

## Capítulo IV

### FORMA Y SIGNIFICADO EN EL CINE

Bordwell (1995), autor en quien basé varias de mis afirmaciones en capítulos anteriores, menciona que la forma artística se considera mejor con relación a un observador. La percepción es una actividad, la mente humana tiene una cualidad dinámica y unificadora, nos permite ejercer y desarrollar nuestra capacidad de prestar atención, de anticiparnos a los hechos futuros, de extraer conclusiones y de construir un todo a partir de las partes (Gestalt, teoría abordada en capítulos posteriores). Una película se presenta ante el espectador para ser comprendida e interpretada y es sólo gracias a él que la creación cobra sentido.

La obra artística y el observador dependen uno del otro; las pistas que nos presenta una obra de arte están organizadas en sistemas, mismos que son considerados como cualquier grupo de elementos dependientes entre sí y afectados unos por otros. Sin embargo, una película no es simplemente un grupo fortuito de elementos, sino que, como toda obra artística, tiene forma. Así, la forma fílmica es el sistema total que percibe el

espectador en una película. La forma, menciona el autor, es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme.

Existe un grupo de elementos narrativos que conforman la historia de la película. Dentro del sistema amplio de la película completa se proponen dos subsistemas, presentados en el capítulo uno, a los cuales se atribuye la unidad de ésta: el narrativo y el estilístico. Los elementos estilísticos corresponden a la forma en que se mueve la cámara, el diseño de la imagen y el color, además de la utilización de música y otros recursos. Puesto que se trata de un sistema y no una simple mezcla en la película, el espectador relaciona activamente los elementos de cada grupo entre sí; incluso nuestra mente intenta vincular entre sí los subsistemas. El subsistema narrativo corresponde a la manera de narrar o contar la historia; a este respecto se hablara mas ampliamente en capítulos posteriores. El tema y las ideas abstractas, por su parte, forman parte del sistema total de una obra artística.

La forma fílmica orienta la actividad del grupo y una de las maneras en que afecta nuestra experiencia es crear la sensación de que “todo está

ahí”. La forma de toda obra artística crea un tipo especial de implicación del espectador. En la vida cotidiana percibimos las cosas que nos rodean de una manera práctica, pero en una película las cosas que suceden en la pantalla no cumplen ese fin de practicidad. Al momento de realizar una película, un acto tan simple como encuadrar un plano origina una nueva forma de ver, misma que es la que el autor nos intenta expresar, por lo cual se podría decir que se trata de un punto de vista subjetivo (el del autor) desde el cual se nos está contando una historia.

Según Bordwell (1985), los elementos fotográficos como los movimientos de cámara, tipos de toma, encuadres, etcétera, intervienen ampliamente en las inferencias que se hagan acerca del estilo y de las significaciones de la película en general. La forma fílmica, pues, puede hacernos incluso volver a percibir las cosas, reorganizando nuestros hábitos usuales y sugiriendo nuevas formas de oír, ver, sentir y pensar.

Por lo general una película se asegura de que la audiencia construya los prototipos esquemáticos adecuados. El film se encarga de irnos llevando a elaborar conclusiones acerca de los eventos que suceden en la historia y después nos hace esperar por una cierta corroboración, ya sea verbal o

visual, que se ajuste más o menos a nuestros procesos inferenciales. Nuestras expectativas acerca de una película se basan también en el conocimiento de otras películas similares. De esta manera, la totalidad de elementos percibidos en el film o “forma fílmica” nos permite relacionarnos con la obra y con la historia que se nos relata.

#### 4.1 La interpretación y significación de la imagen fílmica

Bordwell (1991) habla de la interpretación como una explicación insertada entre un texto o agente y otro. Todo conocimiento se deriva de la interpretación y, a la vez, el conocimiento envuelve ciertas inferencias. El autor menciona una distinción entre los conceptos de “interpretación” y “comprensión” y hace referencia a Paul Ricoeur al decir que el primero consiste en descifrar el significado oculto o no obvio en el significado aparente, mientras que el segundo se encuentra relacionado con lo manifiesto, con los significados directos o aparentes. Ambos, comprensión y significado, penetran en el texto para sacar a la luz los significados a través de las claves, en una actividad en la que el espectador ocupa el papel principal.

El espectador, como receptor activo, es quien realmente da sentido a una película y finaliza la obra cinematográfica al crear los significados, mismos que involucran actividades tanto psicológicas como sociales. El entendimiento de un film se encuentra mediado por actos “transformativos” que incluyen procesos psicológicos automáticos (de abajo hacia arriba) y otros estratégicos o conceptuales (de arriba hacia abajo). La información sensorial suministrada por la película ofrece materiales a través de los cuales se construirá significado mediante procesos inferenciales de percepción y cognición.

En cuanto al proceso de creación de significados, las claves textuales ofrecidas por un film pueden ser interpretadas de diferentes maneras dependiendo del espectador; no a todos nos llama la atención la misma escena o movimiento de cámara, sino que cada quien se fija tal vez en un elemento distinto. Bordwell dice que existen esquemas conceptuales utilizados por el espectador para comprender e interpretar la información que recibe del film; uno de estos esquemas pueden ser las teorías, por ejemplo.

Una teoría tiene coherencia conceptual y sirve para analizar o explicar algún fenómeno en particular. Consciente o inconscientemente, el intérprete utiliza ciertas teorías para extraer claves relevantes del film, organizarlas en patrones significativos y obtener una interpretación. Al momento de interpretar se está probando o rechazando alguna teoría. Puede ser que una teoría (humanista, psicoanalista, etc.) ofrezca simplemente ideas o revelaciones que guíen la interpretación.

Otro tipo de esquema conceptual para interpretar una película son las reglas o convenciones, como las convenciones de lenguaje y pensamiento en las que nos basamos y que, aún cuando no nos demos cuenta, obedecemos todo el tiempo para coordinarnos con otros y poder crear expectativas. Muchas de estas convenciones son obtenidas socialmente mediante el hábito o la imitación y, sin cuestionar siquiera el origen de estas normas, son adoptadas como propias por los individuos, moldeando y coordinando una conducta social un tanto generalizada en la que hay patrones de comportamiento y pensamiento compartidos.

Los procesos de percepción, o interpretación de los estímulos

sensoriales, se encuentran también ampliamente influenciados por convenciones sociales que dictan cómo interpretar lo que se está experimentando. Un ejemplo de esto es demostrado por la psicología del color, sabemos que el color rojo es interpretado como sangre, pasión o agresión debido a convenciones sociales de significación.

Joly (2003) parte de la idea de que, para estudiar al cine, debe estudiarse también la representación de éste dentro de la literatura, como la representación de un arte dentro de otro. Las inter-representaciones constituyen un sedimento interpretativo que, progresivamente, irán condicionando o pasando al enfoque posterior de las obras. Los relatos de experiencias estéticas constituyen lo que Brunetta llama “memoria colectiva” de la experiencia cinematográfica, y no sólo eso, sino que además contribuyen a la construcción de un “patrimonio social” que encuadra la interpretación de cada experiencia estética. En las huellas de experiencia, los textos se complican, combinan e influyen en nuestra propia experiencia e interpretación.

La obra misma, con su manera peculiar de apropiarse de otras obras (especialmente visuales), participa activamente en la sedimentación

interpretativa. La interpretación de un texto implica la combinación de los tres tipos de intención propuestos por Joly, que son autor, obra y público. El hábito, mencionado con anterioridad, entraría junto con el patrimonio social y las interpretaciones precedentes para hacer converger las interpretaciones y poder llegar a una final. Las nociones de autor, obra y público pueden desplazarse de manera tal que la obra se semiotice y transforme al público en un autor de una nueva obra, la interpretación, misma que a su vez orientará y fomentará otras obras e interpretaciones y así sucesivamente.

Los significados construidos por el espectador, argumenta Bordwell (1991), una vez que éste hace sentido del film, pueden ser de 4 tipos. Los dos primeros corresponden a la actividad de comprensión, mientras que los dos restantes son construidos por la interpretación. El espectador puede construir un “mundo concreto”, crea una historia que ocurre en un mundo espacio-temporal que también ha construido, en donde los referentes (casualidad, tiempo y espacio, entre otras convenciones), sean reales o imaginarios, crean un significado referencial.

El significado explícito se refiere a aquel en el cual el perceptor busca



las claves explícitas, ya sean frases (indicaciones verbales) o imágenes estereotipadas, bajo la creencia de que la película indica intencionalmente cómo debe ser tomada. Este tipo de significado, junto con el referencial, conforman lo que serían los significados literales. El significado literal (explícito y referencial) de "La ventana indiscreta", por ejemplo, sería el de la historia de un hombre en silla de ruedas que resuelve un asesinato mirando por la ventana y finalmente revela la identidad del asesino y lo entrega a las autoridades.

El tercer tipo de significado es el implícito. Aquí se toma en cuenta lo que la película dice de manera indirecta. Las unidades o partes de este tipo de significado se conocen como "temas", que son identificados como los problemas o cuestiones. El espectador puede esperar que el significado implícito en cierta medida sea congruente con el explícito y referencial encontrados. Una excepción de lo anterior sería una obra irónica en donde es normal que se presenten contradicciones. El significado implícito de nuestro mismo ejemplo, "La ventana indiscreta", sería lo relacionado con el voyeurismo y sus consecuencias. Un significado sintomático de este film podría ser lo referente a la resolución de conflictos yóicos atribuido al acto de mirar por la ventana, o la saciedad de los deseos inconscientes de

Hitchcock en la creación (estos significados a los que me refiero en el ejemplo se desglosan en análisis del capítulo seis).

Los significados sintomáticos son construidos con base en lo que la obra divulga involuntariamente, como un disfraz del autor o la consecuencia de sus obsesiones. Con respecto a la interpretación, Freud realizó importantes contribuciones al respecto al demostrar la existencia de un “significado reprimido”. En una película, los deseos y recuerdos reprimidos en el inconsciente vuelven en formas mediadas y buscan expresión a través del simbolismo visual y el lenguaje figurativo.

La sala de cine está planteada, según Joly (2003), como un “lugar en hueco”, algo así como un “negativo de la vida o la muerte” en donde se puede mirar una falsa vida o asistir a una falsa muerte. La crítica explícita nos presenta un entendimiento vano y superficial en el cine que resulta fascinante para el espectador, ya que juega con sus gustos más instintivos y bajos. El acto de ir al cine incluye asistir a una proeza técnica de animación de imágenes que tiene lugar en la oscuridad; así, valiéndose de la repetición, se nos cuentan historias melodramáticas y fáciles que acumulan

imágenes exóticas de un mundo por el mero placer de la acumulación y la variedad. La construcción global de la obra implica hacer relaciones entre lo dicho y lo no-dicho, a la vez que de considerar los elementos del entorno del texto para llegar a lo implícito.

Desde un modelo de transmisión, el texto de la película es el mensaje enviado de un emisor a un receptor, quien se encarga de decodificarlo de acuerdo a algunas reglas y normas (como las semánticas y sintácticas), dependiendo también de la intención del hablante en este contexto. El significado implícito sería como aquél que se obtiene de la comunicación no verbal o la metacomunicación en un proceso de comunicación directa, dejando ver rasgos e información que van más allá de lo explícitamente expresado y que ayudan a crear una significación completa. Según este modelo de transmisión, la película es un vehículo para el significado que ha sido puesto ahí por el creador, expresando lo que para él es importante. Una interpretación textual, entonces, requeriría de conocimiento sobre la vida y personalidad del autor.

La teoría de significación centrada en el objeto, contradiciendo la anterior, afirma que la obra de arte se presenta por sí misma como un todo autónomo, cortado de las intenciones del creador (Bordwell: 1991). De

esta manera, una película tendrá significado para el espectador en la medida en que sea capaz de interpretar los patrones de imágenes y acciones, independientemente de que conozca la vida personal del artista.

Debido a su cualidad de medio audiovisual, en el cine muchas veces las imágenes alimentan las palabras modulando su uso e interpretación. La fuerza de la imagen puede leerse y analizarse en los textos. Las imágenes cambian los textos y éstos, a su vez, también cambian las imágenes.

#### **4.2 Películas y espectadores**

Guillén (2002) dice que el cine es como la vida real, sólo que mejor. En una película vemos personas de carne y hueso representando papeles de mecánicos, doctores, policías o secretarias; profesiones cotidianas en la vida real que pueden enfrentarse a situaciones que nos son familiares. Sin embargo, la pantalla nos presenta a personas sumamente atractivas que por lo general terminan enredándose amorosamente con alguien igualmente estético. La mayoría de las mujeres en pantalla son hermosas y con un cuerpo espectacular; los hombres son fornidos y guapísimos y los niños, si

los hay, son tiernos y angelicales (sobre todo en las películas pertenecientes a la narrativa clásica de Hollywood). Lo cierto es que en la vida real resulta lejanamente posible encontrar una pareja como Michelle Pfeiffer y George Clooney, quienes en el film tienen relaciones sexuales envidiables en las que, como resalta Guillén “nunca pasan el apuro de quitarse los pantalones o acomodarse el brasier” (2002: 59).

La actividad de ver películas se inicia aproximadamente desde los dos años y termina a los setenta, lo que supondría que mucho tiempo de nuestra vida estamos sentados presenciando historias en la pantalla (idem). Todo este tiempo lo que hacemos es intentar interpretar los lenguajes fílmicos. Nos hemos ido habituando a diversos códigos que nos permiten hacer verosímil lo que vemos, aún cuando la historia de la película nos presente a un héroe que lucha solo contra mil hombres y los vence, se nos cuenten historias de extraterrestres o seres mágicos e imaginarios; creaciones en las que siempre el protagonista, además de bien parecido, es alguien sumamente inteligente, de buen corazón, con varias cualidades y capaz de solucionar cualquier tipo de peligro (refiriéndome nuevamente a la mayoría de las obras de la narrativa clásica).

Gracias a estos códigos podemos adelantarnos a lo que va a suceder, saber qué elementos son importantes y cuáles no (por lo general cualquier elemento que esté en close up o primer plano será relevante y sabemos desde que lo presentan que tendrá alguna función en la historia). De igual manera estamos acostumbrados a ciertos diálogos y maneras de expresión y cómo reaccionan los personajes ante ello, que el hecho de deshojar un calendario, por ejemplo, representa el paso del tiempo, etcétera. Todos los estereotipos cinematográficos a los que estamos por demás acostumbrados son una fuente de predictibilidad.

El villano de la película es fácilmente reconocible en la mayoría de los filmes hollywoodenses porque, si no tiene una anomalía física resaltante, es la persona de la película que por lo general está de mal humor, tiene gesto hosco, tiene tal vez algún trastorno mental o hasta, en los casos más obvios, se ríe sin razón de sus fechorías. Sea cual fuere el caso, este personaje trata de bloquear las metas del protagonista; mientras más astuto sea el antagonista más interesante resultará la trama y la tensión aumentará. Aunque el villano se muestre brillante, al final el protagonista será mejor que él o algún error hará que el plan del malvado fracase. Cualquiera que sea el género, terror, romance, acción o el que sea, para

cada uno existen códigos y guiños específicos que identificamos con facilidad y nos permiten seguir y comprender la historia sin mayor problema.

El cine, en conclusión, depende del espectador para existir como tal y tener razón de ser. Con base en experiencias previas de aprendizaje tanto cultural y social como de lenguaje y gracias a la interacción con otras películas anteriores, somos capaces de comprender e interpretar los códigos expuestos en la película. El autor se expresa a través de su creación esperando que ésta sea decodificada por el receptor del mensaje. Planteará un mundo parecido al real, aunque mejorado, para que pueda haber un reconocimiento e identificación que faciliten la comprensión del mensaje que, valiéndose de la veracidad y credibilidad del medio (imágenes respaldadas por sonido), será transmitido.

Hasta este punto se ha abordado el tema del cine desde una perspectiva de comunicación; cómo es que el emisor crea mensajes mediante su obra y cómo ésta adquiere forma al ser percibida por un espectador o receptor del mensaje. Este receptor se encuentra influenciado

por distintas variables al momento de decodificar la información sensorial y encontrar significados. Como hemos visto, la vida personal del autor y lo que haya querido expresar, el contexto, la influencia social y las convenciones tanto de lenguaje como de comportamiento son algunos de los factores que intervienen al momento de la comprensión e interpretación de la película. Con el fin de introducirnos más en lo que pasa por la cabeza del espectador al encontrarse frente a la pantalla, el capítulo siguiente explora un poco acerca de los procesos psicológicos que entran en juego durante esta actividad; después de todo, es lo que le ocurre a él, como receptor, lo que realmente interesa en este estudio.



