

CINE:

¿ Los mensajes son para el cartero ?

FERNANDO RAMIREZ MORENO*

“¿Por qué pensar que las imágenes cinematográficas deben constituir símbolos por descifrar sólo de modo unívoco por todos? El inconciente del espectador debe tener la posibilidad de reaccionar libremente, así como reacciona libremente su parte consciente. Lo importante es reconocer, con las imágenes y a través de las imágenes, las presiones más urgentes y misteriosas que viven dentro de nosotros y que varían según nuestra evolución personal, nuestros intereses, nuestros dramas individuales. El símbolo es tal en cuanto habla a cada uno de nosotros de modo distinto, pero nosotros debemos poseer la facultad de descubrir qué catástrofe destructora nos amenaza y qué muros están por caer en nuestro interior”.

El director italiano Federico Fellini, a quien corresponden estas palabras, es enemigo declarado de explicar sus propias películas, con el fin de no condicionar la percepción de los espectadores. Fellini suele burlarse despreciativamente de las interpretaciones que los críticos hacen de sus obras; niega los símbolos y se complace en afirmar que muchos elementos están en sus películas solamente por gusto o por tomar del pelo al espectador. De acuerdo. . . pero por qué un rinoceronte y no un loro o un helicóptero?, por

* Comunicador Social de la Universidad Javeriana candidato al doctorado de la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente profesor de Cinematografía y del área de Teorías de la Comunicación.

qué Snaporaz se pierde en un bosque, ¿de Venus? y no en el mar o en una autopista?

Si bien es cierto que en el cine como en todas las artes los símbolos están dotados de una riqueza de significaciones que permiten tantas lecturas como espectadores, también es cierto que la obra cinematográfica es un objeto de análisis que exige y provoca una explicación menos especulativa que la de la intuición personal; con todo, ésta también juega un papel no desechable.

La postura del crítico o del realizador que pretende hacer una apología absoluta del gusto y del impacto emocional ha tenido importancia en la medida en que contrapone aquella actitud intelectualoide y fría según la cual la relación del espectador con la obra ha de ser fundamentalmente cerebral y erudita; pero encierra en sí misma el peligro de la banalización y al mismo tiempo el del egoísmo del conocimiento. En nombre de la defensa de una lectura ingenua del cine, son muchos los que ocultan, en realidad, el desprecio por la democratización de una alfabetización visual. La pedantería del crítico elitista que sabe como aproximarse al "sentido" de la obra, se ufana de ello y simultáneamente mira con benevolencia paternalista el contacto espontáneo de los no iniciados con el cine, es reflejo de esta actitud. Es el típico comportamiento del crítico que descalifica a un público popular con el uso intencional de una retórica pseudotécnica y sofisticada y haciendo referencia solo a películas "cultas", pero al mismo tiempo elogia abundantemente las formas de ver de los espectadores a los cuales él nunca se dirige.

Otros directores como Godard o Rohmer son muy dados a explicar abiertamente sus películas, a realizar lecturas autocríticas de sus propias obras, con una rigurosidad pasmosa; no en vano los dos provienen de la crítica. En Colombia, Mayolo ha abordado su obra de una manera similar. Sin embargo no es, necesariamente, el autor quien mejor explica su obra, en la medida en que es un ser involucrado dentro de ella y limitado para tomar distancia. El estilo es una manifestación plástica de la personalidad interior del artista y como tal puede haber aspectos de ésta que el mismo autor desconoce por inconcientes o involuntarios aspectos que, por supuesto, también son susceptibles de analizar. Por otra parte, no solo las contantes presentes nos permiten reconocer la obra y el autor, sino también las constantes ausentes. Con todo, la actitud de estos realizadores que asumen el cine como objeto de expresión y de estudio, posibilita a través de la discusión, de la polémica, de la exégesis, el avance y la comprensión de la cinematografía en general y de sus propias obras en particular.

Sea que admitamos la existencia de un lenguaje cinematográfico o no, es imperativo hablar de la necesidad de formular parámetros tendencias o méto-

dos para "leer el film". Gilles Deleuze, que niega la existencia del manoseado concepto de lenguaje cinematográfico, habla de la necesidad de "lire le film". Entendida la lectura como un nivel que penetra las estructuras superficiales de la película, va más allá de la evidencia del argumento para deconstruir las piezas que conforman la película, las relaciones que le subyacen, las connotaciones que descansan tras cada plano, cada travelling, cada fundido, cada elipsis, y por supuesto las motivaciones últimas de los personajes que le dan sentido a la acción.

El fervor estructuralista de los años sesenta se quiebra en los ochenta por el afán epistemológico de derrocar la logocentría del lenguaje. Metz y otros ya han renegado de sus duras posturas de otras décadas. En Colombia, tan susceptibles a adoptar las modas teóricas sin digerirlas, el concepto de lenguaje pasó a mejor vida sin darle oportunidad de defenderse. Hoy nadie, o casi nadie, quiere abrazar la bandera de: "El cine es un lenguaje", a riesgo de ser chiflado por los semiólogos y los críticos adeptos a las fluctuantes corrientes parisinas.

Unos y otros, sin embargo, coinciden en enfatizar la importancia de construir un método lo suficientemente flexible como para no anular la individualidad del espectador y que permita abordar el análisis de la obra cinematográfica.

No se propende tampoco, por una ciencia normativa ya que la expresión humana no está basada en estructuras inmutables del ser y del espíritu, sino más bien por una fenomenología concreta y comprensiva de las distintas actitudes posibles, de las múltiples manifestaciones de los gustos y de los comportamientos personales para explicar fenómenos que no pueden ser definidos con una fórmula rígida, sino a través de un discurso que tenga en cuenta que la experiencia estética está hecha de actitudes individuales, de transformaciones del gusto, de estilos, de intenciones. Esto posibilitaría la formulación de conclusiones generales sobre experiencias que no pueden definirse normativamente.

La tendencia debería ser a unir diversas formas y métodos de interpretación de la obra cinematográfica, ya que aunque todo acceso a ella es una posibilidad de verla en su totalidad, siempre queda nuevos puntos de vista, desde donde puede ser contemplada. Como anota Umberto Eco: "No existe una interpretación definitiva ni exclusiva, pero tampoco existe una interpretación provisional o aproximativa"

Una vía de acceso a la obra es de tipo sociológico, permite explicar el sentido de ella a través de los condicionamientos de tipo social que están en

su origen. Se trata de explicar los resultados artísticos a partir de los determinantes de tipo económico, histórico, cultural, que ha tenido el creador de una obra cinematográfica concreta y por lo tanto esa obra. Una investigación histórico - sociológica profunda puede dilucidar el fenómeno cinematográfico al incorporarlo a una explicación de carácter estructural. Esta vía de acceso a la obra artística ha sido explotada, como es de suponer, por las corrientes marxistas, pero no se trata tampoco de caer en un absoluto determinismo de tipo material. Las propuestas de lectura sociológica de la estética hechas por Arnold Hauser parecen contener un tono clarificador y moderado a este respecto. Esto se puede apreciar en su "Historia Social del Arte" y en "Las Teorías del Arte".

Se ha propuesto también una forma de interpretación, más ligada a lo específicamente cinematográfico y en la que han trabajado algunos semiólogos importantes por lo menos durante una etapa de su obra que es la mejor conocemos aquí, ya que sus últimas producciones deben estar a medio camino entre las teclas de la máquina de algún traductor y los trámites burocráticos de importación de textos. Umberto Eco ha propuesto una forma de comprensión del cine a partir de su misma esencia, partiendo de la idea de la relativa autonomía de la obra y de su especificidad. El cine posee unos códigos que le son propios, que pueden ser intercambiables con otras expresiones, pero que en el proceso cinematográfico adquieren una significación particular que permite hablar de la existencia de un lenguaje, aunque cada uno lo readapte a sus intenciones. Es entonces, a partir del conocimiento de estos códigos, más o menos débiles y de su organización, selección y combinación, como se debe abordar la explicación del discurso cinematográfico. Entrar a hacer precisiones sobre los elementos componentes de la estructura cinematográfica desde la postura semiótica de Eco y de otros es un trabajo denso que cedo a los interesados.

Es tal vez el cine una de las expresiones donde más se ha trabajado una propuesta de interpretación muy ligada al psicoanálisis y desde la cual se pretende explicar la obra a partir de los hechos de la vida del autor, de sus experiencias existenciales, de su visión del mundo, de sus creencias religiosas. . . La personalidad del creador se vuelva sobre su obra a manera de estilo, "la huella que la persona deja de sí misma en la obra, coincide con la obra.

La persona por lo tanto se forma en su obra. Comprender la obra es comprender la persona del creador hecha objeto físico" y viceversa. Con todo y eso, esta lectura sería aplicable a un tipo de cine que se ha dado a conocer como de "autor", pero aquel cine en el cual el creador esconde su personalidad detrás del género, esquivaría con mucho este tipo de análisis.

Faltaría relacionar otras importantes teorías, tendencias o métodos de la crítica moderna. Este artículo solo pretendía una reflexión sobre la importancia de la exégesis cinematográfica, y de ninguna manera un recuento minucioso de las posturas existentes.

A pesar de los importantes aportes de los teóricos a la comprensión de la estética cinematográfica y para aquellos que buscan obsesivamente la explicación inevitable de cada plano, de cada ángulo, de cada gesto, por nimio que sea; para aquellos obsesionados, con elucubraciones intelectuales donde solo hay emoción, cabría recordar la frase irónica y desmitificadora de Hitchcock cuando alguien le pidió una aclaración sobre el mensaje de una de sus películas: "Los mensajes son para el cartero".

Bibliografía

- Eco, Umberto. *La definición del Arte*, Ed. Tiempo Contemporáneo, México, 1979.
- Eco, Umberto. *Análisis de las imágenes*, ED. Tiempo Contemporáneo, México, 1974.
- Hauser, Arnold. *Teorías del Arte*, Ed. Guadarrama, Barcelona, 1980.
- Rondi, Gian Luigi. *El Cine de los grandes maestros*, Ed Emece, Buenos Aires, 1981.



"RISA ENTRE OLLAS", Cecilia Orueja (Estudiante de III Semestre).