



El cine y los sentidos: una reflexión estética, filosófica y antropológica

Hamlet Fernández Díaz
Universidad de La Habana – UH, Cuba

RESUMEN

El objetivo del ensayo es desarrollar una reflexión estético-filosófica, a partir de análisis concretos de filmes, de cómo un texto audiovisual puede desencadenar efectos estéticos que además de la vista y el oído, activen sentidos como el tacto, el gusto o el olfato. ¿Se producen transferencias de estímulos de un sentido a otros en la recepción cinematográfica? ¿A partir del estímulo audiovisual, puede el cine desencadenar efectos estéticos multisensoriales? ¿El olfato, el tacto, el gusto también juegan su papel en la recepción audiovisual? ¿Cómo el cine logra semejante efecto? La reflexión que se propone en el ensayo recurre a la articulación interdisciplinaria de referentes teóricos como la semiótica de la recepción, la antropología de los sentidos y la teoría del cine contemporánea. Considero que la argumentación teórica desarrollada es de vital importancia, tanto para los estudios actuales sobre análisis fílmico, como para las metodologías de enseñanza de arte que recurren a textos audiovisuales como dispositivos estéticos y cognoscitivos.

PALABRAS CLAVE: Cine. Percepción sensorial. Multisensorialidad. Antropología de los sentidos.

CINEMA AND THE SENSES: AN AESTHETIC, PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL REFLECTION

ABSTRACT

The objective of the essay is to develop an aesthetic-philosophical reflection, based on concrete analysis of films, about how an audiovisual text may cause aesthetic effects that, in addition to sight and hearing, activate other senses such as touch, taste and smell. Are there transfers of stimulus from one sense to another in film reception? From the audiovisual stimulus, can the cinema unleash multisensory aesthetic effects? Do smell, touch, and taste also play a role in audiovisual reception? How does the cinema achieve such an effect? The reflection proposed in the essay draws on the interdisciplinary articulation of theoretical references such as reception semiotics, the anthropology of the senses and contemporary film theory. I consider that the theoretical argumentation developed is of vital importance, both for current studies on film analysis, and for art teaching methodologies that use audiovisual texts as aesthetic and cognitive devices.

KEY WORDS: Cinema. Sensory perception. Multisensory. Anthropology of the senses.

O CINEMA E OS SENTIDOS: UMA REFLEXÃO ESTÉTICA, FILOSÓFICA E ANTROPOLÓGICA

RESUMO

O objetivo do ensaio é desenvolver uma reflexão estético-filosófica, a partir de análises específicas de filmes, sobre como um texto audiovisual pode desencadear efeitos estéticos que, além da visão e da audição, ativam sentidos como o tato, o paladar ou o olfato. Há transferências de estímulos de um sentido para outro na recepção fílmica? A partir do estímulo audiovisual, o cinema pode desencadear efeitos estéticos multissensoriais? O olfato, o tato, o paladar também desempenham um papel na recepção audiovisual? Como o cinema consegue tal efeito? A reflexão proposta no ensaio recorre à articulação interdisciplinar de referenciais teóricos como a semiótica da recepção, a antropologia dos sentidos e a teoria cinematográfica contemporânea. Considero que a argumentação teórica desenvolvida é de vital importância, tanto para os estudos atuais sobre análise fílmica, quanto para metodologias de ensino de arte que utilizam textos audiovisuais como dispositivos estéticos e cognitivos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Percepção sensorial. Multissensorial. Antropologia dos sentidos

1 OBERTURA

Irrumpen imagen y sonido al unísono después de los créditos iniciales. Jadeos de perros, las pisadas de las bestias y una niña quizá de no más de dos años de edad que corre junto a ellos a campo abierto, es lo primero que escuchamos y vemos. La pequeña exclama “vacas...” Los perros ladran, corretean en círculos en torno a ella; la niña continúa su libre andar, se le enredan sus piecitos, cae al suelo, se levanta. La cámara se aleja un tanto, se abre el enfoque. Al fondo se vislumbra una portería de fútbol, y en la lejanía del paisaje montañas. El terreno está encharcado, el agua se empoza en la tierra fangosa que ha abierto claros en la hierba; la niña chapaletea a gusto con sus botas de goma. Junto a ese sonido que produce su torpe carrera, además del ladrido de los perros y el crujir de sus zancadas, se han filtrado otras denotaciones sonoras como el tintineo característico de cencerros o cascabeles y el mugido de vacas, que presagian la información visual que trae el plano siguiente. La cámara deja de seguir a la niña y adopta su perspectiva visual. Ahora parece que vemos a través de sus ojos, desde el ángulo que permite su estatura, al ritmo de su andar...

La luz va cayendo; la jauría continúa el acecho, su cacería inofensiva, hacen correr a los caballos, arremeten contra un burro que se defiende a patadas. Y la niña, más estática, comienza a nombrar su mundo: “burros”, “perritos”; mientras el sonido de insectos y aves hace entrar al contexto de denotación la caída inminente de la noche. Retumba un trueno en el cielo, mugen las vacas, la niña ríe, la cámara se queda cerca de ella, con breves alternancias a los animales y al paisaje. Ya es noche, arrecian los truenos, los perros más calmados jadean en primer plano,

los experimentamos en la perspectiva visual de la pequeña, que continúa nombrando su mundo: “mami”, “Güera”, “luna”, “casa”, “Eleazar”, “papi”. Los perros no la abandonan, se han juntado a su alrededor. Oscuridad total. Estallan relámpagos y la claridad que desprenden permite ver apenas la silueta de la niña, que prosigue ahora en cadena: “papi”, “Rut”, “Eleazar”, “mi mamá”. Y teniendo como fondo los destellos de la tormenta en la profundidad del cielo, se van sucediendo una a una las tres palabras del título de la película: *Post tenebras lux* (2012).

Confieso que la intensidad sensorial, instintiva y dramática de las sensaciones que experimenté con todo mi cuerpo la primera vez que vi esta secuencia inicial del filme de Carlos Reygadas, no la he vuelto a alcanzar en los visionajes posteriores; ni siquiera ahora que la he observado plano a plano para hacer una descripción lo más exhaustiva posible. Es como si el trabajo de racionalización posterior de los efectos estéticos originarios, inhibiera hasta cierto punto mi aparato de percepción sensorial impidiéndole desencadenar con la misma espontaneidad e intensidad el cúmulo de sensaciones ante cada nueva exposición a los estímulos de esa materia audiovisual. En este punto de la espiral de la comprensión solo me es posible forzar la rememoración de aquella experiencia cinematográfica primera, para, sumada a las reflexiones posteriores, intentar traducirla al plano del lenguaje verbal. Dicho esfuerzo implica articular toda esa información denotada por el texto audiovisual para formular una hipótesis interpretativa global; un trabajo intelectual que ocurre en otro tiempo y espacio, la mente del receptor.

Se trata de una diferenciación en dos fases diferentes pero interrelacionadas, del proceso de recepción audiovisual; una problemática teórica que he venido desarrollado en trabajos anteriores (FERNÁNDEZ, 2014; 2015; 2016). Es posible hablar de dos fases de recepción para el texto audiovisual: una primaria, en la que somos poseídos por la materia semiótica que genera una potente ilusión de realidad, pero que se diluye en el tiempo, ahogando con su devenir las asociaciones de sentidos que se forman en nuestra mente; y otra, mental, rememorativa, reflexiva, reconstructiva, conceptual, en la que reorganizamos esa experiencia en forma de sentido concretizado en lenguaje. Existe una interrelación esencial entre ambas fases, y, sobre todo, una dependencia de la segunda con respecto a los efectos estéticos e informacionales de la percepción sensorial experimentada en la primera fase. Dependencia o interrelación que se acentúa si es que el receptor se empeña en construir una interpretación lo más global y elaborada posible, porque los procesos reflexivos tendrán que recurrir siempre a las huellas de esa experiencia receptiva primera.

Una conclusión, ya planteada en mis exploraciones anteriores del tema, pero que considero necesario remarcar ahora en el comienzo de este ensayo, es la imposibilidad de

trasvasar en su exhaustiva totalidad todos los efectos sensoriales y sus significados intrínsecos, puramente denotados (aún no hablo de connotación), al plano del lenguaje verbal. Por más que me esforcé en describir la secuencia inicial de *Post tenebras lux*, solo una pequeña porción de información de todo lo que vi, escuché y sentí, pudo ser proyectada, traducida, hacia ese otro plano de lenguaje y escritura. De todas formas, es inevitable que lo hagamos, e imprescindible si de trabajo de la interpretación se trata. Sobre el complejo fenómeno de la apropiación lingüística que hacemos de la materia audiovisual de un texto cinematográfico, resultan iluminadoras estas ideas de Gilles Deleuze (1987, p. 49-50):

Estos compuestos de la imagen-movimiento, desde el doble punto de vista de la especificación y la diferenciación, constituyen una «materia signalética» que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos). Eisenstein los comparó primero con ideogramas y después, más profundamente, con el monólogo interior como protolenguaje o lengua primitiva. Pero, aun con sus elementos verbales no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente. Es una condición, anterior en derecho a aquello que ella condiciona. No es una enunciación, no son enunciados. Es un «enunciable». Queremos decir que cuando el lenguaje se adueña de esta materia (y lo hace necesariamente), entonces ella da lugar a enunciados que vienen a dominar o incluso a reemplazar a las imágenes y los signos, y que remiten por su cuenta a rasgos pertinentes de la lengua, sintagmas y paradigmas, muy diferentes de aquellos de los que se había partido.

En la segunda fase del proceso de recepción del texto audiovisual precisamente lo que ocurre es ese fenómeno marcado por Deleuze, en que el lenguaje se adueña de la “materia signalética” cinematográfica, y la estructuración racional de sus enunciados comienza a ocupar su lugar, o a superponerse a la impresión que imágenes en movimiento y sonido han dejado en nuestra corteza cerebral. Es la interpretación quien forcejea más arduamente con esa “masa plástica”, con la materia semiótica “no lingüísticamente formada” del cine, para hacerla entrar en las estructuras instituidas del lenguaje verbal. Subyace aquí el concepto de “semiosis” de Peirce (1974): para que eche a andar un proceso semiósico, el “representamen” cinematográfico (que es toda la materia semiótica audiovisual), debe ser traducido en un “interpretante”, eso es, otro texto estructurado en el plano del lenguaje verbal.¹

¹ En la tradición que se remonta al filósofo norteamericano Charles S. Peirce, la semiosis, en tanto fenómeno, es considerado el objeto de estudio de la semiótica, y solo cuando existe función semiótica se verifica un proceso semiósico. En los términos de Peirce, la semiosis implica un tipo de influencia “tri-relativa”: un objeto o fenómeno de lo real, cuyo signo o representamen determina a su vez a un interpretante, es decir, otro signo o representamen potencial; y así, en teoría, hasta el infinito.

Precisa Deleuze (1987, p. 50):

[...] la lengua no existe más que en su reacción a una ‘materia no lingüística’ a la que ella transforma. Es por esto por lo que los enunciados y narraciones no son un dato de las imágenes aparentes sino una consecuencia que emana de esa reacción. La narración se funda en la imagen, pero no está dada”.

Esa “materia no lingüística” es el mundo, toda la realidad circundante, con la que la lengua interactúa todo el tiempo. Por ello, si podemos establecer un correlato verbal del texto audiovisual, es porque su materia no lingüística (imágenes y sonidos que percibimos como la representación de realidad) hasta cierto punto ya se encuentra previamente apropiada para nosotros por la lengua, y muchos de esos referentes ya cuentan con un equivalente sígnico concretizado en el plano del lenguaje. Como la lengua transforma a toda realidad en la medida en que se la apropia, lo que el cine nos muestra es ya en un gran porcentaje cultura, convención, sociabilidad; entonces Umberto Eco (1986) tenía razón al afirmar que reconocemos lo que percibimos en el cine porque de alguna manera ese contenido ya goza de codificación cultural: “todo el universo de la acción que transcribe el cine *ya es un universo de signos*” (p. 217-218).

Sin embargo, en ejemplos como el comentado al inicio (y todos los casos dignos de considerarse arte cinematográfico) nuestras competencias semióticas sufren una impotencia de codificación en el nivel de la connotación, lo cual solo es posible superar con un ingente esfuerzo intelectual y hermenéutico de interpretación. Aun así, las consecuencias cognitivas de la comprensión audiovisual corren sobre una confluencia de estímulos estéticos que deben ser considerados como multisensoriales. Esa es la tesis que me propongo argumentar en los próximos apartados.

A partir de análisis fílmicos, desarrollo una reflexión acerca de cómo un texto audiovisual puede desencadenar efectos estéticos que además de la vista y el oído, activen sentidos como el tacto, el gusto o el olfato. Estas son las principales preguntas de investigación que se plantea el ensayo: ¿Se producen transferencias de estímulos de un sentido a otros en la recepción cinematográfica, desencadenando así efectos estéticos multisensoriales? ¿El olfato, el tacto, el gusto, también juegan su papel en la recepción audiovisual? Para responder a estas cuestiones recurro a la articulación interdisciplinar de referentes teóricos como la semiótica de la recepción, la antropología de los sentidos y la teoría del cine contemporánea.

Considero que la argumentación teórica que se desarrolla a seguir es de vital importancia, además de para los estudios actuales sobre análisis fílmico, también para las metodologías de enseñanza de arte que recurren a textos audiovisuales (FERNÁNDEZ, 2019). El cine, al igual que las artes visuales en general, se suele pensar e instrumentalizar única y

exclusivamente como un tipo de arte limitado a una experiencia estética centrada en la visión, el mirar, la contemplación visual. Esa perspectiva “oculocéntrica”, que jerarquiza el sentido de la vista por sobre el resto del aparato sensorial humano, tiene profundas raíces en la filosofía y la estética occidental. Sin embargo, como se ilustrará en este trabajo a partir de análisis de ejemplos concretos, un proceso de recepción audiovisual puede generar efectos estéticos multisensoriales verdaderamente intensos, y esa multisensorialidad resulta la base energética de una interpretación y comprensión hermenéutica más intelectualizada. La educación estética y artística debe ser capaz de estimular y desarrollar la percepción sensorial en un sentido integral, eso es, no jerarquizando y no centrando la atención en un sentido en específico, por considerarlo superior a los demás.

2 MEOLLO DE LA CUESTIÓN

¿Por qué la secuencia analizada de *Post tenebras lux* es tan efectiva en cuanto a la experiencia estética que provoca y los procesos reflexivos que estimula? Pienso que su éxito radica en que tiene la capacidad de activar todo nuestro aparato sensorial en el proceso de recepción de la materia audiovisual. No solo la vista y el oído se ven excitados, también el tacto, el olfato y hasta el gusto experimentan sensaciones por transferencia de estímulos. Observo tierra, agua, fango, hierba; pero la humedad, la frialdad, la sensación de mojado, la textura del terreno fangoso, eso lo experimento con la piel, en los pies, en las manos, con todo el cuerpo. Escucho el efecto de las pisadas de los animales y de los piecitos de la niña en los charcos, y el sonido me robustece esa experiencia corporal.

Percibo la suciedad y la podredumbre, pero el olor a hierba y a tierra mojada, a mierda de vaca reblandecida, a orina de caballo, a tufo de pelo de perro húmedo, etc., eso lo imagino con el olfato y hasta con incidencias en el gusto. Escucho los ladridos impertinentes de la jauría, el mugido de las vacas, los relinchos de los caballos, el repique de los cencerros; veo a los animales correr, pelear, cada vez más azorados; escucho el sonido de la noche, los grillos, la música del monte; sobrevienen las tinieblas y escucho la tormenta estridente. Pero, todo ello lo vivo con el cuerpo, con el conjunto del sistema sensorial; cualquier estado emocional que se desencadene en el proceso crece a partir de esa experiencia sensitiva inducida por la representación cinematográfica.

“No se pueden aislar los sentidos para examinarlos uno tras otro a través de una operación de desmantelamiento del sabor del mundo. Los sentidos siempre están presentes en su totalidad” – sentencia el antropólogo francés David Le Breton (2009, p. 44), uno de los autores más influyentes de la llamada “antropología de los sentidos”. El cine pone en escena

esa “conjunción” de los sentidos que es constitutiva de la experiencia humana del mundo, solo que le está dado hacerlo, por sus especificidades técnicas como medio, a través de la imagen en movimiento y el sonido. Es entonces el receptor quien restituye la unidad sensorial al operar en el proceso de recepción un desplazamiento de efectos hacia los sentidos del tacto, el olfato y el gusto. Por tanto, desde el punto de vista de la producción, el cine es un medio audiovisual, ya que está obligado a componer su estructura semiótica en esos dos sistemas; sin embargo, desde la perspectiva de la recepción, sus efectos en la experiencia pueden llegar a ser multisensoriales, lo cual pone en duda la hegemonía absoluta de la vista y el oído como los sentidos estético-cognoscitivos por excelencia. El sujeto ante el estímulo cinematográfico restituye mentalmente la intrincada unidad perceptiva del mundo que almacena en su experiencia vital. Porque, como advierte Le Breton (2009, p. 45):

Las percepciones no son una adición de informaciones identificables con órganos de los sentidos encerradas rígidamente en sus fronteras. No existen aparatos olfativo, visual, auditivo, táctil o gustativo que prodiguen por separado sus datos, sino una convergencia entre los sentidos, un encastramiento que solicita su acción común. La carne es siempre una trama sensorial en resonancia. Los estímulos se mezclan y se responden, rebotan los unos en los otros en una corriente sin fin. Lo táctil y lo visual, por ejemplo, se alían para la determinación de los objetos. Lo gustativo no es concebible sin lo visual, lo olfativo, lo táctil y a veces incluso lo auditivo. La unidad perceptiva del mundo se cristaliza en el cuerpo por entero.

La tradición de la estética filosófica occidental, desde Platón hasta Hegel, siempre consideró a la vista y al oído como los únicos sentidos cognoscitivos, y el resto fueron subestimados como sentidos inferiores, presos en la proximidad, primitivos, animales. Ese tipo de construcción teórica creó a la larga una especie de metafísica de los sentidos, con una estructura jerárquica muy bien definida, donde el arte, y lo bello, solo pertenecían al reino de lo visual y lo musical. También, sobre ese fundamento metafísico que terminó naturalizándose, Occidente a lo largo de la historia ha despreciado y considerado como culturas bárbaras, incivilizadas e inferiores, a todos aquellos pueblos cuyos sistemas culturales se estructuraron sobre la base de la dominancia de algunos de los tres sentidos considerados inferiores.²

No obstante, en la civilización occidental los sentidos del olfato, el gusto y el tacto tienen protagonismo en una infinidad de prácticas culturales con un fuerte componente estético. Las liturgias católicas son claramente multisensoriales; y en las ceremonias religiosas donde la

² “A principios del siglo XIX, en el campo de la historia natural, Lorenz Oken postulaba una jerarquía sensorial de las razas humanas, en que el europeo (el “hombre-ojo”) ocupaba el peldaño superior, seguido del asiático (el “hombre-oído”), el amerindio (el “hombre-nariz”), el australiano (el “hombre-lengua”) y el africano (el “hombre-piel”)” (CLASSEN, 1993, p. 5).

música y el baile son protagónicos, como las de origen africano, la experiencia estética/mística encarna en todo el cuerpo. Los rituales del amor serían impensables sin el sentido del tacto. La inmensa mayoría de las festividades populares propician el goce de los cinco sentidos; siendo la comida, en todos los tiempos y en todas las culturas, síntesis estética multisensorial de una tradición histórica. Por tanto, la “cognición sensible” – como definiría Baumgarten al universo de lo estético para diferenciarlo del campo de la lógica – es multisensorial y no meramente centrada en el ver y escuchar.³

La “antropología de los sentidos” postula como premisa fundamental “que la percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural. Esto significa que la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato no sólo son medios de captar los fenómenos físicos, sino además vías de transmisión de valores culturales” (CLASSEN, 1993, p. 1-2). Constance Classen advierte que cuando se estudian los significados que los hombres vinculan a sus múltiples sensaciones y capacidades sensoriales en culturas diferentes, se le devela al antropólogo un simbolismo amplio, inagotable. En su opinión, esos significados y valores directamente relacionados con la dimensión corporal “forman juntos el *modelo sensorial* al que se adhiere una sociedad, según el cual los miembros de dicha sociedad ‘interpretan’ el mundo o traducen las percepciones y los conceptos sensoriales en una ‘visión del mundo’ particular”. Es por ello que se deben examinar los valores asociados a los sentidos en el marco de cada sistema cultural en particular, y no sobre el fondo de un modelo sensorial que se considere hegemónico, como podría ser el de la cultura del propio antropólogo. Por ese camino se descubren jerarquías de valores totalmente diferentes al del orden occidental dominado por la vista, lo cual desbloquea la comprensión a un simbolismo sensorial largamente ignorado por Occidente y que excede sobremanera el marco de sus bienpreciados sentidos cognoscitivos.

La esencia de la construcción de la hegemonía “oculocéntrica” llevada a cabo tanto por la filosofía primero como por la ciencia después, sobre todo durante la modernidad Occidental, queda bien ilustrada en este pasaje de Le Breton (2009, p. 37-38):

En el *Dioptrique*, Descartes planteaba la autoridad de la vista con respecto a los demás sentidos: “Toda la conducta de nuestra vida depende de nuestros sentidos, entre los cuales el de la vista es el más universal y el más noble. No existe duda alguna de que los inventos que sirven para aumentar su poder están entre los más útiles que puedan existir”. El microscopio, el telescopio le dan la razón al ampliar hasta el infinito el registro de lo visual y al conferir a la vista una soberanía que ampliarán aún más, al cabo del tiempo, la fotografía,

³ Incluso, los estudios sensoriales dentro del campo de la sociología han llegado a poner en duda que la percepción humana se encuentre limitada a los 5 sentidos tradicionales; se señala que existen entre 13 y 33 sentidos (SABIDO RAMOS, 2016).

los rayos X y las imágenes médicas que les seguirán, el cine, la televisión, la pantalla informática, etc.

De manera que el cine, como invención técnica y como aspiración cultural, se enmarca en esa línea evolutiva de tecnologías con la capacidad de “ampliar hasta el infinito el registro de lo visual”. A grandes rasgos, en el caso específico de artefactos creados para el registro de imágenes “fieles” a la realidad con consecuencias estético-artísticas, se suelen citar como los antecedentes más evidentes del cine “primitivo” a la cámara oscura del Renacimiento y la invención de la cámara fotográfica en el siglo XIX; para a partir de ahí, conquistar la ilusión de movimiento y demás logros tecnológicos como la sincronización del sonido, la imagen a color, la imagen post-indexical, etc.

Sin embargo, existen teorías alternativas que problematizan dicho relato de progreso en línea recta desde el Renacimiento y su régimen visual basado en la perspectiva central, hasta la súper-representación cinematográfica. Me remito aquí a un artículo de Eduardo Russo (2012), quien a su vez se remite a Jonathan Crary (*Las técnicas del observador*) y a André Bazin (*El mito del cine total*) para proponer la tesis de que la cámara oscura puede tener a la cámara fotográfica como digna y fiel heredera, pero que esta última no es la única responsable de la revolución óptica que aconteció en el siglo XIX guiada por una pretensión de realismo total que cristalizaría finalmente en la invención del cine. Existieron otros artefactos, como los estereoscopios, que provocaron cambios sustanciales en la experiencia de la percepción visual. Una de las citas de Bazin traídas a colación por Russo es sumamente interesante, porque el teórico francés parece subrayar la tesis del papel jugado por la estereoscopía como un resorte que da el impulso decisivo a la utopía “idealista” de un tipo de representación íntegra, total, de la realidad física circundante.

[...] un historiador del cine, P. Potoniée, ha sostenido incluso que no fue el descubrimiento de la fotografía sino el de la estereoscopía (introducida en el comercio poco antes de los primeros ensayos de fotografía animada en 1851) lo que abrió el ojo a los inventores. Advirtiendo los personajes inmóviles en el espacio, los fotógrafos comprendieron que les faltaba el movimiento para ser imagen de la vida y copia fiel de la naturaleza. En todo caso, no hay apenas inventor que no busque el conjugar el sonido o el relieve con la animación de la imagen (BAZIN *apud.* RUSSO, 2012, p. 274).

Eduardo Russo concluye que en el comentario de Bazin la precedencia del espacio resulta el dato fundamental. Una vez que el estereoscopio había proporcionado la experiencia de ilusión de la tercera dimensión, lo que faltaba era poner esas imágenes fotográficas a desplazarse en el espacio para conquistar la obsesión técnica de la larga tradición occidental de la mimesis: una representación *cuasi* perfecta de la realidad. Ahora bien, de todo ello nosotros

podemos concluir algo muy importante también: mientras más integral se torna el realismo, mientras más total la ilusión de un mundo representado, más sentidos se verán involucrados en la experiencia receptiva. Cuando la imagen estática con fundamento indexical gana proyección en el espacio, se restituye con mayor intensidad la corporalidad integral de la percepción sensorial en el proceso de la recepción. Cuando al interior de la imagen los cuerpos y los objetos se desplazan en el espacio, lográndose finalmente la representación del movimiento, entonces el estímulo perceptivo hasta puede actuar sobre sentidos internos como el “vestibular”, que interviene en la percepción de la dirección, aceleración y movimiento en el espacio, o la “kinestesia”, el sentido interno del movimiento.

La presencia del sonido en el contexto de la imagen, activa a su vez disímiles procesos sensoriales. Para un importante teórico del cine como Thomas Elsaesser (2018, p. 281), “la capacidad (tridimensional) del sonido para encarnar la imagen (bidimensional) es central en la función del sonido en el cine”. Y el primer cine nunca fue en rigor un arte puramente silente. Hasta 1927 el llamado “cine puro” había dominado en términos industriales debido a los defectuosos intentos previos de sincronizar el sonido grabado a la imagen en movimiento. Pero durante todo ese proceso de tanteos tecnológicos las proyecciones cinematográficas se caracterizaban por una “enorme diversidad de materiales y variaciones tonales, que abarcaban desde el lector del guión, a la orquesta sinfónica, desde la presencia del órgano en el cine, al artista de efectos de sonido”. La proyección de un filme silente era todo un espectáculo, como bien lo recrea Michel Hazanavicius en la secuencia inicial de *The Artist* (2011): un lujoso teatro atestado de público en el que una orquesta sinfónica ejecuta en vivo la banda sonora al tiempo que en la gran pantalla se suceden las imágenes.

Hay en esta película dos momentos importantes de clímax autorreflexivo en los que se logra un elocuente contrapunteo entre la ilusión estética propia del cine silente, y las posibilidades sensoriales, dramáticas y conceptuales que anunciaba la definitiva sincronización de sonido e imagen. La primera de esas secuencias es cuando George Valentin (el personaje protagonista, gran estrella del cine mudo que se resiste a la transición al sonoro), entra en su camerino y de repente los objetos adquieren una presencia inesperada, comienzan a “existir” como generadores de sentido gracias al sonido que producen: es el ruido de la vida, el murmullo objetual, hasta ese instante desterrado de la ilusión puramente visual que venía construyendo el filme (silente y en blanco y negro). Esa materia sonora, cuando irrumpe, no solo resulta un ente perturbador y amenazante para el actor en el reino de su estética muda; también nosotros nos extrañamos un tanto, como si se estuviera atentando contra la burbuja de fantasía en la cual ya habíamos acomodado nuestros sentidos. Pero al mismo tiempo, de la mano del sonido diegético

se entra en otro nivel de ilusión, la del cine sonoro, y se puede concientizar de golpe la manera en que el sonido enriquece el contexto de denotación del plano, hinchándolo de tridimensionalidad y aumentando la convergencia de funciones semióticas.

El otro momento de fractura intencionada del efecto cinematográfico silente lo constituye el final de la película: terminan su baile de claqué y el director abre los micrófonos para que escuchemos el jadeo de los artistas; después abre el plano para mostrar a todo el equipo de rodaje detrás del plató. Entonces por vez primera escuchamos las voces de los actores, el ruido propio del ajetreo técnico al interior del estudio, que en una última toma nos es mostrado en su totalidad mientras se ordena reanudar la acción, ahora con sonido.

Una vez que las películas con sonido sincronizado se imponen como la norma de la industria, a partir de este momento, inmerso en la intimidad anónima de una sala oscura, el receptor se habitúa a la conjunción temporal de materia visual y sonora con la que el cine va complejizando cada vez más su capacidad semiótica para transcribir un universo de signos, códigos y subcódigos profundamente anclados en cualquier sistema cultural; y ya sabemos que en la base de toda cultura existen “modelos sensoriales” que se comportan como “lógicas de humanidad”. En consecuencia, no hay manera de que en la recepción cinematográfica no afloren esas estructuras de orientación cultural apegadas a la percepción sensorial, su simbología, significados y valores: desde ese umbral echa a andar el proceso de interpretación y comprensión de la realidad intencional que construye la representación audiovisual. Por eso, el cine, desde su prehistoria, cargaba con el cometido de ser un arte multisensorial.

Una ramificación interesante a tener en cuenta son los prototipos que fueron surgiendo en paralelo a la historia de constitución del cine, los cuales hibridan la imagen en movimiento con otros artilugios tecnológicos para crear una experiencia de realidad virtual, interactiva, de cine inmersivo. Me refiero a los prototipos denominados “instalaciones panorámicas”: *Cinéorama* (1897), experiencia virtual de volar en globo aerostático; *Mareorama* (1900), experiencia virtual de viaje en barco; *Photorama* (1900), sistema de proyección de imágenes fotográficas de 360°; *Hale`s Tours* (1903), salas de cine imitando vagones de tren. Ya en la década de 1950 dentro de la industria cinematográfica surgieron intentos de cine inmersivo (para no hablar de la historia del 3D, de la cual no podemos ocuparnos aquí) como el *Cinerama* (1952) y el *CinemaScope* (1953). Por su parte, otro artefacto, el *Sensorama* (1955), una pequeña cabina en la que una persona se sentaba y podía dirigir virtualmente una moto, articulaba “*loops* de película, visión panorámica y estereoscópica, sonido estereofónico, olores, vibraciones y otros efectos, con el objetivo de producir la ilusión de un paseo de motocicleta por el barrio de Brooklyn” (PARENTE, 2011, p. 54).

Incluso, el llamado Estilo Clásico desarrollado por Hollywood, que se considera el paradigma del cine oculocéntrico por excelencia, introduce principios técnicos con importantes consecuencias estéticas que favorecen una percepción de base corporal, escultórica, aun cuando el objetivo estilístico fuera adueñarse del ojo del espectador y fijarlo a la acción que se quiere destacar en cada plano. Es el caso, por ejemplo, de la “iluminación de tres puntos”. Cuando se vuelven dominantes los “estudios oscuros”, utilizándose solo luz artificial, se diseña un tipo de iluminación “multidireccional” con la que se logra resaltar la figura de los actores con respecto a los fondos sombríos (BORDWELL, 2008). Con este procedimiento fotográfico los cuerpos se perciben “más tridimensionales”; la luz modelando las formas, hinchándolas de volumen, resaltando las texturas, el espacio ganando complejidad y profundidad, todo lo cual redundando en una percepción sensorial más integral.

Ahora bien, llegados a este punto podemos preguntar junto con Elsaesser: “¿por qué será que el ojo y la visión han dominado durante tanto tiempo el visionado de las películas excluyendo a todas las otras propiedades, agencialidades y efectos inherentes a la imagen en movimiento?”. Para este autor resulta evidente que la experiencia cinematográfica siempre moviliza varios sentidos a la vez, pero advierte que la función exacta de cada uno de ellos así como su interacción en el proceso de recepción sigue siendo un “tema controvertido”. El énfasis en lo visual ha prevalecido en el desarrollo académico de los estudios teóricos sobre cine debido a la influencia de disciplinas como la semiótica, la narratología, el psicoanálisis, los estudios visuales, la antropología visual, los estudios de género, entre otros. Pero Elsaesser relaciona un factor histórico de sumo interés, porque tiene que ver con las consecuencias cognoscitivas del cine:

[...] el paradigma *ojo-visión* ha prevalecido por tanto tiempo porque, desde finales del siglo XX el cine le ha presentado a la visión mundos antes desconocidos o inalcanzables, y lo ha hecho desde un único punto de referencia. El cine hizo que la vista se volviera móvil y sagaz, curiosa y penetrante, al permitir que la cámara le ofreciera al espectador la oportunidad de introducirse en mundos anteriormente prohibidos o inaccesibles. (ELSAESSER, 2018, p. 271)

3 EL CINE Y LOS SENTIDOS “INFERIORES”

Como ya he venido argumentando, resulta extremadamente reductivo que las consecuencias cognoscitivas del cine recaigan en un sentido exclusivo como el de la vista. Por ello, sería oportuno detenernos ahora en el valor de una película que demuestra con excelencia estética que el cine también tiene la posibilidad de introducirnos en mundos aparentemente inaccesibles para un medio audiovisual.

En la penumbra de una mazmorra de piedra y con grillete al cuello, observamos la silueta

de un hombre. Hay un plano de su rostro, cuyos rasgos no percibimos aún por la oscuridad. El prisionero mueve lentamente la cabeza hacia adelante y su nariz entra en la luz, es el único fragmento de su cuerpo que podemos ver con nitidez; inhala profundamente dos veces y escuchamos ese sonido que arrastra el oxígeno, y los olores, hacia el interior del organismo. En el plano siguiente entran los soldados. El personaje los ha presentado con el olfato antes que con cualquier otro de sus sentidos. Y de esta manera puramente cinematográfica ha quedado presentado el gran protagonista de la película: el sentido del olfato.

Me refiero, por supuesto, a la adaptación al cine de la novela *El perfume: historia de un asesino*, del escritor alemán Patrick Süskind. La película *Perfume: the story of a murderer* (2006), de Tom Tykwer, es un gran ejemplo de cómo el cine puede invertir todo su arsenal de recursos discursivos en representar el complejo y sutil universo del olfato, con profusas transferencias hacia el gusto y el tacto. De los muchos ejemplos que se pueden extraer de la obra cinematográfica para analizar efectos estéticos multisensoriales, la secuencia del nacimiento de Jean-Baptiste en el mercado de pescado de París tiene la peculiaridad de ser el momento en el que por vez primera su pequeño cuerpo reaccionó al estímulo del mundo externo.

Somos situados visualmente en el “lugar más pútrido de todo el reino”. Su madre, con un vestido mugriento, sudorosa, con las manos embarradas de sangre de pescado, tiene que dar a luz debajo de su puesto de venta. Grita, abre las piernas, puja y un sonido acuoso portador de volumen denota el nacimiento del bebé. Toma un cuchillo, corta el cordón umbilical y empuja a la criatura con el pie. Se da una visión del niño en tres planos. Uno general donde se ve el cuerpo cubierto de sangre en medio de la inmundicia del suelo. Otra toma de medio cuerpo donde se ve claramente que respira; y un *close up* al rostro centrado en la minúscula nariz. El sonido de la respiración va ganando el primer plano de la pista hasta quedar amplificado junto al del latido del corazón. A partir de aquí el montaje compone un collage de imágenes que dan una muestra de toda la información odorífera que llega hasta sus receptáculos. Desechos de pescados, un perro comiendo vísceras, gusanos, ratas, cabezas de otros animales, un cerdo siendo destripado, un hombre que vomita contra un muro. Y el recién nacido, en su condición animal más primaria, absorbe toda la fealdad terrible de ese mundo y estalla en un grito de vida.

En esta breve secuencia, junto al sonido subjetivo de la respiración y los latidos del corazón, se monta una composición de ruidos ambientales que cumple una función diegética dándole integralidad al descarnado realismo de la representación. Cortes de cuchillos, carne siendo tasajada, desechos cayendo al suelo, zumbido de gusanos y chillidos de ratas, hasta llegar al sonido del vómito, que es una consecuencia explícita del efecto estético-fisiológico

que se ha querido lograr: asco, repugnancia, espasmos, revoltura que desemboca en shock sensorial. A su vez, los estímulos visuales y sonoros que logran lo imposible –recrear la materia olfativa–, también repercuten en el gusto y el tacto, porque no hay manera de imaginar lo pestilente sin un efecto repulsivo en el paladar y sin el escozor que provocan las texturas de lo abyecto, lo muerto, lo descompuesto. Experimentamos así, de manera virtual, el “hedor casi inconcebible para el hombre contemporáneo” que pululaba en las ciudades del siglo XVIII.

Con respecto a la vida contemporánea y la importancia subyacente de los modelos sensoriales en la estructuración de las dinámicas sociales (fenómeno del que por lo general no somos conscientes), existe una película que, pese a sus altibajos discursivos, nos pone en la situación límite de imaginar cómo sería la vida, o a qué quedaría reducida, si comenzáramos a perder nuestros sentidos uno a uno. En *Perfect Sense* (2011), de David Mackenzie, una epidemia se extiende por el mundo privando a los seres humanos de sus percepciones sensoriales. Los protagonistas son un chef (Ewan McGregor) y una científica (Eva Green) que se enamoran a medida que avanza la tragedia. La ciencia no puede dar respuestas ante lo ocurrido, pero aún con la pérdida de cada sentido la vida continúa y la sociedad se reconfigura en dependencia de las capacidades sensoriales que van quedando.

Es por eso que el restaurante (espacio por excelencia de una performance multisensorial) donde trabaja el chef funciona como una mónada de la reconstitución social en base a la reducción del aparato sensorial. Cuando se pierde el olfato, la comida se vuelve más condimentada, más salada, más dulce, más agria, y así la intensidad de los sabores intenta suplir la deficiencia de los degustadores sin nariz. Cuando desaparece el sentido del gusto la comida se hace más crocante, colorida y aumenta la importancia de las temperaturas. Hasta la crítica culinaria sigue adelante, desplazando las metáforas hacia lo frío, lo congelado y lo más caliente; lo seco, lo húmedo, lo crujiente y esponjoso; lo brillante, lo oscuro y lo colorido. Cuando se pierde la audición, el color, las formas, las texturas, es lo único que queda. Las personas se comunican por lenguaje de señas y continúan adelante. Incluso la música en los bares se reinventa, creando vibraciones en el espacio y en la materia física que solo la piel puede experimentar.

Ahora bien, cuando la oscuridad desciende sobre el mundo de los humanos la película debe terminar. Aparece aquí un “objeto de lo sublime”⁴ para la representación cinematográfica. Los amantes se encuentran, se aproximan y antes de poder tocarse ya han perdido la visión. “Está oscuro ahora” –y el fondo a negro redonda en lo que escuchamos–. La protagonista sigue

⁴ Para la estética, a partir de Kant, un “fenómeno sublime” es aquel que por su complejidad trasciende las capacidades humanas de representación mental, y por ende estética.

hablando para el espectador: “Pero sienten el aliento del otro y saben todo lo que necesitan saber. Se besan. Y sienten las lágrimas del otro en sus mejillas...”. Es decir, lo único que queda es el tacto, la piel para sentir. Incluso con este sencillo recurso de un fundido a negro y el discurso oral el cine puede representar brevemente lo que queda después del apagón total de la vista. ¿Pero cómo representar la ausencia de tacto, el sentido que constituía para Kant la condición más limitada de las percepciones, el más distante de la vista? *Perfect Sense* llega hasta esa frontera, es el único fenómeno que el filme no puede poner en escena. El tacto se convierte, por tanto, en el verdadero objeto de lo sublime. Es imposible imaginar la vida sin base táctil. Sería como pensarnos sin fronteras, sin el órgano que con mayor extensión interactúa, se comunica, comercia con el exterior. Sin roce, sin placer sexual, sin amor, la especie se extinguiría.

Y la reflexión sobre la piel nos lleva a un clásico, *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais. El abrazo más poético y erótico de la historia del cine acontece aquí. Los amantes entrelazados de manera laberíntica. Un fragmento de cuerpos compactados donde la piel y el roce son los absolutos protagonistas. La melodía inicial al piano refuerza la atmósfera de ternura e intimidad. El polvo brillante que les llueve encima es un elemento simbólico, quizá en alusión a la radiación atómica o a la ceniza de la destrucción y en contraste irónico con el goce y felicidad de la pareja. Después cambia la música y las pieles se ven húmedas, transpiran, gotean sudor. Es el clímax antes de que intervenga el discurso oral: “No has visto nada, en Hiroshima. Nada”.

En contrapunteo con ese diálogo íntimo van apareciendo las imágenes que recrean las consecuencias de la bomba, y todo el horror se expresa en los cuerpos: terribles quemaduras, rostros deformados, miembros mutilados, cuero cabelludo chamuscado, las malformaciones congénitas, etc. Eros y Tánatos, esas dos fuerzas instintivas contrapuestas dejan sus marcas en la piel para que las toquemos con los ojos. “Me matas. Me das placer” –repite Ella–. “Que piel más bonita tienes” – y solo entonces se muestran los rostros de ambos–. Antes de la individuación de los personajes se corporiza algo más profundo, más esencial, más extensivo a la constitución humana. Podemos reconocer aquí una ontología anclada en lo sensorial.

4 EL CINE Y LA REPRESENTACIÓN POST-INDEXICAL

Retomando ahora el excelente artículo de Thomas Elsaesser, una voz autorizada como la suya reconoce que en las últimas décadas tanto creadores como estudiosos del cine han prestado atención al tema de lo háptico, la epidermis, al oído. Giros que considera representativos de una tendencia que se ha preocupado en indagar por qué la “corporeidad”

desempeña un “rol protagónico” en la experiencia cinematográfica en general.⁵ En su opinión, cuando el código digital entra en el cine, abriéndose la era de la imagen post-indexical, se da un viraje “notable” hacia los sentidos, como si la experiencia se hiciera más sensorial producto de la abstracción del código.

Es como si lo digital nos llevara a sentir la necesidad de asegurarnos de tener un cuerpo: una masa corporal concebida en términos de superficie perceptual. [...] La “pérdida de la realidad” (referencialidad, indexabilidad) asociada a lo digital debe registrarse en otro plano y sucede que ese es el plano de nuestra corporeidad. Paradójicamente el medio digital –en el sentido más amplio del término– parece ser particularmente apto para apelar a la encarnación física (al encardinamiento), o en todo caso, para generar efectos de corporeidad. (ELSAESSER, 2018, p. 269-270)

Un ejemplo (entre muchos) que viene muy al caso con lo anterior es *Gravity* (2013) de Alfonso Cuarón, y que me reservo para este final precisamente porque parece “contradictorio” que mientras más post-indexical (y desconocido para nosotros) es el referente de la representación, más corporal y multisensorial la experiencia cinematográfica. En esta película se comienza informando al espectador: “A 600 km sobre el planeta Tierra la temperatura fluctúa entre +258 y –148 grados Fahrenheit. No hay nada para transportar el sonido. No hay presión de aire. No hay oxígeno. La vida en el espacio es imposible”. Es decir, nosotros, simples espectadores, nunca hemos estado ahí. Y en consecuencia no tenemos experiencias sensoriales de un lugar donde la vida es imposible. Quizá cierta información visual sí, dada las imágenes satelitales y toda la emulación del espacio y la falta de gravedad mediante efectos especiales vista en muchos filmes precedentes.

La Dra. Stone (Sandra Bullock), que se encuentra en su primera misión espacial, deja escapar un tornillo y este flota en el espacio en dirección al espectador, hasta que el comandante de misión Matthew Kowalski (George Clooney) lo atrapa casi a punto de chocar con nuestro rostro, como si estuviéramos ahí, junto a ellos, levitando en el espacio sin gravedad. Un comentario de ella –“Estoy acostumbrada a un laboratorio en el sótano de un hospital donde las cosas caen al suelo”– marca socarronamente la diferencia radical entre la ilusión cinematográfica y el lugar donde tenemos anclados los pies como espectadores.

El giro dramático sobreviene cuando se aproxima la lluvia de escombros de múltiples satélites que han impactado unos con otros en una reacción en cadena. La base de operaciones

⁵ En el libro de Thomas Elsaesser y Malte Hagener *Introducción a la teoría del cine* (2015), los autores dedican un capítulo al cine *como piel y contacto*. No me es posible aquí por razones de espacio y de estructura del trabajo, glosar la valiosa información que brindan sobre el análisis de la corporalidad en la experiencia cinematográfica y los teóricos más destacados que han trabajado en esa dirección.

es destrozada y la Dra. Stone que se encontraba atada a un largo brazo mecánico comienza a girar junto con la nave. Cuando finalmente logra desatarse sale disparada hacia el espacio alejándose en la profundidad. Cambia la perspectiva y ahora tenemos de fondo a la Tierra mientras su cuerpo se acerca a primer plano dando vueltas, continúa girando y es como si giráramos también atados al personaje. Los jadeos de la mujer, diciendo que no puede respirar, contribuyen a la angustia. Hay un *close up* al rostro de la cosmonauta, y por la profundidad de campo sabemos que sigue girando en 360 grados porque vemos pasar una y otra vez la Tierra. La cámara se acerca tanto que termina cruzando la frontera del cristal del casco, casi roza la piel de la actriz, entonces gira hacia la derecha y ocupa la perspectiva de visión del personaje. Vemos los gráficos digitales, la imagen de la tierra con las configuraciones de luz que desprenden las ciudades. Por esos breves segundos el cine nos da la posibilidad de ser cosmonautas, de dar vueltas y vueltas en el espacio sin gravedad, de tener como telón de fondo a nuestro planeta.

El efecto sensorial que produce esta secuencia, así como otras semejantes durante el resto del filme, tiene un impacto sorprendente en todo el cuerpo. En lo personal sentí cosquilleos en los pies y hasta calambres en los dedos, dispersión, desequilibrio. Mi compañera experimentó “flojera” en las piernas, es decir, debilidad, falta de fuerzas, también cosquilleo en el estómago. Evidentemente se trastornó nuestro sentido del equilibrio producto del movimiento caótico del cuerpo del personaje y del resto de los objetos en el espacio. No llegamos al punto de vértigos con mareos y náuseas, pero sí se trató de una experiencia corporal muy intensa. Sorprendidos, ambos, nos dijimos, la película nos ha hecho extrañar, necesitar, la fuerza de gravedad, aun cuando estábamos bien seguros dentro de la gravedad terrestre. Un simulacro de experiencia traumática en el cosmos inducido por el cine, tiene como efecto cognitivo –atravesando previamente un shock sensorial– la concientización de un fenómeno que tenemos totalmente automatizado: el influjo determinante sobre nuestro cuerpo de la gravedad.

La metáfora más hermosa de la película ocurre cuando la Dra. Stone consigue entrar a una de las bases espaciales. Se quita una a una las partes del traje y cuando se despoja finalmente de todo respira profundo, abre los brazos y gira lentamente hacia atrás. Después encoge los pies, flexiona el tronco y adopta la posición fetal; un cable baja hasta su abdomen connotando el cordón umbilical. La recámara se convierte en un útero; y ya sabemos quién es la madre, porque la hemos tenido presente, como telón de fondo, todo el tiempo. Comienza el viaje de salvación y el nacimiento simbólico acontece cuando la cápsula de aterrizaje cae al agua. El personaje pasa tanto trabajo para salir de la estructura como si se tratara de un parto. Sube a la superficie, nada hasta la orilla, se arrastra, y, finalmente, atrapa la tierra con las manos. Con

dificultad, pega los pies en la superficie, se levanta, y la cámara recorre su cuerpo hasta terminar en un ángulo contrapicado que connota la grandeza de la mujer, su proeza, pero también el triunfo de la vida: tambaleante, echa a andar como si fuera la primera vez.

La inconmensurabilidad entre el espacio cósmico y el cuerpo humano; la reversión a un estado fetal donde se conserva la vida; el renacimiento como regreso al hábitat natural; el contacto somático con la tierra; la sujeción a su superficie. En todos los casos se trata de metáforas que redundan en una ontología anclada en lo corporal.

5 TESIS

Podemos concluir, con base en los argumentos desarrollados y los ejemplos que han sido analizados, que en la primera fase de recepción cinematográfica la información semiótica se percibe a través de la vista y el oído, pero en ese proceso los sentidos del tacto, el gusto, el olfato y hasta los llamados “sentidos internos” también resultan activados por transferencia de estímulos. Por su parte, en la segunda fase de recepción, puramente mental, donde el trabajo de la interpretación reconstruye el sentido a posteriori, las consecuencias cognoscitivas de la comprensión ya incluyen a todas las transferencias de estímulos estéticos en una conjunción que debe ser definida como multisensorial.

REFERENCIAS

BORDWELL, D. *Haciendo la historia del cine*, 2008 [s. d.].

CLASSEN, C. *Fundamentos de una antropología de los sentidos*, 1993. En: Colección digital Los Mil y Un Textos en Una Noche. V. 1 (CD-ROM). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

ECO, U. *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.

ELSAESSER, T; HAGENER, M. *Introducción a la teoría del cine*. Madrid: UAM Ediciones, 2015.

FERNÁNDEZ, H. Apuntes para una estética de la recepción del texto audiovisual de arte (I). *Cine Cubano*, Habana, n. 193-194, p. 78-86, 2014.

FERNÁNDEZ, H. Apuntes para una estética de la recepción del texto audiovisual de arte (II). *Cine cubano*, n. 195, p. 29-38, 2015.

FERNÁNDEZ, H. Intermedialidad artística y enseñanza interdisciplinar. *Movimento*, n. 13, p. 256-281, ago., 2019. Disponible en:

https://drive.google.com/file/d/17_ra9PdvmF5bimvVRTpO6KxjMJkocWLB/view Accedido en 13 nov. 2019.

FERNÁNDEZ, H. Una mirada desde la estética de la recepción a los márgenes difusos del audiovisual posmoderno. *Cine Cubano*, Habana, n. 199, p. 90-97, 2016.

LE BRETON, D. *El sabor del mundo*. Una antropología de los sentidos. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

PARENTE, A. La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*, Buenos Aires, n. 3, p. 41-58, 2011. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39957/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y Accedido en: 14 out. 2020.

PEIRCE, C. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.

RUSSO, E. El 3-D una vez más ¿Esta vez sí? El cine en relieve ante los espectadores contemporáneos. *Cuad. Cent. Estud. Diseño Comun., Ens.*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, n. 39, p. 269-281, marzo 2012. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000100019&lng=es&nrm=iso. Accedido en 13 ago. 2020.

SABIDO RAMOS, O. Cuerpo y sentidos: el análisis sociológico de la percepción. *Debate Feminista*, Mexico, n. 51, p. 63-80, 2016. Disponible em: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/2074 Accedido en 11 jun. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.df.2016.04.002>

TOMPKINS, C. M.; ELSAESSER, T. (Des)representando lo real: viendo sonidos y escuchando imágenes. Por Thomas Elsaesser. *Imagofagia*, n. 17, p. 266–298, 2021. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/218>. Accedido en: 13 ago. 2021.

SOBRE O AUTOR

Hamlet Fernández Díaz es Doctor en Ciencias sobre Arte (Universidad de La Habana). Posdoctorado en Educación (UNIUBE). Graduación en Historia del Arte (Universidad de La Habana). Programa de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras-Universidad de La Habana; Miembro de los grupos de investigación: GEPIDE - Grupo de Estudos e Pesquisas em Instrução, Desenvolvimento e Educação (UNIUBE); NEPEDILL - Grupo de Estudos e Pesquisas em Direito e Literatura (UNIUBE); Grupo de Estudos e Pesquisa CAOIDES – Filosofia, Arte e Ciência: o pensamento como heterogêne (UFG), Brasil.

E-mail: hamletfdez84@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6864-6359

*Recebido em 14 de abril de 2022.
Aprovado em 20 julho de 2022.
Publicado em 05 de setembro de 2022.*