

Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica (Extrait)*

Desiderio Blanco

Universidad de Lima

7. Escenas de la vida conyugal : acción del “interdiscurso”

La formación discursiva en la cual se inscribe el filme actúa en el proceso de su construcción por intermedio de lo que hemos denominado “interdiscurso”. El interdiscurso se hace presente en el discurso concreto por medio de los “enunciados preconstruidos”. Estos enunciados llegan al discurso procedentes de “otra parte”, de otros discursos, y adoptan la forma de la evidencia, de la universalidad. Alain Badiou señala tres características capaces de identificar tales enunciados, que él denomina “enunciados ideológicos separables”. Un enunciado ideológico separable —dice Badiou¹— obedece a las tres condiciones siguientes :

- I. Produce por sí solo un efecto de significación completo e independiente.
- II. Tiene la estructura lógica de una proposición universal.
- III. No está contextualmente ligado a una subjetividad.

* Capítulo 6, “La semiótica llega al cine. Escenas de la vida conyugal : estética e ideología”, párrafos 7 a 9 (pp. 492-497) extractos de D. Blanco, *Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica*, Universidad de Lima, Fondo editorial (1ª ed., 1987) 2ª ed., 2022, 526 p.

1 Alain Badiou, “La autonomía del proceso estético”, en L. Althusser, A. Badiou, R. Piglia, P. Macherey, Z.J. Solovev & A. Giuducci, *Literatura y sociedad*, Tiempo contemporáneo, 1975, p. 106.

El estar ligado a una subjetividad supone estar vinculado a la opinión o a “los dichos” de un personaje, de un sujeto-hablante del relato. En el cine esta condición es imprescindible, ya que lo dicho verbalmente casi siempre procede de los personajes de la diégesis. En estas condiciones se producen los “enunciados oblicuamente inseparables” ; que resultan ser del tipo X (S), que se lee : X piensa que S es universalmente verdadera. Justamente, creemos que la eficacia específica de la subjetividad cinematográfica está ligada a los enunciados oblicuamente inseparables. En el relato cinematográfico la inseparabilidad de los enunciados ideológicos es el resultado de la estructura propia del discurso, lo que quiere decir que el enunciado (S) puede funcionar de hecho como enunciado separable, aun cuando entre en el campo de una subjetividad diegética. Y así lo entendemos nosotros en *Escenas de la vida conyugal*.

Estos “enunciados ideológicos separables” o “enunciados preconstruidos” están engarzados en el discurso como sentencias que fundamentan una experiencia particular o como apoyos de una opinión personal. Por ejemplo, Marianne dice en un momento inicial, al analizar la serenidad con que discurre su matrimonio : “Alguien nos decía precisamente anoche que *la falta de problemas es en sí misma un problema grave*”. La universalidad del enunciado subrayado se atribuye a un “alguien” no determinado. Ese “alguien” es precisamente el nombre que lleva la formación discursiva en ese preciso momento del discurso ; ese “alguien” no es otro que el Sujeto con mayúscula, que interpela por medio de la ideología. Otras veces el enunciado separable es más neutro, más independiente en el contexto : “La gente sin imaginación cuenta mentiras más lógicas que los demasiado imaginativos”, dice Peter en el primer episodio. O : “Los que hablan el mismo idioma se entienden siempre, no importa dónde estén”, que dice Marianne en el mismo episodio. Con frecuencia, el “enunciado preconstruido” inicia la frase para terminar aplicándola a una situación personal. Así, Marianne dice : “Es horrible ir por ahí guardando cosas dentro. Se debe hablar a alguien con claridad, por muy penoso que resulte”. Y a continuación orienta el enunciado proferido a la situación concreta con Johan y añade : “¿No estás de acuerdo?”. O también, en otro momento, Johan : “Cómo puede hablar uno acerca de algo que no tiene explicación? ¿Cómo puede uno decir que es aburrido hacer el amor, aunque todo sea perfecto técnicamente? ¿Cómo puedo decirte que todo lo que yo puedo hacer es no estrellarte contra la pared cuando te sientas ahí en la mesa para desayunar toda arregladita y limpiecita comiéndote huevos duros?”. Y más adelante, el mismo Johan : “El camino más sencillo siempre es el echarse las culpas. *Te haré sentirte fuerte, noble, generosa y humilde*”. Este ir y venir entre la universalidad que nos es familiar y la situación concreta que tratamos de justificar con ella es el mecanismo por el que el “interdiscurso”, en su aspecto de “preconstruido”, trabaja y determina el discurso de Bergman en esta ocasión. No pretendemos hacer un análisis detallado del contenido semántico de cada uno de estos “enunciados preconstruidos” sino solamente señalar la forma de su determinación. Por un momento Bergman es consciente de tales determinaciones y hace decir a Johan : “Tal vez se coja todo de un libro de texto sobre la

vida del hombre”. Por otra parte, el discurso fílmico trabaja esta corriente entre universalidad y particularidad en términos de ambigüedad como los siguientes :

Marianne : ¿Crees que vivimos en tremendas confusiones?
Johan : ¿Tú y yo?
Marianne : No, todos nosotros.

Y un instante después :

Marianne : Johan ...
Johan : ¿Sí?
Marianne : ¿Nos hemos perdido algo importante?
Johan : ¿Todos nosotros?
Marianne : Tú y yo.

En virtud de estos términos, el interdiscurso se llega a disimular en el discurso, como un elemento de su constitución.

Por otra parte, la estructura metonímica del discurso fílmico nos pone en contacto con los efectos, sin ofrecernos las causas ; nos ofrece las partes, sin entregarnos el todo. El saber producido en otros espacios sociales atraviesa el discurso fílmico introduciendo en él nuevas determinaciones ideológicas inconscientes. Pensemos solamente en el momento en que Johan llega una noche de improviso y dice a Marianne que se ha enamorado de otra mujer. En primer lugar, el relato es de naturaleza metonímica al ofrecernos el resultado de un proceso del que no habíamos sabido nada hasta el momento, igual que la protagonista : un elemento a favor de la identificación que se establece con ella. En segundo lugar, el plano se acerca al rostro de Liv Ullman y lo encuadra de tal forma que solo la mitad de la cara puede ser vista por el espectador, ya que Johan oculta con su cabeza la otra parte del rostro. De esta forma la metonimia es absoluta : una pequeña parte del cuerpo humano es la encargada de subsumir todo un proceso, del cual solo conocemos los efectos. El saber del espectador actualiza sobre este pequeño detalle, intensificando la significación del adulterio en la vida social de los personajes y actualizando toda la ideología que rodea esta práctica familiar.

Lo mismo sucede en la secuencia final, en la que Marianne y Johan se encuentran *en secreto*, cuando ambos están a su vez casados con sendas parejas. El efecto de apoyo que esta estructura produce actualiza todas las representaciones que sobre el matrimonio y sobre el adulterio circulan en la ideología dominante. La crítica de Bergman a la institución matrimonial se basa en la actualización discursiva de este “saber” del espectador.

8. Escenas de la vida conyugal : el “efecto estético”

El “efecto estético” producido por una película depende del grado de “reconocimiento” que consigamos en ella. Lo primero que constatamos ante *Escenas de la vida conyugal* es que nos produce un singular placer la forma en que Bergman observa las reacciones de sus personajes. Ya desde la primera secuencia, en la entrevista con la periodista, observamos este mecanismo : ante las preguntas de la

periodista, Johan contesta con cinismo y desenvoltura : “Podría parecer engraido si me describiera como un hombre extremadamente inteligente, próspero, juvenil, bien equilibrado y ‘sexy’. Un hombre con conciencia mundial, instruido, cultivado y popularmente aceptado como sociable...”. Y sigue con una tanda de lugares comunes (preconstruidos) que definen el comportamiento conformista en el sistema. Cuando le toca el turno a Marianne, las indecisiones se marcan en las miradas que dirige a su esposo, en las dubitaciones, en los titubeos de las palabras, en las repeticiones, en el tono inseguro de las afirmaciones... Algo pugna por asomar a la superficie y queda truncado en el mismo momento de su formulación. Es indudable que nos reconocemos ideológicamente en una plena identificación con el personaje. El reconocimiento no se queda en la forma de encarnar la situación por el actor, sino que se prolonga a la forma de mirar que Bergman nos presenta : la cámara se mantiene a una distancia adecuada (plano americano) a fin de recoger las reacciones en su conjunto ; la duración del plano se prolonga más allá de lo normal a fin de estrujar a los actores con su insistencia y extraer de ellos su “secreto”. El reconocimiento se produce en todos los niveles del discurso fílmico y no solo en el comportamiento de los personajes del universo representado.

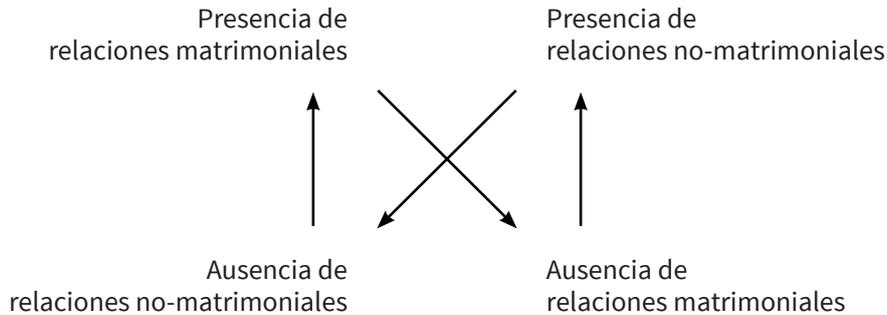
Estas observaciones podrían proyectarse a todas las secuencias del filme ; pero volvamos a la secuencia del anuncio de la infidelidad. Aquí, la cámara observa desde más cerca : nos introduce en la intimidad del personaje, centra nuestra atención en el ojo derecho y, a través de su petrificada quietud, sentimos todo lo que pasa por su interior. Todos los elementos se combinan para producir el efecto de sentido deseado. Y el reconocimiento surge precisamente del placer que nos produce descubrir de qué forma privilegiada podemos asistir a semejante situación.

Ahora bien, si nos reconocemos en estos comportamientos y en la forma de observarlos es porque nuestra *ideología estética cinematográfica* (es decir, el sistema de reglas que nos permiten afirmar si un filme es bello o feo, logrado o fallido) coincide con la ideología específica del filme, tal como la hemos definido anteriormente (es decir, con su específica estructuración discursiva, de acuerdo con las “reglas” específicas de construcción de un filme). Lo cual delata nuestros gustos burgueses o pequeño-burgueses y la posición ideológica que los sostiene. (No creemos que los ingenuos espectadores de la “cazuela”, que acudieron a ver la película atraídos por el engañoso título del filme, encontrasen la misma *identificación* y el mismo *reconocimiento*. Su *ideología estética* tiene otras exigencias y espera otro tratamiento de los comportamientos matrimoniales. Su forma *de ver* es muy diferente de la nuestra. Y los silbidos que se escuchaban durante la proyección señalan estas diferencias).

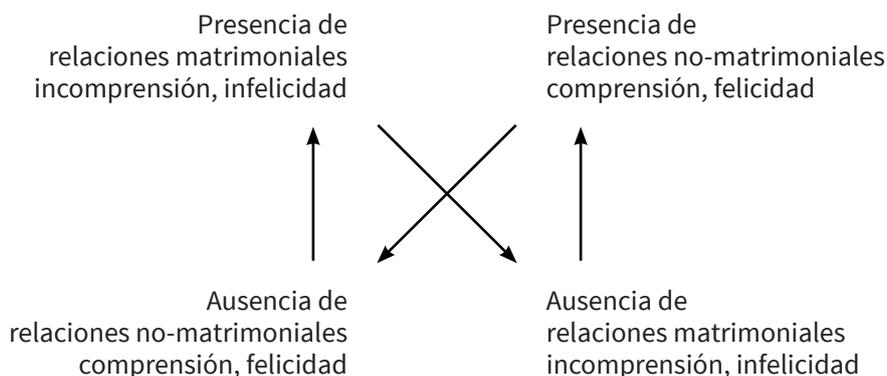
9. Posición ideológica de Bergman

Bergman desarrolla en su discurso una crítica a la institución matrimonial, tal como la vive en estos momentos la burguesía europea, especialmente sueca. Pero, ¿desde qué posición? Vamos a dar un salto en el nivel de análisis, para in-

troducirnos en la estructura discursiva por un momento. La figura central del componente discursivo de *Escenas...* es el contrato matrimonial (o presencia de relaciones matrimoniales), al cual van vinculados ciertos valores individuales. Si aplicamos la estructura elemental de la significación procedente del método analítico de Greimas² a la figura del contrato matrimonial, obtendremos el siguiente esquema explicativo.



Johan y Marianne viven bajo el contrato matrimonial hasta que estalla la crisis por la interposición de Paula. Después del divorcio, Johan y Marianne vuelven a sostener relaciones sexuales, calificadas como no-matrimoniales. Si nos ubicamos en los términos contradictorios de esta oposición, podremos observar que la ausencia de relaciones no matrimoniales está rechazada en el filme, mientras que se postula la ausencia de relaciones matrimoniales, relaciones bajo contrato. La posición de las contradictorias indica, en su represión, la posición ideológica desde la cual habla Bergman. Para llegar a descubrir todas las implicaciones de esta posición, es preciso señalar que a cada uno de los términos de esta estructura corresponden unos valores afirmados o negados en el filme : Al contrato corresponde la incomprensión y la infelicidad individual (de la pareja), mientras que a las relaciones no-matrimoniales corresponde en el discurso fílmico la comprensión y (puede ser) la felicidad. ¿Qué sucede si nos ubicamos en los términos contradictorios? La ausencia de relaciones no-matrimoniales (fuera de contrato) traería consigo la ausencia de felicidad y comprensión, mientras que la ausencia de relaciones matrimoniales, la ausencia de incomprensión y de infelicidad.



2 A.J. Greimas, *En torno al sentido*, Madrid, Editorial Fragua, 1973, p. 155.

Por consiguiente, el “horizonte utópico” desde el cual Bergman critica el matrimonio es el individualismo burgués más desaforado. El contrato matrimonial impide el libre intercambio de los sentimientos en una sociedad que promueve el intercambio de todos los valores de uso. Si el matrimonio estorba, es porque no responde a la ideología de libre cambio, porque es una institución rezagada al interior del orden burgués. Bergman utiliza los ideales (horizonte utópico) de la ideología burguesa para criticar las realizaciones concretas de sus instituciones ideológicas. De ahí que las formas de representación adquieran el grado máximo del naturalismo burgués. Bergman critica a la burguesía desde una posición burguesa.

Desiderio Blanco
Hablemos de Cine, 1976