

HACIA UN ANÁLISIS PSICOCINEMATOGRAFICO INTEGRAL

Eduardo Llanos Melussa

A modo de orientación didáctica¹, en este artículo se proponen y describen seis planos de análisis de una película. El tipo de análisis aquí propuesto busca primero afinar la percepción para hacer distinciones útiles y relevantes, que remiten a distintas perspectivas teóricas o disciplinares; en segunda instancia, el modelo pretende favorecer una síntesis articuladora e integrativa de la película sometida a análisis. Simplificando, se podría decir que en el momento del análisis se procurará conocer cada film en sus diversas partes, mientras que en el momento de la síntesis se tratará de comprender el mismo film ya como un todo articulado.

Así, sin pretensiones de exhaustividad, distinguiremos una primera tríada de dimensiones relativas a la historia versus una segunda tríada relativa a la película entendida como obra de arte. En el primer caso podemos asumir la historia como el sistema resultante de personas que interactúan entre sí (intersubjetividad), se autoexploran y/o se conflictúan internamente (intrasubjetividad) y –en algunos casos– evolucionan de modo trascendente (transubjetividad). En cierto modo, estos tres primeros planos de análisis pueden parecer los más elementales, pues no requieren forzosamente hacerse cargo del soporte (imágenes cinematográficas) ni del carácter artístico de lo analizado; de hecho, reducida a sus anécdotas y a las secuencias de interacción, cualquier película puede en principio coincidir con lo que un observador cualquiera pudiera haber vivido u observado en la vida real (digamos, en una esquina de su barrio y no en la pantalla del cine).

138

En el segundo caso, asumiremos que la película se nos presenta e impone en su condición de obra de arte y de ficción (incluso cuando se trata de una “historia verídica” o muy realista). En este caso nos resultará inexcusable atender también a los mensajes ideológicos (o contraideológicos) que el film –deliberadamente o no– nos comunica; asimismo, en su búsqueda de trascendencia y de universalidad, las películas suelen también valerse de diversos y variados signos analógicos de segundo orden, que pueden ir desde emblemas aislados hasta alegorías complejas y completas (plano simbólico); en cualquier caso, con o sin tales simbolismos, un film siempre implica algún tratamiento estético de sus distintos componentes (argumento, guión, actuación, vestuario, escenografía, fotografía, música, efectos de sonido o de filmación, etc.).

I.- EL SISTEMA DE LAS PERSONAS

1) PLANO INTERSUBJETIVO

En este plano de análisis resulta pertinente observar qué tipo de interacciones establecen los personajes y qué clase de actitudes interpersonales prevalecen en tales vínculos. Por tanto, convendrá explorar ciertas dimensiones relacionales, como los continuos que van de la simetría a la complementariedad, de la colaboración a la competencia, de la cordialidad a la hostilidad, del dominio a la

sumisión, de la intimidad a la distancia, de la confianza a la desconfianza. En una aproximación descriptiva, habrá que observar si la interacción se organiza en díadas y/o más bien en tríadas o en sistemas más complejos. Entre estos últimos pueden destacarse ciertas clases de “triángulos” no siempre notorios, pero con claros efectos pragmáticos. Recuérdese el clásico triángulo edípico (Freud), en sus diversas variantes. También cabe mencionar el “triángulo perverso” (Haley), en que un superior en jerarquía y/o en edad (por ejemplo, un abuelo o un gerente) busca alianzas con alguien de status inferior o de menos edad (un nieto, un empleado) en contra de alguien de nivel intermedio (un hijo, un yerno, un mando medio). En tercer lugar, recordemos el “triángulo dramático” (Karpman), en que los interactores alternan los roles de *perseguidor*, *víctima* y *salvador*, casi siempre sin poder controlar la mecánica interaccional.

Además, también será pertinente observar si se presentan secretos y/o mitos familiares o grupales, complicidades, alianzas, coaliciones (generacionales o intergeneracionales). Una vez observados tales fenómenos, convendrá evaluar si éstos son episódicos o sistemáticos, normales o patógenos, leves o severos, agudos o crónicos. Por ejemplo, en los contextos familiares, grupales y de pareja suelen darse relaciones doblevinculares, acusaciones recíprocas por impenetrabilidad extrema, mistificaciones, colusiones, “enganches malignos” (con escaladas simétricas ya cronificadas), ciertas “misiones” o delegaciones transgeneracionales que impiden la evolución psicológica de algunos personajes, etc.

139

Desde una perspectiva pragmalingüística, será útil observar los diálogos distinguiendo los enunciados literales (locuciones), los actos realizados mediante la palabra (ilocuciones) y los efectos y repercusiones de los mismos (perlocuciones). Por lo mismo, convendrá identificar ciertas implicaturas conversacionales y dilucidar tanto los sobreentendidos como los malentendidos.

2) PLANO INTRASUBJETIVO

En este plano se trata de observar la subjetividad misma de los personajes principales, en la medida en que ella pueda inferirse a partir de la riqueza de su vida emocional, su autoconciencia y su autoaceptación. Suelen a parecer aquí conflictos y procesos “intrapsíquicos” de muy diversos tipos (es decir, no sólo psicodinámicos), los que pueden ir desde la simple inmadurez hasta problemas vocacionales, de identidad, de género o de conciencia, crisis por inadaptación a los nuevos estadios psicoevolutivos, etc. Por cierto, incluso cuando se han originado en una infancia remota, estos fenómenos presuponen contextos interaccionales; sólo que, para los efectos del análisis, resulta útil distinguir los factores “subjetivos”, “intersubjetivos” y “objetivos” que confluyen en la historia (los que muy a menudo se retroalimentan en círculos viciosos –y a veces virtuosos– de causalidad mutua). Por ejemplo, vemos a menudo a personajes que mantienen “deudas pendientes” consigo mismos y que, desoyendo o ahogando sus propias conciencias, se involucran en

situaciones o en relaciones que aparentemente les permiten mantener en el olvido ciertas partes de sí mismos (o incluso “superarlas”), pero que en realidad terminan agravando la situación. En este sentido, nunca estará de más recordar que, en las relaciones estrechas, suelen darse tendencias colusivas, las cuales por definición articulan una conflictiva intrapsíquica y, correlativamente, una intensa atracción hacia un otro que parece libre de tal conflictiva (por ejemplo, alguien que evita afrontar y superar su propia inmadurez o inseguridad tenderá a sentirse atraído por alguien aparentemente maduro y asertivo).

En otras palabras, al observar lo intrasubjetivo y lo intersubjetivo, habrá que regirse en primera instancia por el principio de *distinguir sin separar*, apuntando en segunda instancia a la meta mayor de *distinguir para unir*.

3) PLANO TRANSUBJETIVO O ÉTICOEXISTENCIAL

Esta dimensión no es muy frecuente en el cine, pero episódicamente aparecen aquí o allá algunos personajes que logran madurar, autorrealizarse y autorresponsabilizarse, alcanzando en tal proceso –siquiera por momentos– una real autenticidad existencial. Surgen entonces vínculos profundos entre las personas y, a la vez, algunas de ellas se orientan hacia planos trascendentes (transpersonales), aunque no necesariamente místicos o semimísticos. En síntesis, los personajes y las escenas nos dejan la impresión de una apertura expansiva del potencial humano, resultado de una integración intra e intersubjetiva que religa al individuo consigo mismo –se supone que etimológicamente individuo significa indiviso– y también con los otros, dándole un mayor sentido a su ser en el mundo y su lugar en la comunidad, en la naturaleza y en el universo. Si el compromiso ético y la responsabilidad existencial aparecen con poca frecuencia o escasa relevancia, es precisamente porque presuponen una resolución y superación de las dificultades propias de los planos intrasubjetivo e intersubjetivo. La presunta espiritualización del sujeto aislado de su comunidad resulta ideológicamente sospechosa y suele corresponder más bien a una forma de enajenación (y ni siquiera de las más originales). La integración trascendente no puede ocurrir con prescindencia –y menos a expensas– de los vínculos y los deberes interhumanos, sino precisamente de cara a los otros, puesto que, más allá del ejercicio analítico, la subjetividad es indisociable de la intersubjetividad. De hecho, casi siempre que esta dimensión surge, lo hace como consecuencia natural de que los personajes terminaron palpando y asumiendo la interdependencia de sus vidas particulares y las vidas de los otros.

Insistimos: este *religarse* no necesariamente toma la forma de una *religiosidad* propiamente dicha. Del mismo modo, tampoco hace falta que los personajes encarnen una suerte de existencialismo explícito y programático; lo que sí suele ocurrir es que, a lo largo de la historia, algunos personajes comienzan a madurar una sensibilidad ética y existencial que los enfrenta a la opción de asumir su propia libertad y su propio compromiso consigo mismos y con el mundo, compatibilizando así la autonomía y la heteronomía.

II.- EL SISTEMA DEL FILM

4) PLANO IDEOLÓGICO

Si entendemos ideología básicamente como un sistema de creencias, valores y actitudes que los individuos tienen respecto al orden social, notaremos que ese sistema deja ver su carácter de tal a través de manifestaciones indirectas y a menudo poco conscientes. Para examinar el plano ideológico de un mensaje dado, conviene tener presente que éste no opera meramente como un telón de fondo y que a veces contrasta con las intenciones conscientes del emisor. Así, las opiniones y actitudes de éste –en el nivel implícito y latente, casi nunca en el nivel explícito y patente– lo mostrarán a mayor o menor distancia de la visión de mundo propia de su grupo social y de sus intereses correlativos. En tanto sistema de ideas, una ideología comporta entonces un “saber” –o pseudosaber– que se presenta como natural o generalizable y, por tanto, no discutible. En el caso particular del cine y de los objetos culturales, la ideología suele infiltrarse de modo subrepticio –y no necesariamente deliberado– al reproducir en el discurso las relaciones de desigualdad y de injusticia prevaletentes en la sociedad, dejando así la impresión de que tales fenómenos son “hechos de la causa” o “partes del paisaje” y que no ameritan cuestionamiento. Esta “naturalización” de ciertos hechos no sólo favorece los intereses de una clase social (por ejemplo, la burguesía); también puede estar al servicio de un género (por ejemplo, los hombres) o de un grupo (por ejemplo, un partido) y hasta de una profesión.

141

En *Lenguaje e ideología*, Reboul intenta escapar del criticismo estrecho que denuncia la ideología como una idea errónea o perversa sostenida por mi oponente y de la cual yo creo estar libre. Tal esfuerzo lo lleva a caracterizar la ideología a partir de cinco rasgos constitutivos. En primer lugar, “una ideología es por definición partidista”; es decir, confronta polémicamente ideas o posturas rivales, sin limitar su lucha a los meros argumentos lógicos y racionales (como ocurre o se espera que ocurra en los mundos científico y académico). En segundo lugar, “una ideología es siempre colectiva” y más bien anónima: normalmente es un discurso ya hecho y disponible para ser creído antes que para ser pensado. En tercer lugar, “una ideología es necesariamente disimuladora”, porque evita examinar a fondo sus incongruencias o valorar los argumentos rivales y, en cambio, mantiene su fachada de racionalidad para ocultar su propia condición de pseudosaber. En cuarto lugar, y a despecho de lo antes apuntado, “toda ideología se cree racional” y “pretende ser crítica”; por lo mismo, apelará parcialmente a la ciencia, invocará datos o hechos supuestamente innegables y citará a pensadores o figuras reconocidas por su inteligencia y versación. Finalmente, “la ideología es siempre el pensamiento al servicio del poder”, de modo que –lo admita o no, se advierta o no se advierta– cumple la función de legitimar la existencia y el uso de tal poder.

Cuando el discurso contra el poder no se erige en otro poder y logra superar las autocontradicciones que acechan desde su nacimiento al discurso contestatario, entonces es probable que estemos en presencia de una utopía. En este sentido, el cine –como cualquier arte– suele oscilar entre la utopía, la denuncia contraideológica y la propaganda ideológica.

De lo anterior se puede concluir que, en tanto representaciones de mundo, las ideologías equivalen a pseudosaberes. Por mucho que el conocimiento lógicamente fundado no siempre tenga en la ciencia su mejor ejemplo –ya que el discurso científico puede estar inficionado de ideología–, de todos modos se puede decir que ésta al menos intenta autocorregirse y autodepurarse. En la ideología, en cambio, suelen predominar el sincretismo –antes que el eclecticismo crítico–, las falacias y aun los simples sofismas; en este sentido, las ideologías funden y confunden el saber y la valoración (de ahí que se las puede clasificar como pseudosaberes), la argumentación racional y la defensa a ultranza de intereses inconfesados.²

142

A manera de ilustración, considérese la presencia de la mujer en el cine comercial, las teleseries y el periodismo televisivo. Cualquier espectador crítico notará que allí abundan las mujeres más bien jóvenes y atractivas: como si envejecer o no ser agraciadas fuera –y particularmente en el caso del género femenino– una desgracia vergonzante que se debe ocultar para no incomodar al espectador (sobre todo si éste es hombre). Obviamente, ese sesgo juvenilista y “estetizante” del cine y la televisión constituye una suerte de ideologema que contradice e incluso niega la realidad (de la cual esa muestra de mujeres bellas y jóvenes constituye un recorte interesado, al servicio de un machismo mercantilista). Pero ocurre que, aparte de este muestreo estadísticamente desproporcionado, en los roles asignados a estas mujeres prevalecen patrones todavía más excluyentes: o bien son atractivas y “poco pensantes”, en cuyo caso suelen ser “buenas”; o bien son atractivas y pensantes, pero “malas”. Sólo las “feas” pueden darse el lujo de ser al mismo tiempo “inteligentes” y “buenas”. Y si por un error del guionista o del director alguna mujer es simultáneamente atractiva, inteligente y honesta, entonces se puede ir sospechando que, siguiendo su “naturaleza” más recóndita, en algún momento empezará a transformarse en una suerte de arpía. Por último, si una heroína tal (atractiva, inteligente y honesta) se resiste a actuar como bruja (manipulando a los varones y traicionando a otras mujeres), entonces casi indefectiblemente veremos que termina quedándose sola, sin amigos ni pareja... Se convendrá en que esos estereotipos, aunque los hayamos descrito de modo esquemático y en sorna –haciendo una caricatura de una caricatura–, dejan entrever una innegable función ideológica.

La crítica contraideológica tiende, pues, a desmontar la retórica naturalizadora que sirve de soporte al discurso ideológico. Desde una perspectiva tal se puede escrutar la conversación y las noticias de cada día, y se descubrirá que, por ejemplo, cabe llamar “hombres públicos” a un senador o a un ministro, mientras que a sus colegas femeninas de iguales funciones se las ofendería llamándolas “mujeres públicas”.

Curiosamente, el sexismo lingüístico parece venir actuando desde la eternidad: *Dios* es masculino y, en el caso de la *madre patria*, pasa inadvertida la paradoja que late en su etimología (*pater*), la cual podría despejarse llamándola simplemente *matria*, como hacía el malogrado poeta argentino Julio Huasi.

Los estudios culturales contribuyen también a desenmascarar el racismo y otros mensajes implícitos en la cultura de masas. Un “inocente” comic o una “divertida” teleserie casi siempre obtienen su humor a costa de los más débiles y/o marginales y/o desposeídos (cuyas vidas suelen ser tristes más bien que humorísticas: alcohólicos, homosexuales, prostitutas, campesinos, etc.).

Después de lo explicado debería quedar claro que la palabra *ideología* no es un sinónimo de *doctrina*. Para evitar el equívoco, si se desea aludir –en el contexto de las corrientes de pensamiento – a una doctrina o cuerpo de ideas y/o ideales explícitos, convendrá hablar de *ideologías políticas*. Por sí solo, el término *ideología* tiene –en la tradición crítica iniciada por Marx – una connotación peyorativa, ya que designa un pensamiento distorsionado, casi un equivalente al mecanismo de defensa que en psicoanálisis se llama racionalización. Seguramente a eso apuntaba Barthes cuando afirmó que la retórica –en tanto estrategia de connotación, no en tanto disciplina– “es la faz significativa de la ideología”.

Con todo, cabe preguntarse hasta qué punto el desmontaje contraideológico sortea el peligro de convertirse en una nueva ideología. Darlo por sentado puede ser meramente una opción cómoda para algunos, pero no un argumento y menos una prueba. La Escuela de Frankfurt, el estructuralismo, el postestructuralismo –de orientación barthesiana, lacaniana o foucaultiana–, el socioconstruccionismo, el deconstruccionismo y la semiótica social han prolongado la ya famosa Escuela de la sospecha,³ enseñándonos que el ejercicio de la palabra –este mismo, por cierto– nunca es inocente ni desinteresado. Precisamente, una manera de practicar esa lección es aplicar a los maestros su propio test y preguntarnos si los desideologizadores están libres de cualquier sospecha ideológica.

Pero, si termináramos descubriendo y asumiendo que todo discurso es ideológico de una u otra manera, quedaría por preguntarse si lo son en el mismo grado y si representan amenazas equivalentes tanto para cada individuo como para la comunidad. En un contexto claramente favorable al liberalismo, Reboul se formula una pregunta similar, y termina con un planteamiento de mayor alcance, que bien puede extrapolarse como criterio general, más allá de su apología liberal:

“Sostengo, pues, que una ideología es más aceptable que otra en la medida en que se pueda tomar seriamente su pretensión de ser racional; o dicho de otro modo, en la medida en que suspenda la violencia del poder al que sirve y haga inútil la de sus adversarios. Una ideología es aceptable en la medida en que uno pueda impugnarla sin destruirla, y sin destruirse” (Olivier Reboul: *Lenguaje e ideología*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [París, 1980], p. 234).

Más poéticamente, la gran Violeta Parra se preguntaba en una de sus últimas canciones: “¿Qué vamos a hacer con tantos y tantos predicadores?”. Y realmente no hay cómo saber si era ese lúcido desencanto lo que guió su mano cuando se dio muerte de un tiro en su carpa de La Reina en 1967. Por nuestra parte, también podríamos o más bien deberíamos preguntarnos quién nos liberará de tantos liberadores.

5) PLANO SIMBÓLICO

El plano simbólico es uno de los más difíciles de definir. Nos ayudaremos citando a uno de sus mejores estudiosos:

*“Volviendo al tema de la delimitación de lo simbólico, para precisar más la finalidad de esta obra, indicaremos con un ejemplo que en la fachada de un monasterio puede verse: a) la belleza del conjunto; b) la técnica constructiva de la realización; c) el estilo a que pertenece y sus implicaciones geográficas e históricas; d) los valores culturales y religiosos implícitos o explícitos, etc., pero también: x) el significado simbólico de las formas. En tal caso, la comprensión de lo que simboliza un arco ojival bajo un rosetón constituirá un saber rigurosamente **distinto** frente a los demás que hemos enumerado. Posibilitar análisis de este carácter es nuestro objeto fundamental, sin que, precisémoslo una vez más, confundamos el núcleo simbólico de un objeto, o la transitoria función simbólica que lo exalte en un momento dado, con la totalidad de este objeto como realidad en el mundo. El hecho de que el claustro románico coincida exactamente con el concepto de **temenos** (espacio sagrado) y con la imagen del alma, con la fuente y el surtidor central como **sutratma** (hilo de plata) que liga por el centro el fenómeno a su origen, no invalida [y] ni siquiera modifica la realidad arquitectónica y utilitaria de dicho claustro, pero enriquece su significado por esa identificación con una ‘forma interior’, es decir, con un arquetipo espiritual” (Juan-Eduardo Cirlot: **Diccionario de símbolos**. Editorial Labor - Barcelona / Grupo Editor Quinto Centenario, Bogotá, 111995, pp. 16-17).*

144

Pues bien, trocando el ejemplo del monasterio por una película cualquiera, concluiremos que captar sus simbolismos –si los hubiere en abundancia, puesto que hay films de escasa carga simbólica– no tendría por qué entorpecer su goce estético, ni la comprensión de sus alcances ideológicos o contraideológicos, ni la discusión de su eventual verdad histórica, ni la celebración de su posible originalidad o de sus méritos técnicos o actorales, ni su ubicación crítica en el contexto comparativo de la filmografía del mismo cineasta o de sus contemporáneos, etc. Bien realizada, la interpretación simbólica no sólo no debería obstaculizar los demás análisis, sino que hasta podría enriquecerlos.

Pero esa aclaración no nos exime de explicar qué es y cómo funciona un símbolo. En primer lugar, digamos que el símbolo es un tipo de signo u objeto –y eventualmente un acto– que representa algo distinto de sí mismo, merced a una relación comprensible para los miembros de la cultura que lo usa. Dicha relación suele consistir en una cierta similitud o vínculo natural entre el simbolizante y lo simbolizado, tal que el primero es siempre más concreto (a menudo se trata de un objeto visualizable y hasta palpable) y el segundo siempre más abstracto. Así, por ejemplo, la paloma es un símbolo de la paz gracias a que nuestra cultura reconoce en esa ave una inocencia y una indefensión enternecedoras, asociándola con una suerte de regalo celestial: la paloma

encarna, pues, unos atributos encontrables en el “cielo” y los acerca a la tierra. Nótese que no cualquier animal puede simbolizar tan eficazmente la idea abstracta de ‘paz’: ni una gallina ni una rata ni un alacrán servirían para ese simbolismo. Del mismo modo, si la balanza es un símbolo universal de ‘justicia’, ello ocurre porque ese instrumento expresa emblemáticamente la idea de equilibrio y, por esa vía analógica, la equidad asociable con un juicio ideal, que requiere evaluar con ecuanimidad el “peso” de cada versión y de cada argumento de la parte y la contraparte. Semejante carga simbólica –más las respectivas connotaciones emocionales– no podría ser vehiculada igualmente bien por cualesquiera otros instrumentos, como una brújula, un termómetro o un reloj.

La complejidad y la riqueza de los símbolos hacen de su estudio un campo necesariamente multidisciplinar e incluso interdisciplinar, donde confluyen tanto las ciencias humanas (antropología, historia, psicología) como las ciencias más formales (matemática, lógica), las humanidades y la filosofía, el psicoanálisis y la semiología, la etnografía y la arqueología, la historia del arte y de las religiones, la cibernética y la mitología, la hermenéutica y la estética, el esoterismo y la heráldica. Se comprenderá que tantos asedios simultáneos generan notorias disparidades en la nomenclatura y en los énfasis. Así, las nociones de símbolo de Peirce y Saussure difieren nítidamente entre sí, y otro tanto se puede decir de las conceptualizaciones del símbolo en Freud y en Jung (para citar dos contrapuntos ya clásicos). Por otro lado, y a pesar de las sutiles distinciones propuestas por Peirce, la tradición norteamericana suele llamar símbolo a lo que la tradición europea llama *signo*. Más importantes que esas diferencias terminológicas son, en todo caso, ciertas coincidencias valorativas. En efecto, casi hay unanimidad para reconocer en el símbolo al portador de los significados primigenios y más universales; su enorme capacidad para revitalizar en el hombre sus raíces profundas y sus anhelos esenciales; el eficaz sincretismo con que amalgama lo terrenal y lo celestial, lo material y lo inmaterial, lo individual y lo colectivo, lo consciente y lo inconsciente, lo humano y lo divino, lo sensorial y lo intelectual, el pensamiento y el sentimiento, la percepción y la intuición. Asombra del símbolo la parquedad de su significante y la elocuencia de su significado. De hecho, la polisemia resulta tan consustancial al símbolo que casi debe incluírsele entre sus rasgos más esenciales. En cualquier caso, nadie mezquinará al símbolo su idoneidad para expresar la ambigüedad y la polivalencia del ser: como ningún otro recurso semiótico, permite aludir sin afirmar, velar sin ocultar, interpelar abiertamente a todos sin dirigirse exclusivamente a ninguno. Desde un punto de vista psicológico, podría decirse que el símbolo favorece una conectividad más fluida entre consciente e inconsciente (incluyendo el inconsciente colectivo de Jung). Casi siempre el significante de un símbolo reenvía verticalmente nuestra atención hacia la naturaleza, mientras su significado eleva el espíritu hacia un cielo de ultimidades casi intemporales; al mismo tiempo, al compartir con nuestros semejantes el uso y la interpretación del símbolo, éste nos revincula horizontalmente con la comunidad. El simbolismo constituye, pues, algo así como la quintaesencia de la comunicación: interhumana (horizontal), ecológica (hacia la naturaleza) y espiritual (hacia un Dios presentido, pero nunca entrevisto).⁴

6) PLANO ESTÉTICO

Por cierto, cada película aspira –en mayor o menor grado– a ser reconocida y valorada como obra de arte. Por muy verídica que sea su historia, e incluso suponiendo que en ella las personas reales interpretaran ellas mismas sus papeles, aún así cabría distinguir entre personaje y actor, hechos y narración, veridicidad de la historia y verosimilitud del film. Ello supone un esfuerzo de selección y de composición que comienza ya en la escritura del guión y continúa con innumerables decisiones respecto al elenco de actores, las locaciones, la ambientación, los ángulos de filmación de las escenas, su secuencia y duración, las música, los otros efectos sonoros y visuales, etc. Todos estos elementos buscan y/o producen efectos que en su globalidad componen el plano estético. Por mucho que no seamos cinéfilos consumados ni críticos de arte reconocidos, cada película nos interpela estéticamente; el análisis de este aspecto, a pesar de que lo hagamos de modo “no profesional” y sin atenernos a una metodología especializada, no podríamos omitirlo sin desoír y violentar el film en una dimensión esencial.

146

Por otra parte, está resultando progresivamente más frecuente que las películas den señales –directas o indirectas– que revelan cierta “conciencia” metafílmica. Casos extremos serían: *Fellini Ocho y medio* (1963), título autorreferente que transforma en protagonista al cineasta y en cineasta al protagonista, quien se llena de indecisiones durante los preparativos de una filmación; o *La noche americana* (1973), de François Truffaut, que muestra precisamente el rodaje de una película (de paso, digamos que el título también es metafílmico, puesto que, en cine, “noche americana” es el nombre de un artificio que permite simular la noche en escenas filmadas a pleno día); o *La amante del teniente francés* (1981), de Karel Reisz, cuya trama dual está dada por la filmación de un romance que los actores terminan reproduciendo casi simétricamente en la vida real. Y con *La rosa púrpura del Cairo* (1985) Woody Allen fue todavía más lejos, pues allí nos muestra a un actor que literalmente sale de la pantalla para interactuar con una cinéfila que lo admira, fusionando así lo “imaginario”, lo “simbólico” y lo “real” (ya que cualquier espectador terminará por percatarse de que, mientras ve la película, está casi en la misma situación que la cinéfila que lo protagoniza). Con *Cinema Paradiso* (1989) Giuseppe Tornatore rindió un verdadero homenaje al cine y su potencialidad para el enriquecimiento de la creatividad personal y de la vida comunitaria, incluyendo los lazos intergeneracionales (el niño protagonista crece viendo películas en el cine de su pueblo natal y termina transformado en cineasta, todo ello a raíz de una enternecedora amistad con el encargado de proyectar las películas, que es un hombre ya mayor). Por otra parte, no son menos metafílmicas aquellas películas en que el personaje principal resulta ser una actriz, como *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, Francia, 1959), o *Frances* (Sam Shepard, EE. UU., 1982), inspirada en la vida de la actriz Frances Farmer (1914-1970), que a su vez permite al director una mirada crítica acerca de Hollywood. En *Boogie nights* (1997), Paul Thomas Anderson recrea el auge y la decadencia humana y comercial del cine pornográfico, que termina sucumbiendo ante la competencia arrasadora de la industria del video porno.

Más recientemente, con *La niña de tus ojos* (2000), Fernando Trueba narra la filmación de una película española en la Alemania nazi, y Alberto Aristarain muestra en *Martín Hache* (2000) las peripecias e incongruencias personales, sentimentales y artísticas de un cineasta argentino que reside en España y cuyo hijo parece estar en riesgo suicida.

Pero, aparte de esos ejercicios de metarrodaje, muchas otras películas incluyen pasajes o elementos metacinematográficos un poco menos evidentes. En ciertos casos, algunos personajes filman a otros: así ocurre en *Sexo, mentiras y videos* (1989), de Steven Soderbergh; en *Belleza americana* (1999), de Sam Manedes, y en más de una película de Pedro Almodóvar. En otros casos hay personajes secundarios que hacen sus primeros aprestos fílmicos (*Papa salió en viaje de negocios* –1985–, de Emir Kusturica) o bien espían mediante prismáticos (*No amarás* –1988–, de Krzysztof Kieslowski). Finalmente, en ciertas películas los protagonistas son fotógrafos (Los puentes de Madison (1995), de Clint Eastwood, Secretos y mentiras, Antes de la lluvia, para citar sólo filmografía reciente), y en no pocas los personajes cultivan la literatura y/o alguna otra forma de trabajo artístico o cultural. Incluso algunas cintas nos hacen partícipes de las dificultades que conlleva cultivar un arte y/o promover cultura bajo ciertas condicionantes sociohistóricas o políticas. Tales serían los casos de *Memorias del subdesarrollo* (1968) o *Fresa y chocolate* (1993), del cubano Tomás Gutiérrez Alea; *Todas las mañanas del mundo* (1990), del francés Alain Corneau; *El maestro de música* (1997), del belga Gérard Courbiau, y *El rey de las máscaras* (1996), del chino Wu Tianming, entre muchísimos otros.

147

Ante tan variadas y recurrentes señales, ¿no resulta natural y razonable interpretarlas como autoalusiones del cineasta y/o recordatorios indirectos para que el público tenga presente que está ante una obra de arte? Hasta cierto punto, se podrían considerar como equivalentes no verbales de lo que Austin llamó enunciados *performativos*. De cualquier modo, esta reflexión del cine sobre sí mismo, realizada *in situ*, produce en nosotros los espectadores una sorpresa de sabor paradójico, suscitándonos la pregunta de cómo un film puede presentar una historia y simultáneamente reflexionar sobre sí mismo. Pero en otras artes tal reflexividad viene apareciendo hace ya siglos. En pintura, “Las meninas” de Velázquez y los autorretratos serían ejemplos característicos. Por su parte, la literatura está llena de casos de *mise en abîme* o puesta en abismo: desde el Hamlet de Shakespeare –en que hay teatro dentro del teatro–, *El gran teatro del mundo* de Calderón –donde Dios es el gran dramaturgo que mueve los hilos de las actuaciones humanas– y el *Quijote* de Cervantes –texto cuyo protagonista es la literatura más que don Quijote mismo–, hasta las consabidas metanovelas cuyos protagonistas escritores narran las vicisitudes por las que pasan mientras escriben una novela (*Niebla* de Unamuno, *Rayuela* de Cortázar, *El jardín de al lado* de Donoso, etc.). En el caso del cuento, algunos maestros del género ofrecen diversas variantes de metacuentos; para no ir más allá de Argentina, recordemos el caso de Borges (“El Aleph”), Cortázar (“Continuidad de los parques”) y Denevi (“Charlie, cuento por Cora Roca”). En el caso de la poesía –cuyo movimiento introversivo la predispone de suyo a la reflexividad–, es un hecho que se torna

cada día más y más metapoética, lindando ya en una suerte de autismo asfixiante.

En el plano de la composición, un hecho notable es la abundancia de paralelismos, contrastes paradójales y circularidades tanto en las acciones, como en los diálogos, los personajes y hasta en los lugares. Es como si todo apuntara a resaltar la redondez de la película en tanto totalidad; hasta se puede pensar que el cineasta cuidó los detalles para que ninguno de ellos dejara de reenviarnos al todo.

III.- DISTINGUIR PARA UNIR, ANALIZAR PARA SINTETIZAR

El análisis previamente sugerido podría derivar en una atomización del todo en innumerables partes y aun en partículas. Así, para conjurar el fantasma de una vivisección tal, la interpretación debe asumir de entrada un compromiso: enriquecer la recepción y el goce de la película –estético, intelectual y espiritual, no a expensas de su globalidad, sino precisamente respetando la unidad en un plano superior a cada uno de los seis *segmentos* ya descritos: es decir, en un plano *suprasegmentario*.

148

Todavía más: nada obliga a efectuar la interpretación siguiendo estrictamente el orden antes sugerido; de hecho, ni siquiera es forzoso distinguir todos y cada uno de esos planos, y además es posible explorar otros planos de análisis (histórico, ético, religioso, ecológico, etc.). Por otro lado, el orden o estrategia a seguir quedan librados al gusto y al estilo cognitivo de cada cual. Habrá interpretaciones brillantemente analíticas, que procederán distinguiendo los planos uno por uno e integrándolos después, mientras que habrá otros abordajes que ya desde el inicio darán cuenta de las articulaciones que sostienen al film como un todo. De cualquier modo, preservar la globalidad del film constituye un propósito insoslayable, y a ese fin debería subordinarse cualquier análisis verdaderamente sensible de una obra de arte.

Ya hemos adelantado que, en términos operacionales, una manera de apuntar a esa meta es atender a las articulaciones entre un nivel y otro, y que tales articulaciones deberían estar presididas por las divisas de *distinguir sin separar* y *distinguir para unir*. Por ejemplo, retomando la balanza como emblema de la justicia (plano *simbólico*), digamos que, por muy universal que sea su comprensión abstracta, su uso concreto también podría remitirnos al plano *ideológico*: de hecho, la justicia no es “ciega” a los privilegios de status y de prestigio ni opera realmente con ecuanimidad. Simplemente, eso es lo que caracterizaría a una *justicia ideal*; pero sugerir que ello efectivamente ocurre puede ser algo más que una ingenuidad (en ciertos casos, podría operar como una propaganda implícita del sistema y hasta implicar una complicidad con él).

A mayor abundamiento, digamos que el cuidado estético de la película puede también servir de envoltorio verosímil para pasar de contrabando componentes ideológicos. Y dejemos claro que si ello suele ocurrir en el “cine burgués”, tampoco está ausente en el cine más alternativo o sedicentemente “contraideológico”. Imaginemos una película que nos mostrara el aspecto “humano” de una pandilla de ladrones, de un cartel de narcotraficantes o de un organismo de represión y tortura. En ese caso, la película nos permitirá quizás comprender los condicionantes contextuales de sus actitudes y hasta lo bien intencionadas que acaso eran –en principio– sus conductas, todo ello con el legítimo propósito artístico de ampliar nuestra mirada y de inducir un cuestionamiento de los estereotipos y prejuicios que distorsionan nuestra comprensión de esos fenómenos microsociales; el film podría incluso evidenciar que en la vida real hay psicópatas de cuello y corbata comparativamente peores y mucho más dañinos que los personajes del film –lo cual es muy cierto–. Sin embargo, si la película en cuestión insinuara que esos grupos (pandillas, mafias, agentes de represión y tortura) representan un estilo de convivencia viable y deseable y/o que encarnan una ética superior o “humanista”, ese hipotético film estará también contrabandeando ideología. Por tanto, el imperativo ético de la crítica auténtica nos obligará a despabilarnos del hipnotismo inducido por el film para, sobreponiéndonos a su influjo –e incluso a nuestras posibles simpatías superficiales–, encararlo con lucidez y sin ambages. Porque, ¿acaso no trasunta ideología expresar una “preocupación” por una *humanidad abstraída* mientras se practica un desprecio por el *prójimo concreto*?

149

En este sentido, la desalienación contraideológica real debería operar como una suerte de terapia comunitaria, de índole sociosimbólica, y por lo tanto no tendría cómo prescindir de una autocrítica sincera, progresiva y orientada en pos de una comprensión *más verdadera* y de una conducta congruente con ella. “Pero”, se objetará, “¿qué quiere decir eso de comprensión *más verdadera*”? Después de todo, y se la defina como se la defina, la verdad siempre será un valor utópicamente más alto, *incluso si nunca logramos apresarla en una definición*. Más que su presunto significado esencial, importa el sentido existencial que nos impele a buscarla casi a ciegas, en una travesía sin cartas de navegación y con riesgo permanente de naufragio. Y es que lo innegociable es precisamente el derecho de buscarla, no la obligación de hallarla. Su inmanencia constituye un presupuesto epistemológico –y acaso un valor– de dimensiones universales, no un mero capricho sectorial de la filosofía o de la ciencia. Prueba de ello es que hasta quien quiere discutirlo (afirmando, por ejemplo, que toda “verdad” está socialmente construida y/o que siempre es pasible de una deconstrucción) lo hace asumiendo que sus argumentos son verdaderos (aunque bien sabemos que es muy otro asunto si cumple en serio la tarea de demostrar que lo son).

Ver buen cine de modo comprensivo puede ser entonces una aventura transformadora, no una adormidera más. Porque el verdadero arte proviene de la vida y vuelve a ella, con mayor razón si está hecho participativamente por muchos. Expresa nuestros deseos, pero también satisface una de nuestras necesidades más profundas y olvidadas: buscar un sentido en medio del sin sentido.

NOTAS

1 El presente texto nació principalmente como una manera de fijar por escrito ideas y distinciones explicadas y aplicadas en el seminario Psicología y Cine, que impartí en 1999 para tesis de la Escuela de Psicología de la UDP. La bibliografía más técnica sobre apreciación fílmica no resultaba útil en el contexto de estudiantes de psicología, más interesados en afinar su sensibilidad que en adquirir un tecnolecto distanciador y de provecho incierto. Sobre el tema existen, claro está, textos más "amigables"; pero confieso que su consulta casi no ha afectado la elaboración de este artículo, que pretende ser todavía más básico y, de ser posible, también más operativo. De todos modos, ofrezco a continuación sus señas:

1) Ramón Carmona [pseudónimo para un trabajo en equipo]: *Cómo se comenta un texto fílmico* (Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen, Madrid, 3^a1996, 327 pp.).

2) Francesco Casetti y Federico di Chio: *Cómo analizar un film* (Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 21996 [1^a1991] [Milán 1990], 278 pp.).

3) Giacomo Gambetti y Enzo Sernasi: *Cómo se mira un film* (EUDEBA, Buenos Aires, 21963 [1^a1962], 367 pp.).

2 Existe una copiosa bibliografía sobre esta noción. Aunque en el presente artículo no se siguen sus lineamientos, creo que hay dos obras particularmente recomendables: T. Eagleton: *Ideología: una introducción* (Editorial Paidós, Barcelona, 1997 [Londres, 1990]) y Teun A. Van Dijk: *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria* (Editorial Gedisa, Barcelona, 1999 [Londres, 1998]). El ya citado texto de Olivier Reboul (*Lenguaje e ideología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [París, 1980]) puede resultar discutible en su toma de posición, pero es explícito y razonante. Desde el punto de vista psicosocial, es útil el texto de Gerardo Pastor Ramos: *Ideologías. Su medición psicosocial* (Herder, Barcelona, 1986, 304 pp.).

3 Maurizio Ferraris se atreve a hablar, en un artículo homónimo, del "Envejecimiento de la 'escuela de sospecha'". Ver Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti (eds.): *El pensamiento débil* (Ediciones Cátedra, Madrid, 1990 [Milán, 1983], pp. 169-191).

4 Aunque la interpretación dependerá del contexto en que la simbolización aparezca, cabe recomendar algunos diccionarios de símbolos. Menciono en primer término tres obras cuya profundidad y amplitud garantizan una lectura productiva e iluminadora:

(1) Chevalier, Jean (dir); Gheerbrant, Alain (col): *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1991 [París, 1969], 1.107 pp. Destaca por su enciclopedismo y su vasto alcance, resultado de un trabajo en equipo. Con seguridad, lo más completo en su género.

(2) Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor (Barcelona) y Grupo Editor Quinto Centenario (Colombia), 1^a1995, 476 pp. Notable por su sensibilidad y apertura, que hace olvidar su carácter de trabajo individual y hace provechosa su consulta (fue traducida al inglés ya en 1962).

(3) Biedermann, Hans: *Diccionario de símbolos*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1993 [Munich, 1989], 573 pp. Obra también individual y más reciente, pero que aprovecha bien las experiencias previas de Chevalier y Cirlot, con un agregado de más de 600 ilustraciones.

Cabe citar –esta vez en orden alfabético– otros diccionarios de menores dimensiones, pero también útiles: (4) Becker, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*. Ediciones Robinbook de España y Editorial Océano de México, México, 1997, 350 pp.

(5) Bruce-Mitford, Miranda: *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Librería-Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1997 [Londres, 1996], 128 pp.

(6) Cooper, J. C.: *Diccionario de símbolos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000 [Londres, 1978, 1998], 205 pp.

(7) Deneb, León: *Diccionario de símbolos*. Selección temática de los símbolos más universales. Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, 324 pp.

(8) [Oesterreicher-Mollwo, Marianne; Murga, Purificación (trad. y adapt.)]: [*Diccionario Rioduero de Símbolos*]. Ediciones Rioduero, Madrid, 1983 [Friburgo, 1978], 231 pp.

(9) Pérez-Rioja, José Antonio: *Diccionario de símbolos y mitos*. Editorial Tecnos, Madrid, 3^a1988 [1^a1962], 434 pp.

(10) Pillard-Verneuil, Maurice: *Diccionario de símbolos, emblemas y alegorías*. Ediciones Obelisco, Barcelona, 1999, 234 pp.

(11) Revilla, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, 439 pp.