

CONCLUSIONES

Partiendo de que esta investigación persigue descubrir los procesos psicológicos presentes en el espectador de cine al ver una película y encontrar los posibles efectos catárticos al presenciar una obra de la narrativa clásica de Hollywood, en el presente capítulo se realiza una integración de los aspectos teóricos más importantes y lo observado en los análisis filmográficos con el fin de resumir y presentar a manera de conclusión lo encontrado.

La forma artística, según Bordwell (1995), se considera mejor en relación a un observador, ya que es sólo gracias a él, su comprensión e interpretación, que la creación cobra sentido. Claramente una película requiere de un espectador que perciba e interprete las imágenes en movimiento y sonidos que la integran. La cualidad audiovisual del cine genera mayor impacto, credibilidad y emoción en el público, quien encuentra en lo que ve una impresión de realidad al ver su mundo reflejado en la pantalla como un espejo, lo que también le facilita una mejor comprensión de la historia.

Las sensaciones auditivas y visuales son interpretadas por el público en la percepción, mediante acción de la memoria, y gracias a las constancias perceptuales es que podemos percibir tamaños, formas, color y brillantez de manera estable y creíble aún cuando presenten variaciones sensoriales en pantalla. Debido a otras cualidades de organización es que percibimos la película como un todo completo, como una contigüidad y no notamos los cuadros que faltan; construimos un todo a partir de las partes. En el cine la figura y el fondo preferentes son propuestos por la cámara y su enfoque. Los procesos perceptuales dependen del aprendizaje, historia, experiencias, necesidades y deseos de cada persona para decodificar la información (todo esto contenido en la memoria), por lo que pueden haber diferencias en la manera de percibir.

Bordwell (1985) dice que los movimientos de cámara, encuadres y tipos de toma, entre otros, intervienen de manera amplia en las inferencias que se hagan acerca del estilo y las significaciones del film en general. La posición y movimientos de la cámara pueden aumentar nuestra intervención con los eventos en pantalla e intensificar las emociones; además, la posibilidad de seguir al personaje logra que se de

una mayor identificación con él, ya que nuestra atención está siendo dirigida hacia donde el director quería que lo hiciéramos.

La cámara corresponde a la visión del espectador, lo que ella nos muestre es lo que seremos capaces de percibir. Esta percepción implica atención y, aún cuando no todos los espectadores fijan su atención exactamente en los mismos estímulos (pues, como se había mencionado, depende de las motivaciones, experiencias y otros tantos aspectos propios de cada individuo), de manera general se nos va mostrando lo que debemos percibir y atender, que puede ir desde una perspectiva amplia (long shot) en donde nos identificamos con la situación y contexto geográfico, hasta internarnos en los pensamientos de un personaje, por ejemplo (extreme close up). La utilización de los movimientos de cámara permite de igual manera dar progresión y movimiento a la acción, además de evocar sentimientos. Una cámara estática puede sugerir tranquilidad mientras que una en mucho movimiento sugiere alteración, caos o angustia.

La memoria es útil para la comprensión global del film (memoria icónica y ecóica); nos permite ir almacenando los sucesos de la historia

para que, al final, logremos integrarlo y hacer sentido de ello. Además de esto actúa trayendo al presente recuerdos pasados, contenidos en la memoria a largo plazo; se vale de una experiencia antigua que esté bien organizada para que pueda obrar sobre la nueva y, al resultarnos familiar, se facilita la comprensión, la interpretación y aumenta el grado de involucramiento con la obra.

Todo lo que se encuentra almacenado en nuestra memoria tuvo que ser atendido en primera instancia. La atención nos permite concentrarnos en un objeto específico. Ya habíamos hablado de cómo es que el director va guiando en alguna forma nuestra atención; un sonido incidental, por ejemplo, puede llamarnos y sabemos que es algo importante a lo que debemos atender. Sin embargo, esta atención selectiva, incapaz de atender varias cosas a la vez, depende también de la historia personal del individuo y del estado en el que se encuentre el organismo. Así, el ver una película supone atención por parte del espectador, pero tal vez alguien atienda ciertos aspectos específicos que para otras personas pasan desapercibidos. Hacia dónde se dirija la atención a lo largo del film definirá también los procesos de proyección, identificación y transferencia, ya que dirigirá las acciones de la memoria siguiendo una cierta línea que vaya de

acuerdo con la persona en ese momento. De esta manera, tal vez el individuo preste mayor atención a la decoración que a la iluminación, lo cual nos muestra que su historia, pulsiones y motivaciones se satisfacen más por esta vía de aspectos estéticos y es eso a lo que da importancia. El espectador se puede identificar con la manera de vestir del personaje o reconocer algo familiar en los muebles y arreglos, así que su emoción es tocada por este lado.

Las emociones son respuestas fisiológicas (cambios en la frecuencia cardiaca y respiratoria, movimientos faciales, etc.) y psicológicas que influyen la percepción, la ejecución y el aprendizaje. La mayoría de estas emociones presentan un factor aprendido por condicionamiento, en donde un estímulo neutral es apareado con uno incondicionado (que de por sí produce la respuesta o sentimiento) para que después la sola presencia del estímulo inicialmente neutral, ahora condicionado, provoque la respuesta. Mediante el proceso de generalización la emoción puede extenderse a otros estímulos parecidos. Lo anterior justificaría el hecho de que, al ver una película en pantalla, el espectador generalice y presente la respuesta o emoción ante un estímulo parecido al original (que en un principio era neutral pero se

condicionó por la generalización).

Ulich (1985) dice que una de las características necesarias de las emociones es la autoafección; los sentimientos se forman sólo cuando las propias necesidades, fines e intereses se ven afectados y la persona experimenta en relación consigo misma, lo que involucra un grado de participación emocional con los estímulos. Además, las emociones se presentan de manera espontánea y lo experimentado es único e inintercambiable. Esto significaría que la emoción vivenciada en la experiencia fílmica no se presenta en el espectador al azar, sino que es un sentimiento propio real, ya que sus necesidades e intereses personales se vieron afectados.

Hillman (1992) a este respecto menciona que las emociones son las máximas fuerzas psíquicas independientes de la consciencia y propone que su esencia se sitúa en el plano inconsciente. Freud, por su parte, dice que la emoción se percibe y muchas veces se interpreta mal, ya que la emoción, su presentación real, ha sido reprimida y forzada a conectarse con otra idea. Lo inconsciente en realidad son las ideas que están detrás del afecto y no este en sí. De esta manera, las emociones tienen

componentes inconscientes que corresponden ya sea al ello instintivo o al super yo exigente (regulados por el yo). Cuando una persona se identifica con el villano de la película, por ejemplo, esto puede estar en función de un desahogo de instintos del ello. Estos mismos impulsos, provenientes del ello, pueden desahogarse también en escenas eróticas, de peleas, venganza, etcétera. Por otro lado, los impulsos del superyó pueden saciarse cuando el bien triunfa sobre el mal o cuando se actúa siguiendo ciertos valores en pantalla, entre otros ejemplos.

Muchas veces las emociones se reprimen a causa de diversos factores; el olvido puede actuar distorsionando recuerdos del pasado para suavizar la aflicción o el dolor emocional y los sucesos pueden pasar del plano consciente al inconsciente. Por medio de una catarsis estas emociones reprimidas pueden encontrar salida o desahogo en un contexto presente que brinde seguridad.

Según Kawin (1992), las películas trabajan primordialmente con acción y emoción. El espacio, la luz, el color, el tiempo y el sonido son herramientas que se pueden utilizar para crear imágenes afectivas que acompañen a la historia narrativa para llegar al espectador. Los elementos

estilísticos que se encargan de crear realidad en lo percibido son: la cámara, el *mise-en-scène* (que incluye elementos como el escenario, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la actuación), la edición y el sonido en cualquiera de sus variaciones. Una buena utilización de estos elementos es lo que da forma y composición a la creación para poder atraer y conservar la atención del espectador, además de crear cercanía con él e incrementar la carga emocional.

Por lo general las creaciones de Hollywood explotan al máximo los elementos antes mencionados para acompañar la narrativa; intentan despertar el interés y la participación afectiva por parte del espectador para que se involucre y la obra tenga éxito. Esto se vio muy claramente en el análisis de la película "Titanic", misma que se valió de todos los efectos y herramientas posibles para lograr emotividad y participación de la audiencia; al lograrlo se convirtió en un éxito en taquilla.

Como se observó en el análisis de esta película, los colores rojo y azul se presentaban en ocasiones distintas evocando emociones antagónicas que nos pudieran llevar a experimentar desde pasión, vida y romance hasta un sentimiento frío y de tristeza. Todo esto se apoyó con

las actuaciones, el tema musical, los cambios de tomas y movimientos que fueron subiendo a la par de la narrativa como una curva en donde la tensión poco a poco se iba acumulando, los sentimientos comenzaban desde tranquilizantes o incluso un poco indiferentes e iban subiendo en intensidad hasta llegar a un clímax o punto máximo (escenas de caos, movimientos rápidos de cámara, música y efectos estresantes, cambio de la iluminación de rojos y sepias a azules, etc.). Después de este punto vino la declinación, todo comenzó a calmarse y se fue estableciendo un lugar seguro, plasmando emociones de tranquilidad y armonía con el desenlace feliz.

Como podemos observar, la curva mencionada corresponde con los estándares de la narrativa clásica (presentación o exposición, clímax y desenlace o resolución). En este esquema la tensión va subiendo hasta llegar a un punto máximo, después del conflicto, para posteriormente volver a descender. Esta misma curva se puede ver en los procesos catárticos. Aquí también se trata de ir evocando la emoción hasta llegar a un punto clímax o de abreación, que irá seguido por una cierta relajación, tranquilidad y bienestar a causa de la descarga. Por último, el ciclo de la experiencia en Gestalt también se representa a manera de curva. Ésta

comienza con reposo, pasa por la sensación y el darse cuenta hasta llegar a un máximo donde se encuentra la energetización; el declive posterior incluye a la acción y el contacto para regresar nuevamente a un estado de reposo.

La anterior comparación propone que en los tres tipos de experiencia existe la misma curva o campana. Las experiencias y vivencias emocionales del espectador van subiendo a la par de la tensión de la trama, como se ve en el ejemplo de Titanic. Cuando el espectador ve la película comienza desde un estado tranquilo y relajado sentado en la butaca; la inhibición motriz a la que estará expuesto hará que reduzca su vigilancia, que baje sus resistencias y que descargue la energía psíquica en lo que verá en pantalla. Las luces se apagan para indicar que el sueño está a punto de comenzar; entonces el espectador se prepara para la experiencia, está dispuesto de antemano a involucrarse de alguna manera en el film para poder comprenderlo. La película comienza y, desde la primera imagen y el primer sonido, se inicia con el relato de la historia. La persona empieza a percibir y a prestar atención a lo que ocurre frente a ella; husmea en los acontecimientos ajenos como si viera a través de la cerradura de una puerta (sacia sus deseos voyeuristas, al margen de su

objeto). Entonces descubre el espejo y reconoce lo que ve, el mundo en pantalla le es familiar y las personas que ahí se encuentran se asemejan también a ella.

Conforme el film avanza, el doble del espectador, o una de las imágenes mentales de sí mismo, se empieza a reflejar también en la pantalla como un fantasma o su otro yo; lo percibido se va mezclando con diversos grados de imaginación y comienza a vivir un sueño. La fantasía entra en acción para satisfacer sus deseos. El doble del espectador surge por una proyección-identificación; lo proyectado no son sólo los sueños del espectador, sino también sus necesidades, deseos, obsesiones y temores. La identificación se refiere a que también en este proceso absorbe el mundo de los personajes. Ahora la participación afectiva es mayor y la persona, o su doble, puede revivir experiencias a través de los personajes o experimentar de manera vívida sus deseos, aquello que le gustaría hacer o descargar pero que en realidad jamás haría.

Para este momento se supone que la persona ya está lo suficientemente involucrada en el film y ha bajado sus resistencias. En la película de "Titanic" este punto sería cuando ya conocemos a los personajes y estamos tan identificados con ellos que anhelamos que

consigan su amor; la presencia de la escena erótica constituye, desde mi punto de vista, un momento clave para el involucramiento emocional en el que ya pueden presentarse descargas; la emotividad creada por el film nos ha llevado hasta este lugar. Así la trama sigue subiendo en intensidad junto con las emociones del espectador hasta llegar al clímax en donde ya la tensión se pudo haber acumulado tanto que se descarga en una abreación (el llanto es el más común en este ejemplo filmográfico) gracias a la transferencia. La persona entonces pudo haber sacado la emoción reprimida del pasado al ser estimulada por el momento presente si se encontraba a una distancia estética, como la define Scheff (1986), en su cualidad de participante-observador. Si su atención estaba distribuida entre el presente y el pasado con un distanciamiento apropiado, entonces la emoción se pudo recordar en tranquilidad, puesto que sabe que el contexto no es amenazante y lo puede abandonar en el momento que quiera.

Lo anterior supone que el fantasma se logró descargar, lo cual no siempre ocurre pues depende del tipo de espectador y todo lo que en un principio se había mencionado sobre su personalidad como su historia personal, motivaciones etc. Además, el momento catártico no siempre

tiene que ser el mismo para todos y obviamente lo que cada quien catartice será una vivencia individual. Por lo general la persona no hace consciente la raíz del sentimiento (la idea inconsciente o reprimida detrás de la emoción), pero aún así pudo haber desahogado lo inconcluso.

Por último, después de una revoltura y explosión emocional viene la calma. En el film la escena del reencuentro y el final feliz de todos en el cielo va tranquilizando y consolando la emoción y al fantasma, además de dar resolución a la trama. En este momento la curva (catártica y narrativa) llega a su culminación en un cierre de la experiencia.

En la narrativa no clásica no existe esta secuencia de pasos a manera de curva. No es forzoso que exista un deseo que impulse la acción narrativa, tampoco tiene que existir una fuerza contraria y la tensión no tiene que subir hasta alcanzar un clímax para luego bajar; incluso a veces ni siquiera se llega a una resolución. Los tipos de forma no narrativa como la categórica, la retórica, la abstracta o la asociativa, en muchas ocasiones pueden ser difíciles de atender y seguir. La persona, al no comprender ni lograr interpretar, puede separarse más de la obra logrando un distanciamiento tal que la atención se encuentre únicamente en el presente, sin flujos del pasado, por lo que una presencia catártica

resultaría difícil en primera instancia.

En el ejemplo de "Hiroshima mi amor", película no clásica, la proyección-identificación resulta sumamente complicada debido a que ni siquiera logramos conocer bien a nuestros personajes; nunca se nos dijeron sus nombres ni rasgos característicos. La historia, además, era difícil de seguir; en ningún momento supimos qué querían exactamente los personajes o cuál era la meta a la que querían llegar. Las situaciones por las que atravesaban, a pesar de que sobre todo al principio se mostraban escenas e imágenes emotivas de la catástrofe de Hiroshima, no conseguían jalarnos como espectadores para experimentar el sentir de los protagonistas, pues ni siquiera sabíamos con claridad lo que sentían. Pudimos pensar en momentos que estaban enamorados y empezar a crear alguna hipótesis, pero estas se venían abajo en la escena siguiente al hacernos creer que no era amor lo que sentían (o al menos no entraba en esas convenciones de amor idealizado al que estamos condicionados y nos encanta ver en la pantalla grande).

El final abierto y confuso, la falta de elementos estéticos exagerados en la obra y demás herramientas para crear emoción como la música o

iluminación (que a Hollywood le gusta explotar), separa los sentimientos que se pudieran depositar en el film por la fantasía y la ilusión. Es común que esto suceda sobre todo en las creaciones experimentales o de arte, ya que a la gente no le gusta pensar de más, prefiere encontrar un escape sencillo y emotivo que le permita desahogarse.

Así, con base en el extenso respaldo teórico de los diversos autores abordados en la presente tesis y el análisis y comparación con las películas, se logró comprobar la hipótesis planteada de que las películas pertenecientes a la narrativa clásica de Hollywood tienen mayor posibilidad de producir catarsis en los espectadores que las creaciones no clásicas. La manera más clara de comprobarlo fue haciendo una comparación entre el esquema de la narrativa clásica y los pasos por los que atraviesa un proceso catártico o de ciclo de la experiencia, en donde se notó la correspondencia existente entre estas experiencias. El esquema clásico nos va llevando paso a paso por cada etapa de la experiencia catártica hasta culminarla en el desenlace.

En una película clásica se logra reducir el distanciamiento del espectador con el film; si se reduce demasiado, la emoción experimentada

puede ser altamente vívida y angustiante. El grado necesario de distanciamiento en el cine para que se presente una catarsis bajo un contexto seguro y poco amenazador tal vez se logra, además de por algunos rasgos de irrealidad que podamos detectar en el film, por ciertas propiedades del cine o la sala de proyección como tal. Con estas cualidades propias de la sala me refiero a los letreros de "no fumar" y "salida de emergencia" que se encuentran situados bajo la pantalla y que de notarlos nos pueden separar un poco de la experiencia para que no nos absorba y resulte tan angustiada. Otro factor que, como reflexión propia, puede contribuir para crear un grado de separación es la comida que se ingiere en el cine; las típicas palomitas y refresco también pueden intervenir a separarnos un poco de la situación y brindarnos ese contexto seguro del presente donde podamos revivir la emoción en tranquilidad (catarsis).

Finalmente me gustaría dejar claro que los resultados de este tipo de catarsis a la que me refiero son momentáneos, ya que la emoción no fue expresada y la experiencia inconsciente no llegó realmente a la conciencia, por lo tanto la cura no se da completa como un proceso terapéutico. A pesar de ello el desahogo emocional sí se presentó y ayudó al individuo a

sentirse más tranquilo y liberado en momentos posteriores, a lo que personalmente atribuyo el éxito que tienen este tipo de películas.

Lo que aquí se planteó puede presentar variaciones dependiendo de las diferencias individuales de personalidad, motivaciones y necesidades de los diferentes tipos de audiencias. Aún cuando este estudio se limitó a recabar información de diversas corrientes para encontrar justificaciones que respaldaran la hipótesis, propósito que se logró al encontrar evidencias claras, para futuras investigaciones se recomienda realizar también una experimentación que permita corroborar empíricamente lo expresado en la presente tesis y descubrir los aspectos fisiológicos de estos fenómenos (complementando la parte psicológica que se encontró en este trabajo). El experimento propuesto podría abarcar los cambios presentes durante el proceso catártico al encontrarse ante una proyección cinematográfica. Para esto puede valerse de una observación empírica y la utilización de diversos instrumentos de medición con el fin de notar las posibles alteraciones fisiológicas. Posteriormente tal vez sería conveniente interrogar a los sujetos sobre lo que la experiencia les provocó y si se sienten más relajados o alterados que antes de la proyección (suponiendo que, de haber presentado una catarsis, se

sentirán más desahogados).