

La mirada interior

Cualquier lectura implica un estado de atención, ya sea que nos encontremos ante las páginas de un libro, ante las expresiones de un rostro, las texturas de un paisaje o las luces y sombras cambiantes de una pantalla de cine. Resulta evidente que no se trata tan solo de pasear por nuestro campo visual, sino más bien de abrir el regalo que contiene ese ámbito sensorial bajo el envoltorio de las apariencias, de acceder a la riqueza de sus significados. Lo que percibimos es el resultado de un sistema inteligible que utiliza diferentes tipos de energía para hacerse sentir, seguramente porque tiene algo que decirnos. Las luces, los sonidos y las formas constituyen una gran parte de nuestro universo sensible, hasta tal punto que solemos utilizar el solemne vocablo de 'realidad' para designar a todo aquello que oímos, vemos o, de alguna manera, podemos sentir. El relato de lo real se presenta así ante nuestros sentidos. Y, sin embargo, la mente del lector es la autora final de todo texto, la que lo recrea al dotarlo de sentido. Esto es así para todo nivel de realidad, hasta tal punto que solamente imaginando hacemos funcionar mecanismos neurales muy parecidos a la actividad cerebral que desarrolla el sentido de la vista. Imaginar y ver parecen ser actividades mentales mucho más cercanas de lo que habitualmente nos creemos, como explicaremos más adelante. No podemos, pues, comprender un texto si no implicamos en esa comprensión el propio acto de leer y la actividad intelectual del lector. Como si se tratase del propio principio de incertidumbre o indeterminación de Heisenberg, la mirada del lector modifica el texto, hasta tal punto que resulta prácticamente imposible objetivar o universalizar las cualidades y comportamientos de éste sin observar al mismo tiempo las cualidades y comportamientos de aquél. "Una película se separa de su autor y comienza a tener una vida independiente, que se transforma en forma y contenido al verse confrontada con la personalidad del espectador" (TARKOVSKI, 2006, pg. 144). Un texto es algo vivo que se transforma sin cesar ante la mirada de sus lectores, siempre y cuando este mirar sea un acto inteligente, despierto. La clave es, precisamente, la atención, una de las facultades más poderosas y extraordinarias de la mente. De ella depende la viabilidad de todo discurso, de todo tipo y nivel de comprensión. Prestando una atención clara, directa y despierta a toda clase de textos o realidades podemos penetrar en los laberintos misteriosos y secretos del significado hasta la raíz misma de las expresiones, hasta el corazón de la creatividad. Es como si encendiéramos una luz desde nuestra mirada, siendo conscientes de que mirar no es solamente una cuestión sensorial, como estamos diciendo. "No se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos", como escribió Antoine de Saint-Exupéry en *El Principito*.

Algunos factores esenciales o formales de los textos, también de los textos y relatos cinematográficos, tienen como función y finalidad fundamental despertar, atraer, dirigir y mantener la atención del lector, del espectador. Puede parecer un juego de palabras, pero si le prestamos atención a nuestra atención, si tomamos conciencia de ese movimiento, si captamos los elementos detonantes, las formas o instantes que activan nuestra mente y nuestras emociones para mantenernos atentos, estaremos descubriendo algunas de las claves y puntos de apoyo fundamentales sobre los que se edifica la eficacia del texto. Durante el proceso de lectura, mientras nos dejamos llevar por las luces y sombras de la pantalla, observamos al mismo tiempo sus efectos en nuestros mecanismos interiores. De esa observación surge una mejor oportunidad para realizar análisis de creaciones cinematográficas en sus diferentes niveles de expresión. Podemos apoyarnos para ello en los recursos audiovisuales que nos ofrecen las pantallas y en los movimientos internos del espectador que analiza, en sus pulsos y transformaciones de tipo intelectual y emocional, en su cinematografía psíquica. Al fin y al cabo, podría ser cierta la sentencia de Oliver Stone: "una película es un punto de vista. El resto no es más que decorado" (Tirard, 2003, pg. 151).

Texto, subtexto y contexto

Leer en profundidad cualquier tipo de texto requiere un proceso de construcción mental, sobre todo si se ha de convertir la lectura en un análisis que va a ser explicado posteriormente para facilitar y enriquecer la comprensión de otros. "La escritura (de críticas) te obliga a llevar más lejos el análisis al tratar de definir y explicar de una forma concreta, para los demás y, sobre todo, para ti mismo, por qué una película funciona o fracasa" (Wim Wenders en Tirard, 2003, pg. 87). Por ello la arquitectura de la mirada actúa de una forma peculiar cuando contempla y analiza los edificios cinematográficos: va desde las cubiertas hacia los cimientos y desde las fachadas, adornos y remates hacia el interior de las construcciones. No tiene ningún valor comentar o describir aspectos formales si no se ha descubierto antes el sentido del texto al que sirven, la razón de ser de esos recursos, de esas opciones creativas. De algún modo hay que intentar conectar con la misma actitud que inspira las decisiones de dirección y las de todos los jefes de equipo que intervienen en la creación del filme, siempre coral: observar el núcleo interior de la narración, el corazón y alma de la idea, no siempre visible. Más que describir, lo que hacemos en un análisis cinematográfico es descubrir. En un sentido literal, 'destapar lo que está tapado o cubierto', 'hallar lo que estaba ignorado o escondido', según la RAE.

En cinematografía es mucho más importante lo que se sugiere que lo que se muestra. Todo lo que vemos y oímos, además de su presencia en el texto, aporta, en mayor o menor medida, un valor simbólico, un significado en el 'subtexto', en ese otro nivel de sugerencias y de intenciones que inspira todo el proceso creativo. Desde las pantallas cinematográficas se dice mucho, pero, en realidad, ¿de qué se nos habla? Es muy ligera la importancia de que el Titanic se hunda y de que unos se salven y otros no frente a las reflexiones que se han hecho sobre las diferencias sociales, el egoísmo, el miedo, la ambición, el amor... Cada fragmento de una película, cada plano, cada una de las acciones o frases de diálogo, cada objeto visual o sonoro, está expresando algo en relación con esas ideas que se mueven bajo los brillos de la superficie. La mirada del análisis es como un filtro polarizador que elimina esos reflejos y permite que se revele el contenido y sentido del texto en toda su profundidad.

Para afinar esta mirada penetrante, puede ser conveniente conocer también el contexto de la autoría del filme, quién lo creó, en qué años y circunstancias, a partir de qué obra literaria o de qué motivación, después de qué otras obras, etcétera. Sin duda las películas están siempre impregnadas de su entorno y de su época, aunque la obra final adquiera suficiente autonomía como para que estos condicionantes contextuales puedan ser reducidos a la categoría de complementarios. Apoyados en ello, podemos observar con más claridad el tono y género en que se expresa el filme y aproximarnos a sus detalles, a las elecciones y decisiones con las que fue construido pieza a pieza por sus autores, siempre dando prioridad a la empatía frente al juicio distante. Puede que no sepamos nunca a ciencia cierta las intenciones y métodos de un artista frente a su trabajo, pero si intentamos ponernos en su lugar ganaremos un terreno imaginativo mucho más cercano a esa realidad que si nos distanciamos o nos situamos sobre las atalayas de la erudición. En este sentido, considero en cierto modo más capacitados para profundizar en un análisis cinematográfico a quienes alguna vez planificaron, rodaron y montaron unas imágenes para contar algo, aunque fuera la más humilde de las historias, arriesgando su propio criterio. Esto les permite acercarse con mayor facilidad a la interioridad de los procesos creativos, que es el espacio en el que se dota de sentido a cada una de las decisiones que finalmente cobran forma integral en el discurso de la pantalla, más o menos coherente según las habilidades, aciertos y talento del autor.

La forma del relato: sentido y sensibilidad

Una película es una narración que se presenta ante nuestros sentidos para conmover nuestra inteligencia y nuestras emociones. El trabajo de los cineastas es parecido al de los magos: gracias a trucos que consiguen hacer imperceptibles, nos fascinan con la ilusión de que aquella fantasmagoría que se proyecta sobre la pantalla es una suerte de realidad, y de hecho nos afecta como tal. Según ha comprobado la ciencia, mientras leemos nuestra actividad neuronal es muy parecida a la que se produciría ante la vivencia directa de la experiencia relatada. “En cierto nivel, el cerebro sabe distinguir la realidad de la ficción; pero, mientras leo, mis neuronas espejo se activan con una intensidad semejante a la que experimentan frente a un escenario auténtico” (Volpi, 2011, pg. 121). Por lo tanto, un relato cinematográfico es una articulación de imágenes y sonidos que construyen en la imaginación del espectador una sucesión de vivencias a partir de ideas, de experiencias estéticas y de movimientos emocionales. El mecanismo fundamental para dotar de energía y eficacia a este proceso narrativo es la definición de los personajes y de sus relaciones y transformaciones a través de los diálogos, las acciones y las tramas. Todas las decisiones de realización del filme están basadas en la necesidad de hacer visibles y comprensibles a los personajes y a las ideas o valores que representan. Donde haya un movimiento esencial para marcar la evolución de un personaje importante, allí encontraremos un efecto visual, una frase de música o un sonido pertinente, un corte de plano o bien un movimiento de cámara. Quizás, por el contrario, un silencio peculiarmente largo o una quietud contemplativa que tense la atención y cargue así el momento de energía. Afortunadamente no hay recetas ni gramáticas para este lenguaje libertario, pero sí un catálogo relativamente asequible de posibilidades ya suficientemente experimentadas que podemos explorar.

Para analizar una película hay que intentar “desmontar el mecanismo de todo, puesto que todo es mecanismo, conjunto de artificios, de trucos... dedicarse a los resortes, meterse a relojero, ver dentro, dejar de estar engañado” (E.M. Ciorán, citado por Miguel, 1997, pg. 23). La fascinación es necesaria para seguir siendo conscientes de los detonantes emocionales que contiene la narración cinematográfica, pero en el análisis vamos más allá. O mejor dicho, aún más adentro. Debemos mirar y escuchar todos los detalles, porque detrás de cada uno de ellos hay una idea, una expresión o un valor simbólico. Pero “sin el apoyo de la narración las metáforas visuales se hayan desprovistas de sentido o se convierten en signos convencionales a los que falta la vida” (Mitry, 1989, pg. 463). Así que antes de prestar atención a los ladrillos veamos la forma del edificio. Las películas son estructuras narrativas más o menos racionales con una vestimenta audiovisual acorde con el contenido y forma del relato. Insisto en que los aspectos perceptibles son solamente una parte, la más externa, y por lo tanto la más visible del trabajo. Digamos que son su aspecto físico, y como tal constituyen un mecanismo de contacto, una conexión, que permite crear un vínculo eficaz entre inteligencias y sensibilidades: las del que narra y expresa y las del que lee y reconstruye la expresión, que no es otra cosa que una articulación ordenada de ideas.

Tenemos que observar la estructura básica de la narración, los actos o partes en que esté planteada. Sobre todo para ser muy conscientes de las fases y orden en que se muestran las acciones con las que avanza la transformación de los personajes y de las situaciones a las que se enfrentan. Esta evolución puede organizarse en tres actos, siguiendo el esquema narrativo clásico, o de cualquier otra manera, pero siempre hay momentos clave que dibujan líneas narrativas. Esos puntos de apoyo de la narración y de su estructura se plantean en escenas, entendiendo por escena “una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje” (McKee, 2006, pg. 56).

Cualquier aproximación analítica debería comenzar por descubrir ese diseño y constatar sus piezas y formas esenciales para, inmediatamente, colocar en ese andamio las respuestas a una serie de preguntas fundamentales que nos haremos, precisamente, escena por escena:

¿Qué ha ocurrido en el argumento de la película? ¿Qué significado tiene este momento? ¿Qué valor o concepto ha sido modificado? ¿Qué sugiere o expresa? ¿Cómo nos ha afectado?

A estas preguntas añadiremos las observaciones correspondientes en cuanto a herramientas y recursos expresivos. Son esos aspectos formales con los que se atrae, dirige y mantiene la atención, siempre focalizada en los contenidos de cada instante significativo y en su cohesión a lo largo de la historia. No olvidemos que las narraciones cinematográficas se explican de forma muy fragmentada, y muchas veces sin un orden lineal que facilite su lectura. La mente debe recomponer y ordenar los fragmentos para dar continuidad a cada trama y a la evolución de cada personaje. Muchos de los recursos audiovisuales tienen como una de sus funciones más relevantes la de cohesionar el discurso, subrayando detalles, momentos, acciones, situaciones o ideas que le confieran continuidad más allá de la fragmentación. También la de ambientar o crear atmósferas para hacer más comprensibles emocionalmente las escenas, o la de articular como signos de puntuación los fragmentos de la obra. Con una mirada parecida a la de un compositor de música que observa y analiza las notas y los acordes sin perder de vista la totalidad de la composición, debemos plantearnos en cada una de las piezas o escenas, conscientes de la forma integral de la obra que analizamos, algunas preguntas más:

¿Cómo es la puesta en escena? ¿Cómo es el espacio? ¿Qué elementos destacan en la dirección artística?

¿Cómo está planificada la acción o la escena? ¿Qué ópticas, puntos de vista y, en su caso, movimientos de cámara muestran las acciones?

¿Cómo está iluminado? ¿Qué atmósferas crea la luz, el contraste, los tonos?

¿Qué escuchamos en la banda sonora? ¿Qué características y valores tienen los sonidos, musicales o no, que ambientan la escena? ¿Qué efectos estéticos y emocionales consiguen?

¿Cómo está montada la escena? ¿Alguna observación destacable sobre la velocidad y continuidad de los cortes de plano? ¿Alguna observación sobre el ritmo? Aclaremos aquí una vez más que velocidad y ritmo no son la misma cosa, y ni siquiera definen la misma idea. Observo demasiadas veces esta confusión, desde mi punto de vista totalmente errónea, en todo tipo de textos. El ritmo se refiere a proporciones entre duraciones e intensidades, es más bien una cuestión de equilibrio, de fluidez. La velocidad afecta tan solo a la rapidez o lentitud de los movimientos, pulsos o transformaciones. No tiene más ritmo una secuencia rápida que una lenta. En realidad, ambos conceptos tienen muy poco que ver.

Todas estas preguntas, y sus correspondientes respuestas, perfilan el criterio de dirección de la película y el de todos los equipos que coreografían los recursos audiovisuales, que trabajan para que llegue a la pantalla ese punto de vista que decía Oliver Stone, esa actitud ante una idea que inicia el rito creativo, complejísimo, largo y habitualmente muy costoso con el que se realizan las películas. “El desafío es trasladar a la pantalla la respuesta inicial que tienes cuando lees por primera vez el guión” (Peter Weir en Seger y Whetmore, 2004, pg. 95). A través de los mecanismos de análisis que planteamos deberíamos ser capaces de recuperar y reconstruir ese punto de partida.

Referencias bibliográficas

McKee, R. (2006). *El guion*. Barcelona: Alba.

Miguel, M. (1995). *La representación de la mirada*. Valencia: Ediciones de la mirada.

Mitry, J. (1989). *Estética y psicología del cine. Vol 2: Las formas*. Madrid: Siglo XXI.

Sege, L. y Whetmore, E. (2004). *Cómo se hace una película. Del guión a la pantalla*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Tarkovski, A. (2006). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Tirard, L. (2003). *Lecciones de cine*. Barcelona: Paidós.

Volpi, J. (2011). *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. Madrid: Alfaguara.

(Publicado en VV.AA. (2012). *Análisis de secuencias, innovación didáctica audiovisual*. Madrid: Icono 14. Pgs. 31-39)