, en las que encajan los elementos de información que completan el esquema) refleja esta concepción del *lego* de la que el cognitivismo ha sido su mayor abanderado.

Sin embargo, hay un modelo de esquema alternativo, que ha demostrado su eficacia descriptiva y explicativa<sup>2</sup>. Una concepción de la activación de los esquemas en diferentes grados. En ella no hay legos sino unidades dinámicas, cambiantes, reconfiguradas en cada ocasión. Esta concepción que aparece en los espectadores que ven *Memento*, converge con las propuestas de las neurociencias para las que la mente es un sistema distribuido<sup>3</sup>. Una compleja interacción viva (por tanto sometida a cambio), compuesta por una rica "sopa biológica" (a base de ingredientes bioquímicos) y una extensa "red telefónica" (a base de conexiones nerviosas e impulsos eléctricos). Una sopa eléctrica que nos recuerda las propuestas deconstructivas de los analistas del texto.

El proceso de deconstrucción y reconstrucción del film que aparece se aleja así de la concepción clásica abanderada por el cognitivismo de los esquemas del conocimiento que utilizaría el sujeto para comprender y darle sentido a un relato fílmico. Según esa concepción, el espectador activaría esquemas cuyas ranuras, los *slots*, serían rellenados en la interacción con el film completando así el proceso de comprensión. Esta concepción, apoyada en la metáfora del ordenador, no se sostiene. La mente no es un paquete de legos.

Las neurociencias nos enseñan, cada vez con más claridad, que entre el hombre y el ordenador existe una diferencia radical, presente ya en su arquitectura de base, que amplía y sustenta, a su vez, otras diferencias (sociales, psicológicas y culturales) construidas a lo largo de la vida del sujeto y que vendrán a añadirse para hacer que la naturaleza de los tex-

2 BERMEJO BERROS, J. (1990). *Les degrés d'activation des schèmes d'action dans l'activité cognitive de l'enfant*. Lille : Ed. A.N.R.T. Université de Lille.

BERMEJO BERROS, J. (1994). *Les degrés d'activation des schèmes d'action dans l'évocation verbale des actions au cours de l'enfance*. Archives de Psychologie. 143-169.

BERMEJO BERROS, J. (1995). *Los niveles de representación en la estructura y el funcionamiento de los esquemas a lo largo de la infancia*. Estudios de Psicología. 73-97.

BERMEJO BERROS, J. (2005a). *Narrativa Audiovisual. Investigación y aplicaciones*. Madrid: Pirámide.

BERMEJO BERROS, J. (2005b). *Hombre y Pensamiento*. Madrid: Laberinto.

3 RUMELHART, D.E. & McCLELLAND, J.L. (1986) *Parallel distributed processing*. Cambridge, MA: MIT Press.

tos que procesa, el uno y el otro, sean de apariencia similar pero de naturaleza radicalmente diferente. Ello hará que el texto del hombre sea una de las modalidades del símbolo, y el del ordenador la manifestación de sus posibilidades de cómputo.

Muchas comparaciones y paralelismos se han establecido entre uno y otro, de tal modo que, si en los años 60 el ordenador era concebido a imagen y semejanza de la mente humana, en un deslizamiento progresivo, favorecido por los éxitos de la IA (Inteligencia Artificial) y la Robótica, se ha pasado a comparar las capacidades del hombre con las de la máquina. Así, en esta inversión de la mimesis, el hombre “procesa datos”; está “dotado de un *software* y un *hardware*”; etc. Las metáforas han ido dando paso a una concepción en la que se ha ido reduciendo al hombre a su capacidad para *tratar* textos. Se ha descuidado por esta vía, por un lado su capacidad para *producir* textos y por tanto su impulso creador. Por otro lado, se ha olvidado que entre el cómputo y el símbolo existe una diferencia de naturaleza radical, infranqueable por el ordenador hasta ahora (¿y tal vez algún día?). Se ha olvidado, por último, la naturaleza ya distinta entre la arquitectura del ordenador y la del Sistema Nervioso humano. El primero, compuesto de *chips* conectados por impulsos eléctricos, el segundo, una compleja interacción viva (por tanto sometida a cambio), compuesta por una rica “sopa biológica” y una extensa “red telefónica”. Esta interacción, entre dos soportes de naturaleza bien distinta, no ha podido ser imitada, al menos al día de hoy, por el ordenador, concebido sobre el principio del silicio y el flujo eléctrico. Las diferencias son tan radicales que los productos que resultan de esos soportes materiales respectivos son también radicalmente diferentes. El ordenador maneja “legos” y la mente una “sopa eléctrica”, capaz de producir metáforas como las que acabamos de utilizar. La deconstrucción/reconstrucción del texto cinematográfico nos ha permitido abundar en esa radical diferencia que ahonda así en la naturaleza distribuida de la mente humana.

*b. La deconstrucción del texto cinematográfico.*

La concepción del *lego* ha sido cómoda para los estudiosos de la mente porque se presta mejor a descripción, análisis y comparaciones en el tiempo. Sin embargo, a pesar de que refleja mal la realidad de lo que realmente ocurre, ha penetrado profundamente en el seno de las ciencias sociales y humanas, en general, y en las ciencias que se ocupan del texto, en particular. Jacques Derrida, desde la denominada *Deconstrucción*, y otros, han denunciado esa concepción ilustrada por el estructuralismo.

Abordar la deconstrucción del texto cinematográfico suscita de inmediato las interrogantes de *qué* y *para qué* deconstruir. Sin renunciar a encararlas, nos hemos interesado aquí por saber si esa deconstrucción tiene lugar realmente en el encuentro entre el texto y el lector y, si tal es el caso, *cómo* tiene lugar y *con qué consecuencias*.

Los resultados del procesamiento de los espectadores del film *Memento* ponen en evidencia las insuficiencias de la concepción clásica. A partir de los resultados de la presente investigación emerge una concepción que muestra que el espectador sigue, no ya un proceso de deconstrucción/reconstrucción del texto en función del procesamiento cognitivo de la información sino también de su afectividad, intereses, gustos, pasado personal. Esa reconstrucción manifiesta incluso la huella del contexto y el paso del tiempo. Así, por ejemplo, los sujetos del grupo 3, en la discusión con los otros, modifican sus interpretaciones o las enriquecen en función de la confrontación con la reconstrucción de los otros miembros del grupo. Observamos asimismo sujetos que modifican espontáneamente su interpretación del texto al cabo de unos días. El film les había producido tal impacto que continuaban un 'diálogo interior' con relación a él, lo que les llevaba a nuevas reconstrucciones. El texto se nos aparece así como algo abierto, cambiante y adaptativo.

Si en el territorio de la imagen, Koulechov, Vertov o Eisenstein ya nos enseñaron la importancia del montaje como medio de significación y sentido, esta investigación con el film *Memento* nos muestra la diversidad de sentidos y emociones que pueden emanar en el espectador del visionado de un mismo texto. Hay un texto pero no una sola lectura. No hay un espectador sino muchos. Cada uno de ellos, partiendo de su propio contexto personal, social, cultural e histórico, interpreta y valora el film de maneras bien distintas y particulares. Es claramente un proceso de deconstrucción en función de la interacción de esos factores individuales para cada uno de los espectadores. Encontramos en sus reconstrucciones la huella de esas biografías personales con las que podemos establecer lazos y paralelismos. No podía ser de otra manera, pues al reconstruir el texto, el espectador se reconstruye también a sí mismo haciendo partícipes a su mente y sistema emocional en una sopa-eléctrica que produce, no ya significados, sino que hace emerger el sentido.