

ENFOQUE TEÓRICO Y OBJETIVOS EN EL CONOCIMIENTO DEL DISCURSO FÍLMICO:

LLUVIA NEGRA (1989), DE SHOHEI IMAMURA

Autor: Margarita Schmidt Noguera



Introducción

En el discurso cinematográfico se entrecruzan elementos de diferente naturaleza, visual, auditiva, narrativa, artística, tecnológica. Por ello, la comprensión de un filme requiere utilizar enfoques de carácter interdisciplinario. Así, los primeros estudios del discurso cinematográfico a principios del siglo partieron, en gran medida, de postulados teóricos tomados de otras ciencias conexas de más larga tradición y, por tanto, más desarrolladas. Ello no representa demérito alguno para el campo de estudio que se ha ido conformando en torno al modo de representación cinematográfico; antes bien, el sentido pragmático e interactivo que siempre ha caracterizado el desarrollo fructífero de la ciencia ha permitido un avance rápido en los primeros estadios de desarrollo del conocimiento de este modo de representación. A este respecto, cabe recordar lo que, con análogo criterio y referido a la psicología, expresaba Köhler en 1940 (1).

Desde entonces, se han ido elaborado tramas conceptuales y procedimientos propios de este campo de estudio, por lo que en la actualidad ya se cuenta con una experiencia investigadora amplia a la que se pretende contribuir con este trabajo.

Enfoque y objetivos

En el estudio del discurso cinematográfico y de su evolución caben múltiples enfoques: el sociológico, el semiológico, el histórico, la crítica basada en la interpretación, etc.. Todos ellos aportan un conocimiento particular y valioso para la comprensión de diferentes aspectos del hecho cinematográfico. No existe un enfoque mejor que otro, sino que cada enfoque deberá ser apropiado a los objetivos de conocimiento que se plantee en cada estudio específico.

En el estudio que aquí se presenta, los objetivos se centran en el conocimiento de los diferentes modos de representación cinematográfica, los procedimientos constructivos de los filmes, los efectos que éstos provocan en el espectador y el sentido de los filmes en relación a sus referentes cinematográficos y a los diferentes contextos culturales.

El enfoque teórico que se ha utilizado en este trabajo, integra de forma interactiva las aportaciones de los siguientes enfoques y disciplinas: la historia del cine, el conjunto de teorías generales relativas al hecho cinematográfico, las teorías de la Gestalt, los enfoques desarrollados por los formalistas rusos, la teoría de la narrativa y, por último, las aportaciones de los neoformalistas.

En este enfoque, se intentan eludir las tendencias interpretativas, por considerarlas sujetas a modas y a la perspectiva sociocultural de cada crítico en particular. Se centra fundamentalmente, en línea con un trabajo anterior (2), en la descripción de los procedimientos constructivos de un filme, en particular, y de los diversos modos de representación cinematográfica. Para ello se tiene presente el enfoque de Gombrich (3), según el cual la comprensión de las imágenes sólo resulta válida si se integra en el método de trabajo la observación del código o códigos constructivos, el texto - en nuestro caso, audiovisual- y el contexto.

Se parte de los trabajos realizados por los formalistas rusos entre los años 1915 y 1930. Este grupo, formado, entre otros, por Shklovski, Eichenbaum, Jakobson, Tomashevski y Todorov, centró su atención en la investigación del lenguaje poético, sus procedimientos constructivos y sus efectos (entendido este concepto en su sentido de función).

Este germen teórico dio pie a una variada evolución, encontrándose sus huellas en teóricos actuales del campo cinematográfico insustituibles para la comprensión de los filmes, como son Burch, Chatman, Bordwell, Thompson o Schröder.

Complementariamente, se tienen en cuenta, aunque de forma crítica, las teorías clásicas cinematográficas de carácter general. Estas teorías, aunque hoy nos resultan en la mayoría de los casos ingenuas, no dejan de aportar intuiciones que, junto a los anteriores enfoques descriptivos, dan cuerpo al enfoque que se propone.

Además, se tiene en cuenta que un filme o grupo de filmes no adquiere su verdadero sentido si no es en relación con otros filmes, tanto de su propio contexto histórico como de épocas anteriores. Es decir, la perspectiva histórica resulta del todo imprescindible para comprender las estrategias de la puesta en escena de un filme, sus códigos culturales y filmicos de referencia, y su valor relativo en cuanto a originalidad y aportaciones al discurso cinematográfico. Por ejemplo, no es posible comprender en profundidad un filme de Tarantino, sin conocimientos previos sobre el cine *moderno* de los años sesenta y el contexto cultural *postmoderno* de los años ochenta.

A este enfoque teórico e histórico debe unirse una clara concepción sobre lo que denominamos "el espectador" y sus limitaciones desde nuestra perspectiva de estudio. Efectivamente, si los procedimientos constructivos de un filme están orientados hacia lograr unos efectos determinados, resulta obligado determinar el sujeto sobre quien se supone recaerán los mismos.

Aquí efectuamos la siguiente precisión. Por una parte, consideramos las características perceptivas de las personas siempre en interrelación con su contexto, de acuerdo con los enfoques de la Historia del Arte y de las teorías de la Gestalt desarrollados al respecto, especialmente por Gombrich. Por otra parte, asumimos el concepto teórico de *espectador implícito*, desarrollado en los textos de Chatman (4), aunque ya utilizado ampliamente desde sus inicios por las teorías formalistas. Este concepto entiende que el creador de un filme elige, consciente o inconscientemente, un espectador ideal, o tipo, para la recepción de su filme. Por ello diseña y desarrolla unas estrategias de puesta en escena con el fin de lograr unos efectos determinados en dichos espectadores ideales. Esto quiere decir que el espectador implícito en cada discurso filmico se corresponde a la relación que establece el director entre sus procedimientos constructivos y su espectador ideal. El hecho de que ese espectador implícito en el texto coincida, o no, en intereses y sensibilidad, con el espectador real del contexto en el que el filme es visionado, plantea problemas de comprensión. Así, en la medida en que coincida el universo cultural de ambos, el filme será entendido y su posible bondad discutida. En caso de que el espectador real participe de una cultura muy diferente, el filme no será comprendido adecuadamente, ni valorado en su justa medida. En esta línea, Bordwell (5) destaca que está ampliamente demostrado que un filme es valorado, y sus efectos descritos, de forma similar por un grupo de espectadores o de investigadores pertenecientes al mismo contexto sociocultural. Lo que no es óbice para que cada espectador concreto pueda reaccionar de forma específica a partir de su propia biografía o de la circunstancia particular del momento de visionado del filme.

Así pues distinguimos, entre las características de la percepción desarrolladas por las personas en interrelación con sus contextos, el *espectador implícito* en el discurso, la especificidad del espectador concreto con su circunstancia particular, y el público general de un contexto sociocultural determinado.

Estos son los elementos básicos que integran el entramado teórico que proponemos para el campo específico antes definido. La exposición pormenorizada del mismo sale obviamente de los límites de este artículo. Sin embargo, con objeto de mostrar sus potencialidades se presenta a continuación su aplicación al estudio de algunos aspectos, que se consideran relevantes, de un filme que, debido a su sistema de referencias culturales y a las peculiaridades de sus procedimientos constructivos, resulta especialmente interesante.

Lluvia negra (1989), Shohei Imamura

La selección de este filme para su estudio en este artículo está efectuada desde una doble vertiente. Por un lado, por considerarle un ejemplo interesante, como se acaba de indicar, y, por otro, por corresponder a unas referencias culturales diferentes a las nuestras. Este ejercicio pretende ser también un ejemplo de cómo el conocimiento de *la otredad*, en el

sentido empleado por Octavio Paz, nos devuelve un conocimiento enriquecido de nosotros mismos. Es así como observaremos segmentos de este filme, cuyos procedimientos constructivos y referencias culturales sentiremos en algunos casos como diferentes a los considerados occidentales, mientras que, en otros casos, reconoceremos estrategias de la puesta en escena semejantes a dichos procedimientos y referencias. Se espera que todo ello contribuya a ofrecer una visión enriquecida y amplia del carácter intertextual de nuestra actual cultura audiovisual y, por ende, de la flexibilidad que como investigadores debemos desarrollar para integrarnos en el fluir de las transformaciones de nuestro entorno cultural y audiovisual.

Imamura (Tokio, Japón, 1926) estudió en la Universidad de Waseda y pronto trabajó como ayudante de dirección de, entre otros, Jasujiro Ozu. Su experiencia junto al gran maestro dejó en él una profunda influencia reconocible en su variada filmografía. El primer filme conocido en occidente fue *La balada de Narayama*, premiado con la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1983. Posteriormente se ha ido estrenando su filmografía en nuestro país, destacando el filme *La anguila*, realizado en 1997 e igualmente galardonado con la Palma de Oro.

Lluvia negra, dirigido en 1989 y premiado en el Festival de Cannes con el Gran Premio de la Comisión Técnica del Festival, comienza narrando la devastadora explosión de la bomba atómica el 6 de agosto de 1945 en Hiroshima. La lluvia radioactiva que cayó sobre los supervivientes dejó sus secuelas que se manifestaron años más tarde en la población civil. La historia del filme es contada por un combatiente de mediana edad y se desarrolla cinco años después de la explosión en una pequeña aldea cercana a Hiroshima. Es la historia de la joven sobrina del narrador, quien se quiere casar, por lo que, en la mejor tradición japonesa, la familia debe buscar al marido adecuado. La chica, como la mayoría de los vecinos, estuvo en contacto con la lluvia radioactiva, razón por la cual la relación con los posibles novios no prospera. Entre tanto, la muerte se va llevando, como un goteo sordo, a diferentes vecinos afectados por la lluvia. En esta desolación vive otro joven traumatizado también por la guerra, pero cuyas secuelas son diferentes. El no está afectado por la lluvia, sino por la lucha directa en las batallas, las cuales rememora con el ruido de los camiones que pasan por la aldea. Es decir, todos están afectados, de una forma o de otra, por los efectos nefastos de la guerra. Sin embargo, la relación entre los jóvenes y la necesidad de los vecinos de rehacer sus vidas, abrirán una brecha esperanzadora hacia el futuro. El filme fue interpretado por algunos críticos como un filme en favor de los japoneses y en contra de la barbarie occidental. Sin embargo, su discurso es sobre todo un revulsivo contra cualquier guerra y contra cualquier utilización de las armas nucleares. Es un filme pacifista y enormemente humanista. En su discurso se trasluce una visión budista del mundo donde la vida y la muerte fluyen en un devenir marcadamente poético, recordando a los filmes más clásicos de Ozu.

El discurso fragmentado

El filme comienza el día de la explosión de la bomba atómica sobre la ciudad de Hiroshima, presentando al narrador huyendo de la ciudad devastada con su mujer y su sobrina. Estos momentos y las imágenes del horror en la ciudad y de sus gentes calcinadas, serán recordados por el narrador en sucesivos momentos a lo largo del discurso. Estos flash-back, junto a una planificación que alterna planos de corta duración y planos largos, y la inserción de planos aparentemente vacíos, de un sentido narrativo, fragmentan el fluir del discurso. Es de destacar que esta fragmentación coincide sólo en parte con la tendencia postmoderna observada en la década de los ochenta en que está realizado este filme. Efectivamente, en estos años se aprecia un auge de la fragmentación en los productos televisivos, en los video-clips y en muchas de las producciones cinematográficas, y como consecuencia, la creación de discursos carentes de un contenido significativo o que, en muchos casos, dificultaban encontrar su sentido al espectador.

No es éste el caso del filme que nos ocupa, ya que la fragmentación está diseñada desde otros postulados teóricos. En primer lugar, el tamaño de los planos, generalmente alejados, no resulta descontextualizador. En segundo lugar, la estructura narrativa está concebida, como ya se ha señalado, introduciendo sistemáticamente segmentos diferentes: flashback, *planos vacíos* (en la terminología de Noel Burch, *pillow-shots*) y planos de corta duración en

contraposición con planos largos. Sin embargo, en el desarrollo de la trama se aporta la información necesaria para que el espectador la integre y elabore. En ese proceso de elaboración, necesariamente el espectador adopta una posición distanciada. En efecto, la función de esta estrategia narrativa es la de crear un discurso distanciador y activador de procesos cognoscitivos en el espectador implícito. Por otro lado y en apoyo a esta estrategia, se suma la música. Ésta es empleada como *Leitmotiv* con diferentes cadencias, otorgando unidad y un matiz poético a la totalidad del filme.

Como podemos observar en la construcción de la estructura de la película se tejen elementos procedentes de diferentes referentes culturales. Elementos propios del contexto cultural de su época, elementos de la tradición poética japonesa -los *pillow-shots*, análogos a las *pillow-words* en la poesía de los *haikus*- y una perspectiva distanciadora por la orientación en la que emplea los procedimientos constructivos fragmentadores. La búsqueda del efecto distanciador está presente desde los inicios del cine japonés y es heredera de sus propios sistemas estéticos y culturales, aunque confluya, en este caso, con los referentes brechtianos europeos.

Efectos y procedimientos constructivos

Con el fin de ilustrar con mayor precisión esta propuesta de enfoque se analizará a continuación un breve segmento de este filme. Cabe señalar que la elección del segmento no resulta fácil debido a que el discurso está muy fragmentado.

El fragmento que se ha seleccionado corresponde a la escena que se desarrolla en casa del joven afectado por el horror de la batalla. En ella la joven le cuenta sus temores ante la posibilidad de que *el rayo* la pueda alcanzar como al resto de los vecinos y le pregunta cuáles son las causas de su trauma, que le desequilibra, de forma intermitente, sólo cuando escucha el ruido de los camiones al cruzar la aldea.

Esta secuencia comienza en un plano general fijo de ambos en una habitación repleta de estatuillas de piedra fabricadas por el joven. El plano está compuesto desde un punto de vista por debajo del nivel de los ojos, creando una diagonal por medio de la colocación de los personajes centrados en la habitación. Al fondo la luz se filtra por la ventana (fig.1). Este plano se sostiene mientras que habla la joven. En el momento en que el chico comienza a relatar sus experiencias de la guerra, la cámara le sigue en sus convulsivas involuciones por la habitación, resultando un plano secuencia roto únicamente por los insertos de primeros planos de las estatuillas, que parecen simbolizar los fantasmas del joven (fig.2). Durante esta rememoración se transforma la puesta en escena, apareciendo el joven iluminado por un gran foco de origen teatral (fig.3). Así mismo, la música evoluciona hacia una cadencia dramática, mezclándose con el ruido de los tanques, de los tiros, de la batalla. En términos cinematográficos es un flash-back sonoro en función de transportar mentalmente al espectador al horror de la guerra.

A continuación y por corte, se pasa a un plano general de la aldea bajo la lluvia con la casa del joven en escorzo y al fondo la casa que se supone podría ser la de la familia de la joven. Enlazando con el siguiente plano general, tomado desde un punto de vista bajo (punto de vista desde el *tatami*), se muestra a la joven y su familia cenando. En esta escena irrumpe, repentinamente, un vecino asustado y cae al suelo. Mientras, la joven se sube en un taburete para cambiar la hora del reloj de pared. Esta escena es tomada por la cámara desde el punto de vista picado del reloj. En el suelo y en el último término del cuadro, el vecino muere (fig.4).

El siguiente segmento corresponde al entierro de este hombre, separado mediante una cortinilla de un segundo entierro correspondiente a otro vecino. Los planos generales de la aldea, los primeros planos de los pies de los vecinos frente a cámara (fig.5), en los sucesivos entierros, y los planos medios sobre sus preocupadas figuras acompañan a las reflexiones del tío en su función de narrador (fig.6). La representación del *fluir* de la vida en la aldea, junto a sus reflexiones sobre la aleatoriedad de la aparición de la muerte, impregnan el discurso de una visión distanciada de la existencia.

El efecto global del segmento seleccionado es claramente distanciador, coincidiendo con el efecto general del filme. Este efecto distanciador no está, de ninguna manera, exento de emoción, ni de poesía. Su función es la de provocar un *efecto desautomatizador* - en términos formalistas - de la percepción del espectador implícito acerca de las

consecuencias de las guerras y del empleo de armas nucleares. Así mismo, muestra el devenir de los vecinos de la aldea *desautomatizando* las complejas relaciones entre la vida y la muerte.

Este *efecto desautomatizador* es logrado mediante la interacción de diferentes procedimientos constructivos y en sus diversas funciones. No es posible en el contexto de este artículo analizar en toda su profundidad el segmento presentado, ya que ello requeriría, por las múltiples interrelaciones que presenta, analizar la totalidad de la película. Así, pues, sólo se destacarán los aspectos más relevantes.

En primer lugar, la elección por Imamura del blanco y negro, en vez del color habitual en estos años, provoca en el espectador la percepción de que está ante un documento de unos acontecimientos históricos. Rememora el cine documental de la época otorgando mayor veracidad a las imágenes. Pero no sólo tiene esta elección una motivación realista, sino que también supone una elección estética en función de elaborar un mayor grado de abstracción y, en su caso, de poesía.

El efecto distanciador impregna, excepto en el caso del sonido, todos los recursos de la puesta en escena. El punto de vista adoptado por la cámara es, prácticamente, alejado de los personajes durante todo el filme. En el fragmento seleccionado sólo aparece un primer plano de la joven y los insertos de las estatuillas. Esta posición de la cámara, junto con el punto de vista bajo -desde el *tatami*- están en función de generar un discurso *autoconsciente*. En esta misma línea se observa el recurso del foco teatral iluminando -como *el rayo* al que se refiere la joven en su conversación- al joven inmerso en sus recuerdos. En esta secuencia, el carácter de representación es puesto en evidencia. En términos formalistas supone *la puesta del recurso al desnudo*. Sin embargo, la emoción es transmitida con intensidad mediante la música y los sonidos de tanques y disparos. El efecto evocador de la locura de la guerra se ve potenciado con gran eficacia por este flash-back sonoro. No olvidemos el valor de los espacios en off para activar e intensificar la imaginación del espectador. Esta tendencia de la percepción humana de completar de forma activa la información en la creación de sus esquemas de reconocimiento está unida al hecho de que, cuando se observa un elemento repetido, el espectador tiene la tendencia a activar su búsqueda del sentido de dicho elemento. Este es el caso de la repetición de los insertos de los ídolos de piedra. Induce al espectador a integrar estos elementos en la búsqueda de la totalidad del sentido de la escena.

El plano de la aldea bajo la lluvia es un plano vacío de acción y personajes, que estanca el discurso y que se puede caracterizar como *pillow-shot*. Su función es variada, ya que sirve para contextualizar la historia y, a su vez, cumple una función estética y poética.

Efectivamente, la imagen sostenida de la lluvia sobre las dos casas de los protagonistas introduce un ritmo poético que encuentra sus raíces en la tradición de las breves estrofas de los haikus.

El plano anterior enlaza con un fragmento en el que se muestra, en un plano general de conjunto, a la familia cenando. El punto de vista desde el *tatami* enmarca la escena de esta familia tradicional japonesa. Sin embargo, la composición picada del plano siguiente con la vista del reloj en primer término y la muerte al fondo, sugieren, de forma simbólica, la inexorabilidad del destino ante la llegada de la muerte. Este efecto simbólico lo encontramos codificado dentro de la más pura tradición del cine expresionista. Recordemos la reiteración de este recurso, y en esta misma función, en filmes de Lupu Pick, Friedrich W. Murnau o Fritz Lang.

La secuencia siguiente de los entierros arranca de esta función quebrando el símbolo y abriendo, mediante la figura clave del narrador, una reflexión de orientación budista sobre el *fluir* de la vida y el imprevisible, pero inexorable, momento de la muerte. La interrelación de recursos como, la voz del narrador, el ritmo pausado de las imágenes, los planos sobre los pies de los vecinos de frente a cámara, así como la cortinilla entre los dos entierros, sintetiza, así mismo, las dramáticas secuelas vividas por la población civil.

Tras este breve análisis se puede señalar que la intencionalidad de los procedimientos constructivos de este filme de Imamura se orienta hacia provocar los efectos *desautomatizadores* anteriormente señalados, con la pretensión de activar en el espectador procesos cognoscitivos necesarios para la integración y elaboración de la información, así como procesos dentro del campo de la percepción poética.

Contexto y sentido del filme

En este análisis se ha podido observar cómo los recursos de los procedimientos constructivos del segmento provienen de diferentes referentes culturales y cinematográficos. Así, son considerados como convenciones del cine japonés clásico: el punto de vista desde el *tatami*, los planos alejados de los personajes, la herencia teatral, los denominados pillow-shots. Mientras que el plano simbólico desde el reloj tiene sus antecedentes cinematográficos en el expresionismo alemán, la estructura narrativa compleja organizada en flash-back encuentra su referente en el cine moderno europeo y la fragmentación en los filmes postmodernos contemporáneos. Todo ello indica una tendencia hacia la intertextualidad producto del mestizaje cultural propio de la evolución de la cultura en el final del pasado siglo. Son, precisamente, la intertextualidad y la visión distanciada y poética sobre unos acontecimientos tan trágicos acaecidos en dicho siglo, los principales aspectos que otorgan su sentido al filme desde un punto de vista puramente cinematográfico.

Por otra parte, el sentido del filme cabría ampliarlo desde un punto de vista sociocultural estudiando su percepción por parte de espectadores reales de diferentes contextos.

Aunque de lo anteriormente expuesto se infiere un perfil transcultural del espectador implícito, no resulta arriesgada la hipótesis de que surgirían diferentes matices en las respuestas de ciertos grupos de espectadores reales.

Supongamos, por ejemplo, que el filme es visionado en Japón por un grupo de nivel cultural universitario. Probablemente los espectadores percibirían con mayor precisión todo aquello que esté enraizado en su cultura, unido, presumiblemente, a un sentimiento nacionalista. Sin embargo, al ser un discurso distanciador y estar impregnado de una visión budista del mundo, seguramente contribuirá a facilitar una elaboración de esa etapa de su historia. Pero, si de este grupo de espectadores formaran parte personas que vivieron la contienda, su terrible experiencia les removería emociones de difícil distanciamiento.

Supongamos ahora que la película es vista por un grupo de norteamericanos de similar nivel cultural. Posiblemente, su justificación política en clave nacionalista de los acontecimientos también esté presente, aunque el efecto de extrañamiento del filme cumpla con mayor eficacia su función en este grupo, debido, principalmente, a no haber sufrido las consecuencias de la bomba atómica, pero también al hecho de no estar habituados a muchas de las claves culturales y estéticas representadas en la película.

Si el mismo supuesto lo trasladamos a nuestro país, el filme será percibido, seguramente, de forma similar a la del grupo de norteamericanos, pero los matices de tipo político y nacionalista se diluirán en un acercamiento al tema de carácter más humanista. Vemos, pues, cómo el contexto concreto puede influir en la percepción e interpretación de los filmes, por lo que ésta es una perspectiva que no se debe obviar. Faltan aquí investigaciones empíricas desde enfoques psicosociales que analicen respuestas en grupos de espectadores concretos. Pero éste es un campo que podría abordarse en mejores condiciones en colaboración con especialistas de la psicología y sociología.

Observaciones finales

En la breve exposición desarrollada se puede apreciar cómo el enfoque propuesto permite analizar los referentes culturales y cinematográficos del filme, los procedimientos constructivos del discurso, sus funciones y su *efecto desautomatizador* en interrelación con el perfil que el autor diseña del espectador implícito. Así mismo, facilita la comprensión y la valoración del sentido cinematográfico del filme, dejando abierta la posibilidad de un estudio sobre la creación de sentido en relación a diferentes contextos sociales y culturales. Así pues, mediante el estudio de distintos aspectos relevantes del filme seleccionado se ha tratado de poner de manifiesto algunas potencialidades del enfoque teórico que se ha propuesto, orientado a profundizar y dar perspectiva al conocimiento sobre el discurso cinematográfico y sobre diferentes variables que condicionan la creación de sentido. Por último, se espera que esta aportación pueda ser de utilidad a otros estudiosos del modo de representación cinematográfico y contribuya así, en alguna forma, al enriquecimiento del área de este conocimiento.



1



2



3



4



5



6

Bibliografía y Notas:

- (1) Köhler, Wolfgang (1970): *Dinámica en psicología*. Buenos Aires:Paidós.
- (2) Schmidt, Margarita (1997): *Análisis de la realización cinematográfica*. Madrid: Síntesis.
- (3) Gombrich, E.H. (1987): *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza.
- (4) Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- (5) Bordwell, David (1990): *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.



Nº de Registro: AA7.0401. 40