

Libros de **Cátedra**

Escrituras expandidas

El guion después del guion

Rosa Matilde Teichmann, Marianela Constantino
y Pablo Martín Moreno (coordinadores)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales

**Eduulp**
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ESCRITURAS EXPANDIDAS

EL GUION DESPUÉS DEL GUION

Rosa Matilde Teichmann

Marianela Constantino

Pablo Martín Moreno

(coordinadores)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


Eduulp
EDITORIAL DE LA UNLP

Agradecimientos

A nuestrxs estudiantxs, hoy y siempre.

A quienes fueron parte en el pasado y a quienes vendrán en el futuro.

Que nuestras reflexiones, cavilaciones y subjetividades sean motivo de enriquecimiento intelectual y sensible.

Al esfuerzo colectivo; al diálogo apasionado.

Al cine. A la palabra.

Y a lo que se despierta cuando el deseo por saber se encuentra con la voluntad de sentir.

Ahora empieza otra cosa.

—Rosa Teichmann, *Virulenta*

Índice

Introducción	7
---------------------------	---

PRIMERA PARTE

Contemporáneo; contemplativo	9
---	---

Capítulo 1

Modalidades narrativas: clásica, contemporánea contemplativa y mixta	10
--	----

Rosa Teichmann

Capítulo 2

Análisis integral de la película <i>Marsella</i> (2004), de Angela Schanelec	56
--	----

Rosa Teichmann

Capítulo 3

La escritura del guion bajo una perspectiva <i>audiovisualizante</i>	67
--	----

Pablo Moreno

Capítulo 4

Función y armado de la escaleta en modalidades narrativas no clásicas	77
---	----

Pablo Moreno

Capítulo 5

Una casa en construcción de límites difusos	90
---	----

Antonella Larocca

SEGUNDA PARTE

Transmedial; poético	109
----------------------------	-----

Capítulo 6

Construcción del universo narrativo transmedial	110
---	-----

Betiana Burgardt y Agustín Pellendier

Capítulo 7

La creación como un artefacto de traslado: del secreto a la expulsión 119

Julieta Cutta

Capítulo 8

Cuando la palabra viene después: entrevista con Andrés Denegri 127

Antonio Zucherino

Capítulo 9

Territorios de la memoria, o una colección de cristales rotos 140

Marianela Constantino y Pablo Moreno

Autores 148

Introducción

Un nuevo Libro de Cátedra de la materia *Guion I* de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Un nuevo desafío para docentes que redundará en insumo productivo, en apertura intelectual y sensible para estudiantes, quienes a su vez se abrirán a este nuevo desafío. Una nueva forma de concebir y, como consecuencia, de escribir narrativa audiovisual. Una narrativa que cambia, se transforma, se expande, se torsiona y distorsiona los modelos canónicos, tradicionales, imperantes.

Intentamos a través de este Libro expandir no sólo el conocimiento sobre un área de vacancia reconocida, sino fundamentalmente expandir sensibilidades y conciencias. Conciencias y sensibilidades. En tránsitos libres de unas hacia las otras. Estimular a sumergirse en lo que no responde a la norma ya conocida, re-conocida, y bucear en busca de los *peces dorados* de Lynch. ¿Para encontrar qué? Insistimos en lo que planteamos en nuestro anterior Libro de Cátedra: para encontrar, tal vez, más cuestionamientos que reconfiguren el modo de concebir la narrativa y, por ende, dado que es nuestro territorio epistémico, la escritura creativa del guion audiovisual en toda la amplísima gama de opciones que lo sitúan mucho más allá del canónico y siempre amado cine.

Es por eso que este Libro se arma en dos partes que, si bien pueden parecer disímiles, no lo son, porque se unen en un punto evidente: la expansión de la mirada sobre la realidad que lleva a la materialización de productos narrativos audiovisuales diversos. Abrimos entonces la mirada hacia lo distinto, lo diverso, lo múltiple, lo nuevo, lo que atraviesa el tiempo del hoy, los deseos y las expectativas del hoy. Diseccionamos el presente con pasión, sin escafandras, para toparnos con opciones creativas que desbordan del marco cerrado y opresivo del *mainstream*. Buceamos en la narrativa contemplativa, en la siempre necesaria intervención de lo poético en la narrativa, en las posibilidades de expandir los medios para hacer surgir la creatividad; abordamos la nave felliniana ¡y vamos! A observar con asombro y alegría la capacidad de crear universos transmediales que nos maravillan, a habitar nuestros propios espacios de creación con interés no sólo artístico sino también de producción de conocimiento —como toda manifestación artística contemporánea propone—, y a regocijarnos con la expansión del lenguaje audiovisual hacia territorios de cruces y entrecruces con otras artes, participando en el proceso creativo de instalaciones, performances, y nuevos modos de configurar universos narrativos expandidos.

En todos los casos nos preguntamos por los rasgos identitarios de las narrativas. Ya no podemos hablar en singular. Pluralizamos los abordajes, al tiempo que preguntamos y repreguntamos. No es este un libro de certezas absolutas. Es un libro que se sumerge en profundidades riesgosas y arriesgadas. No encontrarán fórmulas o recetas, sino abordajes diversos sobre aspectos diversos. En todos los casos atravesamos nuestro objeto de estudio sin dejar de lado nuestra subjetividad, nuestra emoción y nuestra pasión por las manifestaciones audiovisuales contemporáneas. Por lxs creadorxs, por sus hallazgos, y por los propios, que también se ponen de manifiesto en este Libro.

La ruta que les proponemos seguir en este mar tumultuoso pero apasionante sale del puerto de nuestro trabajo, que intenta mapear de modo didáctico una propuesta conceptual acerca de lo que llamamos la *modalidad narrativa contemplativa contemporánea*, en vínculo dialéctico permanente con aquella modalidad más conocida, más radicalizada que es la *modalidad narrativa clásica*. Luego, nuestro barco atraca en puertos diversos depositando los tesoros encontrados en alta mar en cada uno de los capítulos que profundizan, aportan, descubren nuevas vertientes para continuar preguntándonos acerca de la narrativa contemporánea audiovisual y el guion que la representa. Pero nuestra aventura no se queda allí, sino que dará la vuelta al mundo encontrando lo que se halla en las nuevas islas de la producción transmedial, instalativa y performativa, de donde cuelgan las velas de la imagen audiovisual, siempre presente y convocante.

Lxs invitamos a compartir el viaje. A descubrir con nosotrxs tierras lejanas y desconocidas, y a mirar con ojos, largavistas y catalejos, las nuevas formas de construir productos audiovisuales signados por la compleja, apasionante y expandida realidad presente.

PRIMERA PARTE

Contemporáneo; contemplativo

CAPÍTULO 1

Modalidades narrativas: clásica, contemporánea contemplativa y mixta

Rosa Teichmann

El objetivo del siguiente capítulo es ofrecer un desarrollo conceptual, un mapeo de las características fundamentales y sobresalientes de dos sistemas narrativos que, de modo general, podrían responder a lo que llamamos *modalidades narrativas*. No es intención de esta investigación periodizar, o hacer sólo análisis de casos individuales como de hecho se hará, sino intentar, a partir de una profundización analítica, extraer conclusiones con cierto grado de generalidad, aplicables a un corpus menos epocal que conceptual. Esto significa que no nos interesa pensar en historias del cine, sino en ofrecer una configuración que comprenda sistemas narrativos, que observe rasgos que puedan elevarse a un grado de generalidad tal que permitan su categorización.

También este estudio pretende ofrecer una guía de trabajo a estudiantxs y estudiosxs del tema e investigadorxs del área. Por tal razón, a medida que vayan apareciendo los conceptos, se invitará a llevar a cabo prácticas tanto analíticas como creativas que redundarán en beneficio primario para lxs guionistxs, como también para lxs estudiosxs e interesadxs en los mecanismos que convierten a determinados relatos cinematográficos en deudores de uno u otro sistema.

Primer acercamiento a categorizaciones

Todas las categorizaciones son ambiguas, incompletas, no satisfactorias. Siempre una categorización hará rígido aquello que de por sí es maleable, porque pertenece al campo del universo simbólico y cultural humano. Sin embargo, partiremos de ellas para cuestionarlas después.

Para comenzar, proponemos una experiencia analítica que nos permitirá el desarrollo conceptual posterior. **Proponemos visionar los siguientes cortometrajes**, como un primer acercamiento a la problemática a abordar:

- *Tuileries* (2006) de Joel y Ethan Coen (T).
- *Lifeline* (2002) de Víctor Erice (L).
- *Prologue* (2004) de Béla Tarr (P).

Se sugiere observar la organización tanto narrativa como realizativa de los cortometrajes, para comenzar a reparar en aquellos aspectos que constituyen y definen un modo particular de narrar. A tales efectos, ofreceremos una introducción generalizadora desde la que observar la particularidad de los siguientes aspectos centrales en la definición de la modalidad narrativa correspondiente:

1. **caracterización de personajes:** (T) muestra a un personaje protagonista con rasgos de caracterización completa. Observamos la funcionalidad de los rasgos de caracterización física, social y psico-emocional para que pueda desarrollarse un conflicto dramático. En (L) los rasgos de los personajes —que revisten un carácter coral— no están completamente definidos. Sobresalen los rasgos de caracterización social, y poco de su caracterización emocional. En (P) asistimos a una casi nula caracterización de, nuevamente, una masa coral de personajes que, en última instancia, presentarán una caracterización colectiva. Nada sabemos de sus vidas personales, pero podemos inferir mucho, a partir de la experiencia de vida que se muestra a lxs espectadorxs.
2. **lógica narrativa:** en (T) claramente la lógica es la de la causalidad. Los sucesos narrativos obedecen a una lógica de la consecuencia. En (L) se observa una mixtura entre la causalidad y la asociación: no necesariamente un suceso deviene en la causa del otro y, en algunos momentos, es necesario recurrir a procesos asociativos. En (P) hay una ausencia de causalidad y un predominio de la acumulación. Se repite más de lo mismo una y otra vez.
3. **estructura dramática:** canónica, en tres actos bien diferenciados y proporcionados en el caso de (T); en tres actos bien diferenciados y claramente desproporcionados, desafiando el canon, en (L); y en dos actos desproporcionados en (P).
4. **naturaleza del conflicto dramático:** explícito, sin dificultad para su comprensión en (T); también explícito, pero con cierto grado de *veladura* en (L); y completamente velado en (P).
5. **diálogo:** en (T) si bien no hay exceso de diálogo, el existente cumple con las funciones del diálogo de toda narrativa clásica: hace avanzar la acción y caracteriza a los personajes. En (L) casi no hay diálogo, mientras que en (P) no sólo no hay una línea de diálogo, sino que, además, las únicas palabras que podrían escucharse están deliberadamente silenciadas.
6. **focalización:** interna, en (T); cero, en (L); y externa, en (P).
7. **caracterización de los planos:** alternancia de encuadres, angulaciones y movimientos diversos, para dar ritmo ágil al relato en (T); alternancia de planos con encuadres similares en (L), que ralentizan el ritmo, y plano secuencia, único en (P), con lo cual se agudiza una temporalidad dilatada.
8. **caracterización de banda sonora:** utilización de sonido ambiente, música intradieгética y diálogo en (T); particularización en el sonido ambiente con utilización final de música extradieгética en (L); ausencia de sonido ambiente y diálogo y sólo utilización de música extradieгética monocorde en (P).

A través de este ejercicio podemos arribar a una primera conclusión provisoria: los tres cortometrajes ofrecen ejemplo de una modelización diferente. *Tuileries* adscribe a la que llamaremos modalidad narrativa *clásica*; *Lifeline*, a la que denominamos modalidad narrativa *mixta*; y *Prologue*, a la modalidad narrativa *contemplativa contemporánea*.

Segundo acercamiento a categorizaciones

Nos quedamos con la posibilidad de que una película puede analizarse como destructora de las normas, seguidora de ellas, o ambas cosas. Una película puede acceder a un conjunto de normas dominantes (...) puede cuestionarlas (...) Estas normas también proporcionan al cineasta modelos de construcción. (Bordwell, 1996, p. 150).

A través de la cita de Bordwell, y producto de un trabajo de recopilación, análisis e interpretación de films llevado a cabo en las últimas dos décadas, hemos arribado a una categorización propia, desligada absolutamente de lo epocal.

Presentaremos a continuación nuestra propuesta, vinculada con la del autor, fundamentalmente en relación con los capítulos 9, 10, y 12 del libro ya citado. Advertimos que su interés radica más en lo que denomina *modos históricos de la narración* que en lo que nos interesa particularmente, que es el desligue de la historia del cine. Nuestro propósito es afincarnos en las particularidades intrínsecas de modos, formas, abordajes narrativos, independientemente de los períodos históricos en que fueron creados.

El cine de modalidad narrativa clásica se gestó hace más de 90 años, y perdura. Nuestro objetivo radica menos en historizar que en comprender esencialmente los mecanismos narrativos, tal como venimos insistiendo.

Hablaremos, entonces, de **cine de modalidad narrativa clásica**, el cual incluiría el cine llamado *clásico* por Bordwell, cuyo rasgo definitorio radica en el predominio de la causalidad como motor fundamental del avance narrativo. Un cine paradigmático, vinculado a la producción industrial.

El que llamamos **cine de modalidad narrativa contemplativa contemporánea** incluiría el cine de *arte y ensayo*, aquel que establece una ruptura con el modelo canónico, **junto** con el cine al que Bordwell denomina *paramétrico* que atribuye, en el año 1996, a «cineastas aislados y filmes fugaces» (p. 274), pero que, 27 años más tarde, cuestionamos y rebatimos; **más otro cine, no categorizado por Bordwell, de cuyas características tratará especialmente este estudio.**

Por último, **cine de modalidad narrativa mixta**, no incluido en el texto de Bordwell, cine que mixtura ambas modalidades, en contraposición al modelo narrativo clásico, e incluso que no es

privativo de un autor, que puede trabajar mezclando rasgos de ambas modalidades en su filmografía (Teichmann en Moreno, 2020).

Tercer acercamiento a categorizaciones

Dado que lo que más nos interesa es presentar la modalidad narrativa contemporánea contemplativa, elegimos algunos autorxs referenciales que consideramos son altamente representativxs de la misma, sin que esto implique que en su filmografía presenten películas de modalidad narrativa mixta.¹

El siguiente listado es relativo ya que depende también de cada película y de la etapa creativa-productiva del realizador, pero nos interesa mostrar y demostrar la presencia de esta modalidad narrativa en toda la extensión del planeta. Por orden alfabético:

1. Alonso, Lisandro (Argentina)
2. Acevedo Gómez, Rita (Portugal)
3. Akerman, Chantal (Bélgica)
4. Andersson, Roy (Suecia)
5. Bartas, Sharunas (Lituania)
6. Carruth, Shane (Estados Unidos)
7. Costa, Pedro (Portugal)
8. Denis, Claire (Francia)
9. Encina, Paz (Paraguay)
10. Kawase, Naomi (Japón)
11. Lapid, Nadav (Israel)
12. Loznitsa, Sergei (Rusia)
13. Lynch, David (Estados Unidos)
14. Martel, Lucrecia (Argentina)
15. Martin, Raya (Filipinas)
16. Malick, Terrence (Estados Unidos)
17. Patiño, Lois (España)
18. Reygadas, Carlos (México)
19. Ruiz, Raoul (Chile – Francia)
20. Serra, Albert (España)

¹ En algunos casos la película es, a nuestro criterio, de **modalidad narrativa mixta**, es decir que comparte algunos caracteres con las dos modalidades citadas. Llevaremos a cabo un análisis comparativo de dos películas muy vinculadas entre sí como lo son *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini y *La grande bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino, al final de este capítulo.

21. Schanelec, Angela (Alemania)
22. Strickland, Peter (Reino Unido)
23. Tarkovski, Andrei (Rusia)
24. Tarr, Béla (Hungría)
25. Torres Leiva, José Luis (Chile)
26. Tsai, Ming-liang (Taiwán)
27. Van Sant, Gus (Estados Unidos)
28. Weerasethakul, Apichatpong (Tailandia)

Del cine de modalidad narrativa clásica al cine de modalidad narrativa contemplativa contemporánea: definición de principios básicos de la narrativa clásica

¿Qué es el cine de modalidad narrativa clásica?

Para responder a esta pregunta, tomaremos la película *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock como referencia ejemplificadora, y abordaremos los contenidos desarrollados en nuestro artículo *Prologue: Una aproximación a la narrativa contemporánea* (Teichmann, 2012).

En *Storytelling in the New Hollywood*, Kristin Thompson (en Russo, 2008) plantea que los principios que guían las películas más populares del cine norteamericano contemporáneo no han variado sustancialmente en los últimos ochenta años. Nos valemos de este pensamiento para desplegar nuestra propuesta conceptualizadora de esta manera particular de contar que se opone a la clásica, y que se vincula muy particularmente a la modalidad que podríamos llamar *hollywoodense*, en cuanto a un respeto a rajatablas de una forma, de un modo de ofrecer un relato cinematográfico.

Así, iremos tomando fragmentos de lo planteado por Thompson, en función de contestar a la pregunta que da lugar a este apartado: «Hollywood continúa teniendo éxito a través de su habilidad en contar (...)» (Russo, 2008, p. 138):

- a) *...historias poderosas...*, esto significa que se sigue planteando el culto a la espectacularidad, es decir: la historia debe plantear algún hecho que se salga de la cotidianeidad, algún hecho que quiebre el devenir cotidiano y altere un estado de situación, sólo en función de generar una curva dramática apropiada, que mantenga a lxs espectadorxs en vilo deseando saber cómo el personaje volverá a su estado de equilibrio. Se desarrolla entonces lo que damos en llamar una **épica de la espectacularidad**. El ejemplo es claro: Jeffries percibe un hecho de carácter espectacular en la ventana de enfrente de la suya. Sospecha de un asesinato. Dicha sospecha, justamente, quiebra su nueva cotidianeidad, signada por la inmovilidad, dada su pierna enyesada.

- b) *...basadas en acción de alta velocidad...*, porque constituye un sistema narrativo que se basa en el concepto de ritmo ágil, dinámico, dado por una estrategia particular de montaje signada por el precepto de la transparencia fílmica, que necesita del borrado de juntas, de toda marca visible que acredite el artificio, por un lado; y por otro, necesita de la acción física del personaje (incluyendo el diálogo como una manifestación de tal propuesta) en permanente cambio y movimiento. Por lo tanto, **transparencia fílmica para no evidenciar el artificio, pero, paradójicamente, generando un producto artificioso**. El ejemplo: Jeffries mira y se ve lo mirado y así sucesivamente en un ritmo rápido que alude tal como el mismo Hitchcock plantea, al *experimento Kuleschov* (Truffaut, 1992, p. 187)
- c) *...y personajes con rasgos psicológicos nítidos...*, o sea que el personaje necesariamente responde al axioma que indica que debe aparecer frente a lxs espectadorxs explicitando de algún modo su psicología, sus conductas. Ellxs deben saber y conocer el modo en que el personaje se mueve, su acción debe ser coherente con su pensamiento, que debe ser mostrado de alguna manera, ya sea a través del diálogo como a través de sus acciones. Este rasgo pone a lxs espectadorxs en una posición *superior*, es decir, se sienten contenidxs, amparadxs por el conocimiento que tienen de sus personajes. Entonces: **personajes caracterizados desde todo punto de vista** invitan a pensar en un **cine tranquilizador**. El ejemplo: Jeffries es fotógrafo, aventurero, no se quiere casar, es curioso, arriesgado; hay una funcionalidad en cada una de sus características.
- d) *El film norteamericano ideal todavía se centra en torno de series de acontecimientos bien estructurados...*, esto significa que hay estructuras dramáticas nítidas, generalmente sostenidas por el paradigma ternario, o la estructura canónica en tres actos. Además, para que los acontecimientos estén *bien estructurados*, necesita un perfecto ensamblaje entre los hechos narrados a través de una lógica causal. Se sigue el concepto de verosimilitud planteado por Aristóteles: no es lo mismo que un hecho suceda a otro a que *proceda* de otro. Barthes (1966) planteaba el concepto de *funciones cardinales* como aquellas unidades de sentido narrativo que tienen una función consecutiva y consecuente. El concepto ayuda a pensar la idea de causalidad necesaria en el relato clásico. **Lógica causal, verosimilitud lógica, estructuras dramáticas nítidas** definen el estatus fundante del relato de modalidad narrativa clásica. El ejemplo: el primer punto de giro o *plot point* es el descubrimiento del hecho *extraño* por parte de lxs espectadorxs, ya que Jeffries está durmiendo; y el segundo, es la constatación de la culpabilidad de Torwald a través de la escena en la que Lisa muestra el anillo de casamiento a Jeffries, quien la está mirando a través de sus binoculares. Estructura proporcionada sostenida por una causalidad evidente.
- e) *...y cuidadosamente motivados...*, los acontecimientos son motivados, porque los personajes que llevan adelante los hechos lo son. Vale (1993) plantea el esquema de Motivo-Intención-Objetivo, que es funcional al análisis en este momento. Lxs espectadorxs de cine de modalidad narrativa clásica tienen delante de sus ojos y oídos, las razones, las causas, el *motivo* por el cual el personaje hace lo que hace. La lógica de la causa y

el efecto es la lógica de la motivación. Para este tipo de cine, el personaje siempre tiene una causa manifiesta de su accionar que permite el desarrollo de un conflicto explícito, claro, evidente para lxs espectadorxs. Entonces, se encuentran **personajes motivados y conflicto explícito**. Jeffries (curioso por naturaleza: es fotógrafo) quiere desenmascarar a quien considera un asesino, pero nadie le cree ni ayuda.

- f) *...que el espectador puede comprender con relativa facilidad*. La fuerza, la potencia del relato cinematográfico de modalidad narrativa clásica está en su claridad expositiva, y en la explicitación de información de modo deliberado. Porque, en sus orígenes y hasta la actualidad —en líneas generales—, esta modalidad no sólo responde a un tipo de desarrollo estético sino también a un designio de carácter comercial. Una película de modalidad narrativa clásica tiene la necesidad de mantener a unx espectadorx satisfechx, es decir, con todas sus expectativas respondidas —o casi todas— a lo largo de la película. Si estuvo satisfecho dado que todo fue comprendido, saldado y hasta clausurado, entonces hay lo que podríamos llamar *satisfacción garantizada*. Esto significa que esx espectadorx querrá consumir otro nuevo producto que vuelva a darle esa gratificación. No es un cine que quiera innovar desde este lugar, porque sabe que ese lugar está garantizado. Innova en la profundización de la espectacularidad: efectos sonoros, visuales, 3D, etcétera. Pero el relato se sigue basando en los mismos parámetros. Por lo tanto, encontramos **explicitación deliberada de información**, pero con una estructura indicial férrea. Como ejemplo se puede observar el comienzo mismo de la película.

Relación dialéctica entre modalidad narrativa clásica y modalidad narrativa contemplativa contemporánea: red conceptual. Filmografía. Desarrollo teórico

Elaboramos la siguiente red conceptual, que nos permitirá la teorización posterior. Ofrecemos a modo de esquema los que serán los puntos nodales para desarrollar más abajo, divididos en las que dimos en llamar *configuraciones*. Cada una de ellas despliega, casi de modo rizomático, un mapeo de aspectos conceptuales que se van desplegando y articulando, para comprender que estamos en presencia de un *sistema* y no de meras conceptualizaciones sin vínculo entre sí. Todas confluyen, interactúan, se dinamizan en la práctica narrativa, y lo que revelan es una voluntad de narrar con parámetros casi radicalmente diferentes a los de la modalidad narrativa clásica. Por eso, en las columnas de la izquierda, aparecerán los señalamientos realizados respecto de la modalidad narrativa clásica, y en las de la derecha, las que se corresponderán con las de la modalidad narrativa contemplativa contemporánea.

Los aspectos que se revelan no sólo involucran lo estrictamente narrativo, sino también lo realizativo. Resulta imposible no aludir a la planificación, al montaje, a la visualidad y sonoridad de un producto narrativo audiovisual, específicamente a lo que seguimos denominando *cine* en la contemporaneidad.

Por último, si bien focalizamos en la ficción, eso no significa que el documental no participe de esta modalidad. Incluimos en los listados varios documentales que se hacen eco de la mayor parte de los aspectos detectados en la configuración del sistema narrativo. No es objetivo de este trabajo reparar en ellos, sólo mencionar, además, la riqueza y variedad de documentales producidos en la contemporaneidad, que justamente buscan modificar las estructuras convencionales y estereotipadas.

PRIMERA CONFIGURACIÓN

Tabla 1.1. *Esquema de la primera configuración.*

Modalidad narrativa clásica	Modalidad narrativa contemporánea-contemplativa
ÉPICA DE LA ESPECTACULARIDAD	ÉPICA DE LO COTIDIANO MINIMALISMO NARRATIVO
AVANCE TEMPORAL	ESTANCAMIENTO NARRATIVO <i>TIEMPOS MUERTOS — TIEMPOS VIVOS</i>
PLANO CORTO TEMPORALMENTE	INTENSIFICACIÓN DE LA TEMPORALIDAD
CONSTRUCCIÓN DE ESCENAS Y	PLANO SECUENCIA
SECUENCIAS (NECESIDAD DE VÍNCULO CAUSAL)	VOLUNTAD MÁS DESCRIPTIVA (EN APARIENCIA) QUE DRAMÁTICO-NARRATIVA: VOLUNTAD CONTEMPLATIVA

Algunas películas representativas en orden alfabético

1. *Days* (Tsai Ming-liang, 2020).
2. *El caballo de Turín* (Béla Tarr, 2011).
3. *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006).
4. *Honor de Cavalleria* (Albert Serra, 2006).
5. *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1976).
6. *Kaili blues* (Bi Gan, 2015).
7. *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2017).
8. *La mujer zurda* (Peter Handke, 1977).
9. *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015).
10. *Las cuatro vueltas* (Michelangelo Frammartino, 2010).
11. *Pacifiction* (Albert Serra, 2022).
12. *Post tenebras lux* (Carlos Reygadas, 2012).
13. *Vivan las antípodas* (Victor Kossakovsky, 2011).

Desarrollo conceptual de la primera configuración

Épica de lo cotidiano: Para una parte importante del cine contemporáneo, las épicas, las narrativas, no se construyen en función del gran hecho que corta la cotidianeidad, sino que dan vuelta la idea, y trabajan desde la potencialidad narrativa que presenta el hecho cotidiano. En *Prologue* (Béla Tarr, 2004), el cortometraje al que hacemos referencia en nuestro artículo anteriormente citado, por ejemplo, un grupo de personajes marginales o humildes o en paro, hace una fila, que suponemos no es un hecho aislado en sus vidas, sino que forma parte de la vida cotidiana: esa vida cotidiana se constituye en el pedir alimento por no tener trabajo o dinero. Hay *drama* en la repetición de una situación cotidiana y que nunca cambia, porque se acumula, es decir se suma más y más de lo mismo, cargando a lxs espectadorxs de una emocionalidad similar a la de los personajes. Y esta idea de repetición, contribuye a generar una curva dramática no sostenida en el progresivo encadenamiento de hechos a través de una lógica causa-efectista, sino de una lógica sumatoria o acumulativa. Así, la épica de lo cotidiano lleva a la idea de

minimalismo narrativo, historias que parecen desplegar más la catálisis que la función cardinal; que focalizan en aquella acción que aparenta ser de orden secundario, pero que no lo es. En términos convencionales, se *cuenta* poco, pero se *significa* mucho. Con poco se puede contar mucho. Contar implica ordenar una serie de sucesos de manera encadenada en una duración determinada, que lleve a una transformación de personajes y de espectadorxs. Se pueden contar entonces historias mínimas que más que ahondar en grandes sucesos ahonden en procesos internos, que sólo muestren reflejos, destellos, para que lxs espectadorxs los acumulen o los vayan asociando entre sí. De este modo, se generan en ellxs —o se intenta generar— sensaciones similares a las que tienen los personajes, apoyadas en el uso de recursos específicos del lenguaje (planos fijos, extensos, o movimientos de cámara específicos, sobre todo *travellings*, o iluminaciones significativas).

Justamente, para comprender la mecánica que opera en este proceso, es decir para lograr que lxs espectadorxs vivencien sensible y emocionalmente lo que les sucede a los personajes, es fundamental que haya una

intensificación de la temporalidad, para poder percibirlo, para poder *contemplarlo*, es decir, llevar a cabo una operación no sólo emocional sino también cognitiva. Lo cotidiano también es digno de ser contado, y tiene su tiempo, y ese tiempo tiene una particular densidad. Generalmente, cuando no pasa un hecho espectacular o extra cotidiano, algo fuera de lo común, el tiempo suele ralentizarse, dilatarse. Y lo que le sucede a lxs espectadorxs tiene que ser mostrado de modo tal que puedan percibir y vivenciar. Se genera entonces una sensación de

estancamiento narrativo y dramático. Decimos *sensación* porque consideramos que la película avanza. Sensación, si se la compara con el modo en que avanza la temporalidad en una película de modalidad narrativa clásica. El público suele ver a este tipo de película como aquella donde

«no pasa nada». Es entonces cuando reflexionamos y decimos que ese estancamiento es aparente, porque es inevitable preguntarnos si acaso la vida es un permanente movimiento de hechos trascendentes y espectaculares. Si acaso no vivimos momentos en los que sentimos que nada nos pasa, pero interiormente estamos viviendo, sea el que sea, un proceso de transformación mínimo o máximo. Este aparente estancamiento, entonces, se produce a raíz de los mal llamados, de acuerdo con nuestra perspectiva,

tiempos muertos, y que prefiero llamar tiempos vivos. Hay películas en las que parece que los personajes nunca paran, nunca duermen, nunca se angustian, que tienen una misión para cumplir y la cumplen. Mientras que otras, muestran cómo al personaje nada le pasa, en apariencia, en superficie. Los tiempos no son muertos porque no hay acción física, vertiginosa, movimiento, agilidad. La vida está llena de momentos en los que nada sucede en superficie, pero que deja traslucir la plenitud de lo que discurre en la interioridad humana.

Por lo tanto, parecería existir una voluntad más mostrativo-descriptiva que narrativo-dramática, nuevamente, en apariencia, y que podría interpretarse como una manifestación narrativa que acerca esta modalidad narrativa al cine primitivo. Al cine que no conocía el corte, y prolongaba la *mostración* de una situación. Sostengo que el cine de modalidad narrativa contemplativa contemporánea más radical desea vincularse con ese cine primitivo de planos frontales, largos, dilatados, donde se desarrolla casi una secuencia, con valorización tanto del espacio *in* como el espacio *off*, con personajes que no llevan a cabo más que una acción simple. Un ejemplo interesante lo podemos ver en la película china *Oxhide II*, de Liu Jiayin (2009) que consta de 8 planos y una duración de dos horas, duración igual al tiempo del proceso de cocción de los *dumplings*. Otro, en esta misma dirección, es el corto de James Benning *L. Cohen* (2018), de 48 minutos y un solo plano, donde el protagonismo está a cargo de la naturaleza y el poder de observación de espectadorxs sensiblxs y atentxs.

Ejemplificación con análisis de películas que corresponden a la primera configuración

1) *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080, Bruxelles* (1976) de Chantal Akerman. Análisis de los primeros diez minutos.

Épica de lo cotidiano. En los primeros diez minutos se vieron acciones domésticas, que parecen cotidianas, entre las que se encuentra ejercer la prostitución. La diferencia con otras películas es que *lo importante* está en todas partes, no parece haber situaciones más importantes que otras. Así, cocinar, bañarse, atender a un cliente, limpiar la bañera, poner la mesa, son **acciones que generarán un encadenamiento. Por sumatoria y no por causa-efecto.**

Se le dedica un tiempo considerable a cada una, tiempo real, porque cada escena involucra sólo un plano. **Para acentuar el proceso interno que vive el personaje, de saturación de lo que hace, que la hastía.** Lxs espectadorxs *contemplan* lo que vive Jeanne, lo perciben *saturadamente*, por la utilización del mismo recurso, de modo deliberado, a lo largo de toda la película.

No hay realismo, es decir construcción de sentido que pretende tener un alto grado de parecido con lo real, pero echando mano del artificio. Al igual que la tendencia pictórica homónima, se pretende generar un **sentido hiperrealista**, mucho más cercano a la vivencia real y, por lo tanto, pensamos, también, híper angustiante.

Minimalismo narrativo. La curva dramática se genera por **acumulación de situaciones cotidianas**. Y aquí radica también una de las dos fuerzas que genera el conflicto dramático. La cotidianidad es lo que perturba a Jeanne. Pero no tiene otra forma de poder mantener a su hijo, darle una educación y un hogar. La tensión está puesta en la atención al detalle mínimo, en la falta de demostración y explicitación de lo que sucede en el interior de Jeanne, pero que lxs espectadorxs pueden inferir, llevando a cabo un proceso de asociación entre situaciones.

Intensificación de la temporalidad. Para poder percibir el malestar que le genera al personaje el cotidiano que tiene su tiempo, su rutina, donde no pasa nada fuera de lo común, es necesario que se perciba el tiempo del mismo modo angustiante que lo percibe el personaje. En apariencia todo parecería seguir un orden rutinario, pero el proceso es interior, privado, casi secreto. ¿Cuánto tiempo pasa Jeanne en la bañera? ¿Por qué mostrar tan minuciosamente cada acción mínima? Porque no soporta lo que está haciendo, porque es necesario observar cómo frotándose el cuerpo intenta borrar las huellas de lo que acaba de hacer. Por lo que se genera una sensación de

Estancamiento narrativo y dramático, sensación de lxs espectadorxs acostumbradxs a la modalidad narrativa clásica, donde la acción física domina. Sin embargo, el personaje no está estancado en su tiempo. Jeanne opera, actúa sobre la realidad, pero la monotonía de su vida, la acumulación de situaciones cotidianas angustiantes y siempre iguales, está revelando su estado anímico. Esa impresión se produce a raíz de los mal llamados

Tiempos muertos. Jeanne Dielman aparenta tener una vida activa de tiempos plenos, pero que, para lxs espectadorxs, por repetición, acumulación y sumatoria, se le hacen densos, insostenibles y revelan realmente su estado anímico: el de la angustia por tener que llevar la vida que le toca en suerte. Es fundamental ver una y otra vez lo mismo. Apagar y prender la luz. Tender la mesa. Cocinar. Acumulación de frustración tras una vida de tiempos iguales, que se repiten día a día. Dicha acumulación es fundamental para poder comprender el final de la película. Esos *tiempos muertos* no hacen sino demostrar que forman parte de la vida humana, tal como explicamos más arriba, por lo que proponemos llamarlos *tiempos vivos*.

Voluntad más mostrativo-descriptiva que narrativo-dramática. Jeanne Dielman no permite que entremos en su mundo interior. Se muestra una superficie, como si se hiciera una descripción de su vida cotidiana, que, por acumulación, repetición y sumatoria, podrá revelarla. Pero, para eso, es necesario que pasen casi tres horas y media de película.

2) *Honor de cavalleria* (2006) de Albert Serra. Análisis de los primeros 10 minutos.

Épica de la cotidianeidad: ¿Qué se ve en los primeros 10 minutos de la película? Ningún hecho sustancial. En una película clásica estos minutos se usan para dar información a lxs espectadorxs, sobre el contexto y los personajes, que llevan a cabo alguna acción de relevancia que introduce la acción dramática. En esta película, se observa el momento de descanso de los personajes, que también es digno de ser contado. Obviamente, para transmitir otras sensaciones. Por ejemplo: la de la angustia de Don Quijote cuando no está luchando, o cuando Sancho no le hace caso o no lo entiende, o cuando se percibe la indecisión, la falta de objetivos, o el ocultamiento de la verdadera sensación que deja mal al personaje. Lo importante es que el famoso caballero no está luchando, está descansando, reponiéndose de sus aventuras, que lo han dejado maltrecho.

Tiempos vivos entre aventura y aventura. Decimos que es un momento de plenitud, tan fuerte como el de la gran aventura. Es como si el narrador quisiera contar lo que pasa cuando no *pasa nada*. Cuando es necesario reposar, recuperarse, pensar, mirar la naturaleza. Así parece que el tiempo no avanza; sin embargo, discurre, dado que Don Quijote está en otra situación no menos importante. Si bien no está haciendo lo que más quiere, se está preparando para ello. Podríamos decir que esta película cuenta todo lo que Cervantes no contó, las transiciones entre una aventura y otra, donde afloran otros sentimientos y necesidades.

Minimalismo narrativo: atención al detalle del accionar cotidiano y no al hecho espectacular. «En vez de elegir aquellos episodios más famosos y trillados (no hay a la vista ni un solo molino de viento), deliberadamente Serra prefiere narrar —a la manera de un Yasujiro Ozu mediterráneo— el paso del tiempo y los espacios vacíos, los pasajes en blanco, las notas al margen» (Monteagudo, 2008). Serra se limita a imaginar los momentos aparentemente menos relevantes de las travesías del Quijote, los momentos de descanso, **las que serían catálisis** en un relato de modalidad narrativa clásica, y no funciones cardinales.

Manifestación audiovisual de lo dramático:

En diez minutos y medio nos encontramos con 11 planos. Obviamente, la dilatación temporal está vinculada a la necesidad de generar los tiempos vacíos mal llamados muertos, porque muestran parte de la vida real, donde el tiempo del descanso, o de la indecisión o de la nada también constituyen la vida humana. La realidad no se presenta en plano y contraplano, sino en un fluir continuo sin la artificiosidad del montaje de la transparencia. O en todo caso, si se la percibe con cortes, estos no son tan prolijos, tan regulares, tan dinámicos. La percepción de la realidad desde el punto de vista temporal se aparece con quiebres, desprolijidades, desmesuras. Por eso observamos un

montaje no en continuidad, es decir, con ruptura de las leyes canónicas de montaje, en varios casos. Hay cortes injustificados, como por ejemplo del plano 1 al 2, en donde se corta en movimiento, para después tener a los personajes fijos; del 2 al 3 parece que no se respeta la ley de

más de 30 grados; hay cortes de planos fijos a movimiento, de cámara fija a cámara en mano, pero sin movimiento.

Encuadre general: hay preferencia por encuadres amplios, no determinativos de la mirada. El primer plano puede agotarse rápidamente en sí mismo, al contrario del plano general que permite una posibilidad de lectura y relectura. Esta tendencia al encuadre más abierto se observa en la modalidad. Aunque no es privativo.

Planos con movimientos, cámara en mano: para dar la sensación de una presencia viva que capta, casi documentalmente la realidad, pero que no quiere intervenir en ella. Hay un respeto por la realidad que no gusta de las intromisiones de la cámara cerca de los personajes. Por eso, muchas veces la cámara está lejos y capta en teleobjetivo.

Planos cortados, de espaldas: los personajes se tapan entre ellos, con cierta desprolijidad, lo cual contribuye a la idea de captación en vivo, hiperrealista.

No hay uso de luz artificial. Uso exclusivo de la luz natural: contribuye también a la idea de captación en vivo, de no artificiosidad, y responde a la necesidad hiperrealista.

Uso del teleobjetivo deliberadamente: aísla al sujeto e irrealiza el fondo. Lo que importa no es el *trasfondo*, sino el sentimiento, en primer plano.

No hay diálogos resolutivos ni música extradiegética. Sólo sonido ambiente. El poco diálogo casi no hace avanzar la acción, es mínimo e insustancial. Don Quijote repite y repite lo mismo. Otra manifestación hiperrealista.

Obstrucción de la imagen: por ejemplo, se ve la hierba por delante del plano enfocado. Si algo perturba a lxs espectadorxs, eso implica que también el personaje se siente perturbado. La imagen y el sonido están al servicio de hacer surgir la emocionalidad de modo pleno, sin recurrir ni a las acciones ni a los diálogos.

Una vez desarrollada la primera configuración nos hacemos una nueva pregunta desafiante: ¿Cómo se escribiría el guion literario de esta película? ¿Cómo hacer pasar diez minutos de película en esta modalidad? ¿Serían diez páginas de un guion, como canónicamente está establecido?

El gran director tailandés Apichatpong Weerasethakul da una respuesta posible a esta pregunta, que no aparece en los manuales de guion corrientes, o incluso en textos críticos contemporáneos. Aprendemos a escribir guiones de modalidad narrativa clásica. Pero ¿cómo escribir una escena que se concibe como un solo plano, que tendrá una duración de varios minutos, pero que sólo lleva acciones más que mínimas? Tuvimos el placer de estar presentes en una *masterclass* que Weerasethakul dictó en Buenos Aires en el marco del *Festival 4+1* de la Fundación MAPFRE. Pero mayor placer aún fue el hecho de haber podido preguntarle a uno de los maestros indiscutidos del cine de modalidad narrativa contemplativa contemporánea justamente acerca de

este gran problema. Solicitamos observar desde el minuto 69 en adelante, los siguientes cuatro minutos: <https://www.youtube.com/watch?v=JP39heSiJbs>

Frente a la pregunta que formulamos respecto de cómo escribe sus guiones, particularmente cómo «hace pasar el tiempo» en una escena, cuando la acción física es mínima, y un plano muchas veces dura varios minutos, el director tailandés mundialmente premiado reconoció que lo que le preguntábamos era muy interesante dado que le cuesta mucho «expresar el tiempo en palabras». Entonces, ejemplificó con la película *Tropical Malady* (2004), de la cual, explica, tiene un guion escrito de aproximadamente treinta páginas (refiriéndose a la segunda parte de ésta) con explicaciones de lo que ocurre. Y vamos a subrayar lo que consideramos fundamental: **explicaciones**. Sabemos muy bien que en un guion literario no explicamos, sino que mostramos. Mostramos acciones de los personajes, describimos espacios, escribimos diálogos. Pero no explicamos, ni lo que los personajes piensan, sienten o van a llevar a cabo. Y aquí nos encontramos con una de las máximas figuras del cine contemporáneo que nos dice todo lo contrario. Con una razón de ser muy pragmática: necesita conseguir fondos, por lo tanto, hay que explicarles a lxs productorxs de qué va la película. Obviamente estamos frente a una realidad indiscutida: la mayoría de lxs realizadorxs de esta modalidad narrativa son guionistxs y realizadorxs. Rara vez encontraremos quien no lo sea. Por lo tanto, vale la idea de la explicación. Y evidentemente, el mundo actual acepta que un guion no respete las leyes canónicas, a las cuales Apichatpong también alude, que implican que, en la escritura de un guion, una página equivale a un minuto de película. El director dice que puede tener un guion de cuarenta páginas, y la película que se construye a partir de ese guion puede durar tres horas.

Sin embargo, más allá de que Joe, como lo llaman, haya vinculado la escritura del guion de modalidad narrativa contemplativa contemporánea con los requisitos de la producción, consideramos que su postura sirve a los efectos de plantear una nueva manera de escribir guiones, no ligada exclusivamente al canon imperante, y que sea funcional a las necesidades dramáticas y expresivas de su creadorx. Por lo tanto, un guion de la modalidad que estamos trabajando puede contener explicaciones acerca de los sentidos que se quieren lograr a través del uso específico del lenguaje cinematográfico, como también largas descripciones que indiquen la presencia de una temporalidad dilatada, que contribuya a la aguda percepción, a la verdadera contemplación de las conductas humanas, que no tienen que ser explicadas en pantalla, justamente, sino mostradas en detalle, y con tiempo. De este modo reafirmamos la vitalidad del tiempo narrativo en esta modalidad, que nos lleva a postular la existencia de verdaderos *tiempos vivos* y no *muertos*, nuevamente. El posicionamiento no es sólo dramático o expresivo. También la nuestra es una toma de postura ideológica. Es una manifestación de la resistencia, dado que sostenemos y defendemos la necesidad de educar hacia una apertura de horizontes de expectativas espectatoriales. Espectadorxs contemporáneos, consumidorxs de narrativa audiovisual contemporánea, generalmente están vinculadxs a lo que el *mainstream* lxs ofrece. Descartan narraciones audiovisuales —del formato que fuere— que no se adapten a ese modelo imperante, casi hegemónico. Pues bien, desde este lugar, defendemos una modalidad *otra*, una disidencia, un mirar y escuchar el mundo desde la orilla opuesta, constituyendo así esta declaración, en una postura de defensa absoluta de la expresión artística libre y estrechamente vinculada a la experiencia vital real, absolutamente real.

Planteamos a continuación un trabajo de producción que permita desplegar los conocimientos expuestos hasta aquí. Nos parece fundamental el reconocimiento de los rasgos que comienzan a configurar la red conceptual que ofrecemos. Por lo tanto, para esta primera configuración sugerimos:

- 1) Aplicar los rasgos de la primera configuración a la película *La mujer de los perros* (2015) de Laura Citarella y Verónica Llinás, teniendo en cuenta que tal vez puedan aparecer rasgos que no coincidan plenamente. Por lo tanto, nos interesa problematizar la configuración ofrecida, observar su funcionamiento, y extraer conclusiones.
- 2) Teniendo en cuenta los planteos de Apichatpong Weerethakul, proponemos el desafío de escribir el posible guion de la escena 1 de *Honor de Cavallería*. ¿Cómo habrá estado escrito el guion de Albert Serra? Si nos constituyéramos en utópicos guionistsxs de la película, ¿cómo la hubiéramos escrito? La escena dura diez minutos. ¿Podemos llenar diez páginas de guion?

Para esta primera configuración sugerimos leer:

Teichmann, R. (2012). Prologue: Una aproximación a la narrativa contemporánea. *Arkadin*, 6(4), 34-41.

Teichmann, T. (9 de abril de 2021). *Days: Adiós al lenguaje (verbal)*. Disponible en <https://lacuevadechavet.wixsite.com/cine/post/days-adi%C3%B3s-al-lenguaje-verbal>

SEGUNDA CONFIGURACIÓN

Tabla 1.2. Esquema de la segunda configuración.

Modalidad narrativa clásica	Modalidad narrativa contemporánea-contemplativa
TRANSPARENCIA FÍLMICA PARA NO EVIDENCIAR EL DISPOSITIVO, EN POS DE GENERAR EL EFECTO DE REALISMO IDENTIFICATORIO	OPACIDAD FÍLMICA QUE EVIDENCIA EL DISPOSITIVO EN POS DE GENERAR EL EFECTO DE HIPERREALISMO DISTANCIANTE (metadiscursividad)
CINE CATÁRTICO	FALTA DE LÍMITES ENTRE DOCUMENTAL Y FICCIÓN (ALGUNAS VECES) CINE FÍSICO, perceptual
MONTAJE TRADICIONAL	MONTAJE MÍNIMO

Algunas películas representativas en orden alfabético

1. *Alamar* (Pedro González Rubio, 2009).
2. *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004).
3. *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).
4. *La metamorfosis de los pájaros* (Catarina Vasconcelos, 2020).
5. *Museum hours* (Jem Cohen, 2012).
6. *Lo que arde* (Oliver Laxe, 2019).
7. *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).
8. *Taxi Teherán* (Jafar Panahi, 2015).
9. *Canciones del segundo piso* (2000); *La comedia de la vida* (2007); *Una paloma se posó en una rama a reflexionar sobre la existencia* (2014); *Sobre lo infinito* (2019), de Roy Andersson.
10. *Visage* (2009); *Walker* (2012); *Stray dogs* (2013), de Tsai Ming-liang.

Desarrollo conceptual de la segunda configuración

Opacidad fílmica: dice Ismail Xavier (2008): «Cuando el “dispositivo” es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina *transparencia*. Cuando el “dispositivo” es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina *opacidad*» (p. 10).

Obviamente, junto con Xavier estamos rebatiendo el concepto clásico de transparencia fílmica que involucra el borrado de juntas a través de las leyes establecidas como canónicas en el montaje, que despliega una postura clara respecto de lo que necesita una película de modalidad narrativa clásica, la ilusión de realidad. Ilusión. Es decir que el visionado de una narración audiovisual debe sumir a lxs espectadorxs en un mundo tal que les haga percibir lo audiovisionado como mundo completo en sí mismo, mundo ficticio, pero con un grado de verosimilitud tal que pueda aceptarse dicha transparencia en su carácter de ilusión, que se construye desde una edificación artificiosa, plena de leyes de composición y montaje. Así, se generan productos narrativos de ritmos variados, pero habitualmente ágiles, dinámicos, con avance de la acción dramática dada por acciones concretas visibles y audibles de personajes, con variedad y despliegue en el tiempo y el espacio.

Si la transparencia fílmica que ostenta la modalidad narrativa clásica oculta el artificio, la modalidad narrativa contemplativa contemporánea se ocupa de evidenciarlo. Pretende no generar la ilusión de mundo completo y cerrado en sí mismo, sino exponer dicho artificio de diversas formas. Por ejemplo, la temporalidad dilatada de los planos no puede dejar de llevar a lxs espectadorxs a una reflexión acerca de dicha longitud, no habitual en la otra modalidad, más consumida y aceptada. Necesariamente, después de haber estado en contacto con un plano de varios minutos, ya sea fijo o en movimiento, donde la acción física es escasa o nula, lxs espectadorxs nos

inquietamos, deseando inconscientemente el cambio de plano, porque a eso nos ha llevado una modalidad que cursa ya muchas décadas de historia. Esa inquietud nos despega de la ilusión de la ficción. Nos distancia. Somos conscientxs de que estamos viendo una película. Cuestionamos lo que vemos en la pantalla. Dialogamos con la pantalla. Nos convertimos en participantxs espectralx y, por ende, dejamos de ser meros espectadorxs.

También dijimos en el esquema de esta segunda configuración: «en pos de generar el efecto de **hiperrealismo distanciante**». Varias cuestiones para desarrollar se presentan a partir de esta frase. En primer lugar, la idea de *hiperrealismo*. La modalidad narrativa clásica tiene una fuerte impronta realista. Si bien existe el fantástico que incorpora lo sobrenatural en el mundo real, hay un predominio del realismo en la modalidad. Lxs espectadorxs corrientxs acostumbran a plantear que lo que vieron en una película de ficción es muy parecido o incluso *igual* a lo que sucede en la realidad. Sin embargo, lo que ven es un mundo ficticio construido con recursos artificiales puestos al servicio de generar, tal como dijimos, una ilusión. El montaje, el predominio del corte, las leyes de la continuidad construyen un mundo en base a fragmentos que se articulan de un modo preestablecido. Esto lleva a una sensación de continuidad, de fluidez, que hace pensar que de ese modo se expresa la vida humana. Pero esta vida humana no tiene cortes, es imperfecta, no es lineal, tiene fisuras, intervalos temporales, vacíos, obstrucciones, dilaciones, esperas, errores. Por sobre todas las cosas no tiene cortes, por lo tanto, no tiene elipsis. La vida humana es un *continuum* imparale. Cuando lxs cineastxs que adhieren a la modalidad narrativa contemplativa contemporánea ahondan en la dilatación temporal en función de que lxs espectadorxs contemplemos, agudicemos la percepción para tener una sensación mucho más parecida a la de la vivencia real humana, nos están situando verdaderamente en una realidad que adquiere rasgos especulares con el mundo real, verdaderamente real. Decimos entonces que, si la modalidad narrativa clásica transige con el realismo, que es una concepción estética que intenta parecerse a la realidad —y no *ser* la realidad—, la modalidad narrativa contemplativa contemporánea va un grado más allá y pretende parecerse mucho más a esa realidad, por lo que arriesgamos la idea de un «hiperrealismo», de una percepción del mundo narrado mucho más cercano a las vivencias concretas y cotidianas humanas. También deliberadamente utilizamos el concepto teniendo en cuenta que el hiperrealismo pictórico no se basa en los mismos principios, pero sí en la idea de una reproducción mucho más verista de la vida que los acercamientos realistas. La diferencia está en una supuesta voluntad por ocultar el dispositivo, cuando por el carácter mismo de la imagen en movimiento, en el medio audiovisual para lograr un objetivo similar, es necesario evidenciarlo. Las artes espaciales no comparten la dimensión temporal que maneja el cine y el medio audiovisual, y ahí radica la diferencia sustancial.

Dijimos «hiperrealismo distanciante» dado que la percepción de una captación de la realidad en toda la fluidez de su decurso temporal, contemplando actitudes, detalles, sin explicación, incluso sin diálogo muchas veces, utilizando los recursos específicos del lenguaje cinematográfico, genera un cierto distanciamiento de la emotividad característica y con rasgos catárticos del cine de

modalidad clásica. Un aire brechtiano se respira en estas películas, sobre todo de las más extremas que invitan a un diálogo conceptual entre la pantalla y las expectativas de lxs espectadorxs. Distancia de un contacto emocional que anula la capacidad de reflexión, sin que eso signifique anularlo completamente ni mucho menos.

De algún modo, este cuestionamiento relativo a la opacidad fílmica también se vincula con el planteamiento de la **explicitación de la estrategia metadiscursiva**. No en todos los casos, pero en general podría decirse que la evidencia de la existencia del dispositivo se constituye casi como una estrategia metadiscursiva. En algunos casos, por supuesto, de modo concreto y deliberado; en otros, casi como un roce de ésta. Es decir, hay películas con una voluntad metadiscursiva evidente, y otras que llevan a pensar en dicha estrategia, como es el caso de *Taxi Teherán* (2015) de Jafar Panahi, que abordaremos más abajo.

Ejemplificación de «opacidad fílmica» correspondiente a la segunda configuración

Una paloma se posó en una rama a reflexionar sobre la existencia (2014) de Roy Andersson.

Roy Andersson (2016) plantea:

Brueghel el Viejo: Entre sus otras obras maestras del Renacimiento, el artista flamenco del siglo XVI pintó un exquisito paisaje titulado *Los cazadores en la nieve*. Desde una colina cubierta de nieve con vistas a una pequeña ciudad flamenca, vemos aldeanos patinando en un lago congelado en un valle. En el primer plano, tres cazadores y sus perros regresan de una caza exitosa. Por encima de ellos, posado en las ramas desnudas de un árbol, tres aves con curiosidad observan los esfuerzos y las actividades de la gente de abajo. Brueghel se especializó en paisajes detallados, poblados por campesinos, y con frecuencia adopta la perspectiva de barrido de un ave para contar una historia de la sociedad y la existencia humana. Su obra también contiene alegorías fantásticas de los vicios y las locuras del hombre para expresar las trágicas contradicciones del ser. En su pintura, *Los cazadores en la nieve*, aparecen las aves que parecen especular: «¿Qué están haciendo allí los seres humanos? ¿Por qué están tan ocupados?».

La película consiste en la vista panorámica que un pájaro tiene sobre la condición humana, en la que el ave no sólo se refleja en la existencia humana, sino que también se preocupa profundamente por ella como lo hago yo. La paloma se asombra de que los seres humanos no ven el apocalipsis que se acerca. El filme muestra ese apocalipsis inminente y ofrece la posibilidad de creer en nuestra capacidad como humanos para evitarlo.

Un director que habla de su obra, que interpreta, que da claves de su base conceptual. Lo que nos interesa es observar cuáles son los mecanismos narrativos que utilizó, como también por qué decidimos situar a esta película como significativa en esta configuración. Para poder demostrarlo llevaremos a cabo un análisis integral de la misma, también para ofrecer un ejemplo del modo en que elaboramos el análisis de una película. Nuestro abordaje reconoce la existencia de tres ejes posibles a los cuales llamamos: eje narrativo-estructural, aquel que aborda los mecanismos específicamente guionísticos; eje lingüístico-realizativo, aquel que desarrolla los elementos constitutivos fundamentales del lenguaje cinematográfico, es decir la materialización audiovisual de la narrativa; y eje temático-conceptual, el que remite, tal como su nombre lo señala, a temas, concepciones de toda índole que pueden inferirse de la narración audiovisual.

Análisis integral de la película

Cada película ofrece su canal de acceso analítico. No hay un método seguro e infalible. Cada articulación del lenguaje narrativo audiovisual plantea un nuevo desafío para lxs analizstxs que deben «poner su lupa» a fin de advertir cuál es el aspecto pregnante de la materia estética que tienen a su alcance.

Por lo tanto, en el caso de la película de Roy Andersson citada, observamos que llamativamente el director aborda en sus últimas cuatro películas el mismo diseño estético, que obviamente responde a un modo particular de concebir la narrativa fílmica, que, de acuerdo con nuestro criterio, adscribe de un modo muy particular a la modalidad narrativa contemplativa contemporánea.

Comenzaremos observando la significación de los recursos audiovisuales que maneja, intentando encontrar un sentido interpretativo, lo cual va a remitir necesariamente a citar también rasgos temáticos y conceptuales. El objetivo del análisis, plantean Aumont y Marie (1990), a diferencia de la crítica que pretende evaluar una obra, es interpretarla, encontrar sentidos posibles y, de ese modo, producir conocimiento.

Eje lingüístico-realizativo en relación con eje temático-conceptual: los recursos audiovisuales que utiliza el director hacen más que claro no sólo un estilo sino, como consecuencia, la evidencia del uso del dispositivo audiovisual. Si a esto se le suma la frecuente mirada a cámara de los personajes, que interpela a lxs espectadorxs, se podría plantear que el cine de Andersson responde a la segunda configuración propuesta.

Pero son muchos los recursos utilizados para generar el efecto de hiperrealismo distanciante, desde un lugar sumamente original. Como espectadorxs no podemos dejar de alejarnos de la materia narrada, dada la contundencia de los recursos que se detallarán a continuación. El dis-

positivo se evidencia con claridad, y tal vez la vivencia hiperrealista no se desprenda con naturalidad, pero la indudable reflexión a la que estamos invitadxs con semejante sistema de construcción audiovisual lo habilita.

Así encontramos como uno de los principales el uso del plano fijo, recurso que se repite en todas sus películas. La fijeza de los planos contribuye a la idea de estatismo de los personajes, de la sociedad, del ser humano. No hay cambio, no hay movimiento, todo está detenido. Los personajes casi no se mueven. No es casual el final de la película, donde un personaje quiere cambiar el orden, quiere mover algo: «siento que es jueves», dice. Pero todxs a su alrededor le demuestran que tiene que seguir donde está y no permitirse cambiar nada. Es miércoles y tiene que ser así.

Asimismo, el uso de la iluminación plana, sin sutilezas ni matices, muestra un cuadro de plena uniformidad: todo está iluminado igual, todo parejo, como si hubiera pasado una aplanadora sobre la realidad para que no haya diferencias. Todo es igual, todxs son igualxs. El ser humano es igual en todas partes, y siempre lo fue. Tal vez, la inclusión de las secuencias bélicas, que remiten al pasado, ayuda a desarrollar esta idea.

La paleta cromática fría siempre se constituye a través de tonos pastel, pero difuminados, sin brillo, sin contrastes; nuevamente la uniformidad, que se podría relacionar con el desapasionamiento, con la desvitalización, con la frialdad.

Otro rasgo que se advierte es la composición de la imagen con simetría axial. Por ejemplo, en la escena del bar es notoria la ubicación de los protagonistas en cuadro. También en varios momentos se advierte un recurso muy prototípico de la contemporaneidad fílmica que es la obstrucción de la imagen. Deliberadamente objetos, sujetos, fragmentos se sitúan en cuadro impidiendo el claro acercamiento a los personajes. Este recurso contribuye a tornar insoportable la imagen, lo cual se relaciona con la sensación de que así de insoportable es también la vida humana. Por ejemplo, el plano de la profesora de flamenco sola en medio del encuadre.

Desde el punto de vista de la banda sonora advertimos que hay un uso particular de la música, liviana, que contrasta con las situaciones trágicas que se pueden visualizar, produciéndose así el efecto grotesco, es decir, los personajes viven las situaciones dramáticas como trágicas, pero lxs espectadorxs las observamos como cómicas. Como ejemplo puede verse el primer encuentro con la muerte. Cae el hombre que intentaba destapar la botella. La mujer está ahí, pero no se da cuenta, no interviene. La música subraya el contraste. La música ayuda a que el tono en lugar de ser trágico, lo que generaría una fuerte conmoción emocional, se haga más reflexivo. Más especulativo. Se advierte que su intención es la reflexión sobre la existencia humana. Además, la música contribuye con otro rasgo: la repetición, la monotonía, que no es sino la de subrayar la monotonía de la vida. Una música casi monocorde, que ayuda también a producir la sensación física que percibe como insoportable el transcurso de la vida.

Eje narrativo-estructural en relación con eje temático-conceptual: es importante, antes de referirnos a las particularidades de este eje de análisis, aludir a ciertos aspectos relativos al género, que son fundamentales para comprender el desarrollo narrativo. Esta película aborda desde el humorismo hasta el grotesco. El humorismo involucra situaciones donde lxs espectadorxs tienden a esbozar una sonrisa, pero al mismo tiempo reflexionan, como por ejemplo en la escena en la que lxs hermanxs frente a la madre moribunda se pelean por tener su cartera. No es comicidad, en donde lo que dominaría sería la risa hueca, banal, superficial. Se trata de un rictus que interpela directamente a vincular esa situación con la realidad cotidiana. Pero también la película trabaja con el absurdo, es decir, situaciones que no contienen hechos que puedan ser explicados por una lógica causa-efectista, como por ejemplo la tremenda escena de Boliden, donde una serie de personajes, todos negros, entran a lo que simula una cámara de gas, pero parece una nave espacial de estética retro. Algo inexplicable y ridículo hasta el límite. La reflexión es evidente: la discriminación racial existe. Aunque nos parezca un hecho absurdo en pleno siglo XXI. Y finalmente el grotesco, esta singular mezcla de tragedia y comedia, que también apela a la reflexión de lxs espectadorxs, no exenta de una extraña contradicción, también definitivamente humana. El ejemplo que podríamos presentar es el de la muerte de un hombre en el barco. Mientras intentan una posible reanimación, la vendedora del bufet se preocupa por la comida que el muerto dejó y la ofrece al público presente...

Teniendo en cuenta, entonces, estas referencias genéricas, observamos en la construcción narrativa un aspecto que se verá en las siguientes configuraciones, pero que no podemos eludir en esta. Nos referimos a la **lógica narrativa**. En esta película y en la mayoría de la modalidad no remite a la causalidad sino a la acumulación. Hablamos así de una *lógica acumulativa* que involucra situaciones con poca o sin explicación alguna, en sí mismas, y que no tienen conexión con otras situaciones dentro de la película. Las situaciones dramáticas, al no estar conectadas por la lógica de la consecuencia, aparentan una desconexión, que lxs espectadorxs deben conectar por mecanismos no causales sino acumulativos o asociativos ¿Qué le puede generar a lxs espectadorxs esta sumatoria, esta acumulación de situaciones absurdas? Tal vez manifestaciones de la angustia, el dolor y el sinsentido que presenta la realidad social. Esta película ofrece una mirada sobre la realidad, plasmada artísticamente de este modo. Lo absurdo es visto como forma de percepción del mundo. Todo lo que ocurre en esta película, y en las otras tres del autor, tiene un tono absurdo, que va in crescendo, sobre todo por el uso de la repetición. Es absurdo que todos los personajes digan lo mismo («me alegro de que estés bien»). Es absurdo que los personajes repitan exactamente el mismo discurso una y otra vez, de modo mecánico (los colmillos de vampiro, la bolsa de risa, la máscara). Tal vez sea el modo en que el narrador quiere expresar su modo de percibir la realidad. Tal vez no la realidad del mundo entero, sino la de la zona del mundo donde vive, los países nórdicos, la frialdad externa e interna... Todo esto, para que lxs espectadorxs se puedan preguntar acerca de qué se están riendo. Aparece el marco metadiscursivo. Es obvio que lxs espectadorxs después de ver tal rareza, se salgan de la ficción y se hagan preguntas.

Y la lógica narrativa no sólo es acumulativa, sino también asociativa: todos los hechos que les suceden a los personajes tienen un carácter absurdo, más allá de que la línea de los dos vendedores tenga cierta causalidad, hecho que llama la atención dado que en esta película hay más vinculación entre los hechos que en las demás del director. El protagonismo de los dos vendedores es evidente. Por lo tanto, lxs espectadorxs deben llevar adelante procesos de asociación que remitan a que la lógica además de asociativa sea también acumulativa, porque en la película se acumulan informaciones siempre iguales, siempre absurdas, que llevan a que lxs espectadorxs las asocien entre sí, y saquen conclusiones generales conceptuales, tales como las que venimos presentando.

El siguiente aspecto para tener en cuenta en este análisis, dentro del eje narrativo-estructural es el que denominamos lineamiento general conceptual, que definimos como la línea vertebradora conceptual de la película, la concepción que subyace a los hechos mostrados en pantalla y que contribuye a otorgarles coherencia conceptual, es la mirada del realizador sobre el tema central que manifiesta la película. Así, podríamos pensar que el tema principal de esta película es el particular comportamiento del ser humano —recordemos lo que el propio director manifiesta respecto de sus intenciones con esta película—. Por lo tanto, ¿cuál es su mirada sobre este modo de actuar del ser humano, filosóficamente?

La respuesta podría ser esta: el comportamiento del ser humano es extraño, absurdo, falta de causas lógico-causales, que lo hacen ser aburrido (nada más aburrido que los dos vendedores de chascos, que justamente deberían hacer reír, pero que a los demás personajes más bien los hacen llorar); hipócrita, como lo demuestra el segundo encuentro con la muerte donde frente a la cama de la madre moribunda, los hijos se pelean por el dinero; frío (el tercer encuentro con la muerte: ¿y ahora qué hacemos con esto?); falta de respeto respecto de los deseos de los demás (la profesora de flamenco abusadora); cruel (todo el episodio de Boliden); sin sentimientos, no solidario, un observador más que un participante.

Es así entonces que la caracterización de personajes es singular no sólo por los rasgos que vamos a detallar a continuación, sino porque sabremos muy poco de ellos como seres a lo largo de la película. Este rasgo también será observado más abajo, cuando nos refiramos a la caracterización incompleta de personajes en la modalidad.

Dichos personajes tienen rasgos comunes tales como que presentan siempre la cara maquillada de blanco, como si fueran mimos. Así, sus rasgos parecen indefinidos: son cualquiera, son todos los seres humanos. O tal vez están muertos...

Hablan de manera no espontánea, no natural, de manera artificiosa; generalmente están estáticos, no se mueven, o sea que no mueven la realidad, se mantienen en una postura y no cambian; muchas veces hablan a cámara, artificialmente, como artificiosa es la realidad que viven (el peluquero, el quesero, el capitán); la mayoría dice que se alegra de que el otro (con el que habla

por teléfono) esté bien. ¿Es verdadero o es hipócrita?; repiten frases (o la misma canción con otra letra): no tengo dinero, la gente tiene que trabajar.

Wilma, la nena discapacitada es la única que ve la realidad sencillamente. La paloma descansó y reflexionó. Nada más. Y en varios momentos se escucha el zureo de las palomas, pero no se las ve, por lo cual podríamos concluir que el retrato de la humanidad que efectúa Roy Andersson en su película es decididamente pesimista y desesperanzador.

Ejemplificación de «Falta de límites entre realidad y ficción. Estrategia metadiscursiva», correspondiente a la segunda configuración

Taxi Teherán (2015) de Jafar Panahi.

Podríamos calificar a esta película como una película metadiscursiva porque si lxs espectadorxs saben que el taxista es el director de esta, y toman conciencia de que él arregla las posiciones de las cámaras, que su supuesta sobrina lo filma y dice que él es director de cine, es obvio que la distancia crítica que establece el director involucra la necesidad de un pensamiento crítico sobre la realidad que retrata. Una realidad que obviamente, está pintada también con tintes absurdos (pero de un modo diferente al de Roy Andersson) para quien lo ve desde fuera, pero con contornos trágicos, para quien lo vive desde dentro de un sistema represivo políticamente como el que domina en Irán.

La metadiscursividad se manifiesta en cuanto que difumina los límites entre la realidad y la ficción: quiere hacer creer que los personajes son reales, pero en verdad son actores. Esta estrategia metadiscursiva no es prototípica de la modalidad, pero es muy usada. Contribuye a un posicionamiento que invita a pensar los límites entre lo que es real y lo que no lo es, pero se le parece. Aquello que aparece como ficción se hace más real que lo verdaderamente real, que, por lo absurdo, por lo trágico, por el sinsentido que presenta, parece ficción, parece mentira. En este tipo de películas que verdaderamente son ficcionales pero que juegan con el corrimiento de los límites, la reflexión por el carácter ontológico de lo real problematiza muy al estilo contemporáneo no sólo los límites de aquello que entra dentro de la categoría de lo real, sino el carácter de la ficción.

Por otro lado, también esta es una película alegórica: toda la acción dramática transcurre dentro de un taxi, o por lo menos lo sustancial. Es una alegoría del encierro que sufría el propio Panahi, dado que vivió muchos años de su vida con arresto domiciliario, pero el hecho de verlo violar las leyes, ya por tercera vez (lo hace en tres películas), habla de un lineamiento general conceptual indudable, que atraviesa estas tres últimas películas y que podría formularse de este modo: por más que se quiera reprimir la libertad de expresión, el creador verdadero, el que no puede vivir sin crear, se las ingeniará como para llegar a su destino.

Para esta segunda configuración sugerimos los siguientes trabajos de producción:

1. Escribir una escena al estilo de las de la película de Roy Andersson, que revele el dispositivo fílmico y apele a una estrategia metadiscursiva.
2. Comparar las películas *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso y *Alamar* (2009) de Pedro González Rubio, en cuanto a rasgos que puedan relacionarse con la segunda configuración de la red conceptual que caracteriza a la modalidad narrativa contemplativa contemporánea.

TERCERA CONFIGURACIÓN

Tabla 1.3. *Esquema de la tercera configuración.*

Modalidad narrativa clásica	Modalidad narrativa contemporánea-contemplativa
PERSONAJES CARACTERIZADOS DESDE TODO PUNTO DE VISTA	PERSONAJES INCOMPLETOS PERSONAJES PROBLEMÁTICOS
CINE TRANQUILIZADOR	CINE PERTURBADOR
EXPLICITACIÓN DE INFORMACIÓN	OCULTAMIENTO DELIBERADO DE INFORMACIÓN
«SATISFACCIÓN GARANTIZADA»	«PLUS DE SENTIDO»

Algunas películas representativas en orden alfabético

1. *Bleu* (Krzysztof Kieślowski, 1993).
2. *Eami* (Paz Encina, 2022).
3. *El molino y la cruz* (Lech Majewski, 2011):

(...) cuando hago una película trato de usar el lenguaje simbólico subyacente, aunque soy consciente de que no todos lo van a interpretar. actualmente todo debe ser explícito, pero a mí me gusta esconder y dejar cosas por debajo de lo comprensible como lo hacía Brueghel. (En Pécora, 2012, s/n.).

4. *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974).
5. *La casa* (Sharunas Bartas, 1997).
6. *Los límites del control* (Jim Jarmusch, 2009).
7. *My joy* (Sergei Losnitsa, 2010).

8. *Nanayo* (2008); *Hanezu* (2011), de Naomi Kawase.
9. *Somewhere* (Sofía Coppola, 2010).
10. *The robber* (Benjamín Heisenberg, 2012).
11. *Vitalina Varela* (Pedro Costa, 2019).
12. *Zama* (Lucrecia Martel, 2017).

Desarrollo conceptual de la tercera configuración. Ejemplificación con *Los límites del control* (2009) de Jim Jarmusch

Personaje problemático: Francis Vanoye (1996) categoriza al personaje no clásico como personaje problemático, lo cual involucra una serie de pautas que parafraseamos del siguiente modo:

- 1 No tiene motivo ni objetivo claro: ¿qué le causa dolor? Involucramos el planteo de Vanoye con el de Vale (1996). Según este último, la causa para la acción del ser humano es siempre el dolor, asociado a la idea de falta, de carencia.
- 2 Las intenciones no son siempre conscientes, es decir que el personaje puede moverse por acciones que no van a tener una justificación explícita.
- 3 Generalmente en crisis sentimental, profesional, social.
- 4 Está inmerso en las situaciones, soporta los acontecimientos sin ejercitar una voluntad muy precisa. El personaje se halla poco dispuesto para llevar a cabo acciones concretas.
- 5 Actúa poco, más bien reacciona. No toma iniciativas.
- 6 Atraviesa situaciones como un observador desilusionado y vagamente inquieto, sin rumbo.

Estos rasgos pueden observarse en una gran cantidad de películas de la modalidad y también en la que elegimos como representativa de esta configuración. Nos referimos a *Los límites del control* (Jim Jarmusch, 2009) Particularmente es interesante reparar en dos momentos: desde el comienzo de la película hasta el diálogo sin intervención de palabra del protagonista con sus interlocutores en el aeropuerto y más adelante, cuando aparece el personaje encarnado por Tilda Swinton, en un bar al aire libre en Barcelona, y se repite la misma situación.

Personaje incompleto: en el sentido de que no se conocen de él los elementos básicos que hacen a una caracterización y se supone que el guionistx debe conocer para hacer funcionar al personaje. Lo interesante es que del personaje protagonista de la película se sabe sólo lo poco que se ve de él, acciones mínimas: que hace *tai chi*, que casi no duerme, que tiene la manía de los cafés expreso-separados, que tiene una misión, pero que no se entiende bien cuál es, que más que hablar escucha. Pero ¿cómo se llama, es realmente un asesino a sueldo o qué es?

¿Qué relación lo une con el personaje que encarna Alex Descas? **Más preguntas que respuestas** plantea esta modalidad narrativa, para que lxs espectadorxs tengan que **aportar su plus de sentido**, y de este modo ofrecer una experiencia estética deliberadamente incompleta, para ser completada en el audiovisionado de la película.

Personaje no motivado: no conocemos los motivos por los cuales el personaje actúa de la manera en que lo hace. Del mismo modo que, en la realidad, las personas no conocemos a ciencia cierta las motivaciones de quienes nos rodean. Esta toma de decisión reafirma la idea hiperrealista que subyace en el cine de modalidad narrativa contemporánea. Y la idea de personaje no motivado se condice con todos los rasgos que plantea Vanoye.

Ocultamiento de información. La incompletud como sistema. Todo está incompleto, desde la caracterización del personaje hasta la trama. Se ve que el protagonista al final mata a alguien, pero ¿a quién, por qué?

¿Cómo se logra entonces que la película avance? Planteamos que el avance dramático es posible por la reiteración de la poca información. Y por la acumulación de situaciones dramáticas.

Deleuze (2002) desarrolla una hipótesis sumamente interesante y desafiante, al plantear que en todo acto diferencial hay implícita una similitud, algo que se repite, y en toda repetición, aunque sólo sea por el hecho de insertar el proceso dentro de la temporalidad vital obvia y necesaria, hay diferencias, hay novedad. Lo que se repite, aquello que parece igual no lo es, «hacer de la repetición algo nuevo (...). Se trata de actuar, de hacer de la repetición como tal una novedad, es decir una libertad y una tarea de la libertad» (pp. 29-30).

Si relacionamos esta idea con la de dramaturgia contemporánea podríamos decir que las curvas dramáticas que se generan producto de la caracterización de un personaje incompleto construyen su progresión a través de repeticiones que, dado que se instalan en la dimensión temporal, parecen iguales, pero son diferentes. Es decir, cuando vemos que el personaje hace *tai chi* por quinta vez en la película, en ese momento no vemos lo mismo que la primera vez, sino lo que involucra al personaje, pero fundamentalmente lo que involucra a lxs espectadorxs: la acumulación de sensaciones que discurrieron hasta llegar a esa quinta vez.

Por lo tanto, planteo la hipótesis de la repetición como sistema epistemológico-dramático, que también lleva a una idea de mundo monótono, rutinario, donde se acumula «más de lo mismo», y que incita a cambios. Pero los cambios muchas veces no están en pantalla, a diferencia del cine de modalidad narrativa clásica. Los cambios posibles están indiciados, y son lxs espectadorxs quienes tienen que construirlos.

Fragmentarismo: Jarmusch está explorando hasta dónde puede jugar con lo que es controlable, es decir, llega al límite de hacer una película que no tiene opción de ser enganchada con verosimilitud causal. Es la unión de fragmentos. Juega con la idea de encadenamiento, con las cajitas, que es lo único que une a los personajes. Pero ¿quiénes son? ¿Pertencen a una secta? ¿A cuál? ¿La de los inconformes? Sólo podría inferirse esto a partir de lo que dice Bill Murray al

final. Nuevamente, una película que se construye más en la interioridad de cada espectador que en la pantalla misma. La fragmentación narrativa deliberada que elide información importante para el seguimiento sin esfuerzo de la diégesis, en este caso está exacerbada. Construimos y reconstruimos con lo poco que tenemos, o tal vez con la enorme riqueza de lo que cada fragmento ofrece. Es menos importante el lazo que une, que lo que cada situación plantea.

Cine perturbador: También es una película que está experimentando con la explicitación de su propia estrategia metadiscursiva. Está exponiendo que limita los controles posibles de todo relato tradicional. Y, por lo tanto, desestabiliza y perturba a lxs espectadorxs. **Perturbar para animar a tener otras experiencias estéticas basadas en el ocultamiento, la incompletud, la acumulación, la no explicitación. Perturbar para sacar de la zona de confort a espectadorxs acostumbradxs sólo a un modo de narrar en el cine. Abrir espacio para la experiencia estética diversa, otra, nueva, desafiante.**

Para esta tercera configuración sugerimos el siguiente trabajo de producción: aplicar los rasgos de la tercera configuración a la película *El molino y la cruz* (2011) de Lech Majewski.

CUARTA CONFIGURACIÓN

Tabla 1.4. *Esquema de la cuarta configuración.*

Modalidad narrativa clásica	Modalidad narrativa contemporánea-contemplativa
LÓGICA CAUSAL	DEBILITAMIENTO DEL NEXO LÓGICO-CAUSAL O ANULACIÓN DE ÉSTE. LÓGICA ACUMULATIVA, SUMATORIA, ASOCIATIVA

Algunas películas representativas en orden alfabético

1. *El árbol de la vida* (Terrence Malick, 2011).
2. *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004).
3. *El duque de Burgundy* (Peter Strickland, 2014).
4. *El espejo* (Andrei Tarkovski, 1973).
5. *En construcción* (2001); *La academia de las musas* (2015), de José Luis Guerin.
6. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012).
7. *Inland Empire* (David Lynch, 2006).
8. *Last days* (Gus Van Sant, 2005).
9. *Las alas del deseo* (Wim Wenders, 1987).

10. *L'ua vermella* (Lois Patiño, 2020).
11. *Oleg y las raras artes* (Andrés Duque, 2016).
12. *Sinónimos* (Nadav Lapid, 2019).
13. *Synecdoque New York* (2008); *I'm thinking of ending things* (2020), de Charlie Kaufmann.
14. *Tarde para morir joven* (Dominga Sotomayor, 2018).
15. *The assassin* (Hou Hsiao-hsien, 2015).
16. *Tropical malady* (2004); *Mekong hotel* (2012); *Memoria* (2021), de Apichatpong Weerasethakul.

Desarrollo conceptual de la cuarta configuración. Ejemplificación con *Last days* (2005) de Gus van Sant y *The assassin* (2015) de Hou Hsiao-hsien

Last days

Lógicas acumulativas, sumatorias o asociativas: La lógica dominante no es la de causa y el efecto. Domina una lógica del alejamiento de la causa y el efecto. Por lo tanto, se procede a una lógica de tipo asociativa. Y se llega al extremo de no conocer informaciones que en otro sistema serían cruciales. Por ejemplo: ¿cuál es el verdadero problema de Blake? ¿Cómo muere? ¿A quién o a qué añora cuando dice que la necesita a «ella»? La película invita a asociar situaciones y conductas de los personajes, sobre todo de Blake. Pero esta lógica no es caprichosa. Obedece a una necesidad dramática fundamental que se vincula con el

debilitamiento del nexa lógico-causal: ¿Por qué el uso de esta lógica? Porque se condice con el lineamiento general conceptual de la película, con aquello que está por debajo de los hechos, pero que los guía conceptual e ideológicamente. Creemos que el alejamiento de la causa y el efecto, la necesidad de asociar porque no se puede encontrar coherencia causa efectista, es el sentimiento verdadero del personaje de Blake. ¿Qué le pasa al personaje sino sentirse que está desconectado del mundo? A lo largo de la película se lo ve aislado, encapsulado, metido hacia dentro tanto que no puede sentirse parte de la realidad. Desde el comienzo de la película se advierte la desconexión entre Blake y el mundo, y tal vez entre Blake y él mismo (el cuerpo desnudo de Blake se sale de su cuerpo. ¿Hay dos Blakes?) Ya desde dicho comienzo se ve esa desconexión, al escucharlo hablar incoherencias para lxs espectadorxs, pero que seguramente para él tuvieran algún sentido. Justamente pronuncia oraciones incompletas, inconexas, faltas de sentido. Un hombre en crisis, desconectado del mundo y de sí mismo, al borde, al límite de su vida. Esa desconexión también impacta en la

estructura narrativa: se podría decir que ésta es una estructura a-cronológica, no lineal, con un particular uso del flashback, ya que las vueltas al pasado lo son a un pasado reciente, cercano, casi inmediato a los hechos narrados en presente. Lo que hace esta discontinuidad narrativa es

desestabilizar a lxs espectadorxs, confundirles, marearles, porque tampoco agrega gran cantidad de información en su vuelta al pasado. Lo que hace es *desestructurar, desconectar, separar la causa del efecto y fundamentalmente generar*

perturbación: ¿Para qué? Para dar la sensación física del malestar que tiene el personaje mismo. Un gran ejemplo que presenta la película es el de la desestructuración sonora. Para ello, recomendamos ver la escena de desconexión sonora de Blake, cuando mira el videoclip que analizaremos a continuación.

Blake se encuentra en una sala donde hay un televisor encendido desde el cual se escucha *On bended knee* (1994) ejecutada por la banda *Boyz II Men*. Está en cuadrupedia, vestido con lencería femenina en un estado de inmersión profunda en su interior, producto del consumo de droga que posteriormente lo llevará a la muerte. Se escucha en primer plano sonoro la música de la banda que, se podrá inferir a posteriori, nada tiene que ver con el estilo musical de Blake. Poco a poco, a medida que Blake se va desplazando por el piso, dicha composición musical pasa a un segundo plano sonoro, y una sonoridad perturbadora, que interpretamos como la materialización del estado perturbado de su mente, sube su intensidad y se coloca en un primer plano sonoro. Cuando Blake sale de cuadro y lo vemos, en el siguiente plano, más cerca de la puerta de la sala, nuevamente se cambian las intensidades sonoras. Blake conecta y desconecta con la existencia, al punto tal que la misma le resultará insoportable, hasta que el exceso en el consumo lo llevará a la muerte. Nada de todo esto se explicita, sólo se sugiere. Por lo tanto, es el uso particularizado de un elemento fundamental que hace al lenguaje audiovisual el que permite que la acción dramática avance con un enorme grado de sugerencia, que involucra necesariamente un ocultamiento de información, una no explicitación de aquello que en el sistema narrativo clásico hubiera sido una necesidad. El acostumbamiento de lxs espectadorxs a dicho sistema muchas veces implica el rechazo de esta modalidad por desconocimiento de su modo de funcionamiento. Y, además, porque es más agradable para el público medio, que no tiene muchas veces deseo de experimentar con manifestaciones no convencionales del arte, y prefiere la tranquilidad de lo explícito, la satisfacción garantizada producto de que cuenta con todo lo necesario para comprender. Sin embargo, decimos, a veces es muy interesante como experiencia vivencial humana y además artística, soltar el poder que otorga el saber, y dejarnos llevar por lo que acontece, haciéndonos más preguntas, que esperando respuestas...

The assassin

Nuevamente, desarrollaremos un análisis no sólo de los elementos que aportan a la cuarta configuración y al modelo en general, sino también a otros aspectos que contribuyen a comprender los mecanismos narrativos de la película, siempre trabajados desde la propuesta de los tres ejes de análisis.

Eje narrativo-estructural y temático-conceptual en interacción

Película pictórica: cada situación de esta película parece un cuadro. Una pintura en movimiento que intenta no sólo mostrar el conflicto interno de un personaje, sino también de una sociedad. Pero de modo sutil, sugerente, contemplativo, como si fuera un cuadro, como si mostrara más que narrara una historia. Intenta transmitir sensaciones, clima epocal, el de una gran dinastía china, en su pasaje del esplendor a la decadencia. Sus problemas sociales y políticos, que pueden implicar que Hou Hsiao-hsien hable también de su presente. Intrigas palaciegas, problemas emocionales junto a problemas políticos. Por lo tanto, se advierte una **voluntad más mostrativo-descriptiva que narrativo-dramática**, que va a llevar a la necesidad de una

Lógica asociativa: deliberadamente la película evita la lógica estrictamente causal. Es necesaria la asociación para vincular los hechos que muchas veces se presentan de modo aislado, o deliberadamente ocultos para lxs espectadorxs (como también para los personajes: la evidencia es la mujer de la máscara, que se oculta). Esta asociación va de la mano de uno de los objetivos fundamentales de esta película: generar sensaciones de belleza poética. Los elementos dispuestos en la puesta en escena están al servicio más de una poesía filmada que de una historia. Sin embargo, la película cuenta una historia, a través de un relato particular que tiene una particular

estructura dramática, no convencional: una introducción especial, en blanco y negro, y en formato 4:3. Varios realizadores del presente juegan con el formato: *Mommy* (2014) de Xavier Dolan, *El gran hotel Budapest* (2014) de Wes Anderson, *Jauja* (2014) de Lisandro Alonso, son algunas películas donde se ve claramente este tratamiento. Es un recurso particular del lenguaje cinematográfico al servicio de la expresión de sentido. Y el blanco y negro distancia, remite a otro tiempo. En este caso, tal vez no tanto a otro tiempo como a una situación esencial: el blanco y negro muestra a Yinniáng sin sangre, sin vida, desvitalizada, deshumanizada, por toda la sangre que ya derramó. Y acá, todavía en el blanco y negro, se va a presentar la *historia dos* de la película, la que vale la pena contar: no una historia de venganza, sino una historia de aprendizaje.

Ricardo Piglia (2000) plantea que debajo de la *historia 1* en un cuento, siempre hay una *historia 2* que vale la pena contar. Trasladamos el planteo que Piglia plantea para la literatura, al análisis cinematográfico, dado que se trata esencialmente de un planteo aplicable a toda narración.

La historia 1 trata de una muchacha entrenada para matar, y debe hacerlo ahora a quien fue, en su momento, su prometido, y con el que, se supone, algo la une desde su infancia (se advierte en el relato de Tian cuando tenía 10 años y estaba enfermo, y ella no se movió de su lado). Pero la historia 2 es la de su proceso interno de aprendizaje. Tal vez un aprendizaje que la ayude a humanizarse. No por nada la película termina con ella volviendo a juntarse con su tío y su gente en el campo, al lado de la naturaleza, y donde se focaliza muy especialmente en una familia de cabritos. Tal vez sea el momento de transformarse en mujer, pensar en alguien

que la quiera (por eso la figura del pulidor de espejos, que la espera, que la cura, que la va a buscar cuando ella llega...).

En la parte en blanco y negro final, la monja le dice que domina la espada, *pero a tu corazón le falta resolver*. Es decir que le encomienda esta misión para probarla, por eso en el final, cuando se encuentran en la cima de la montaña, le dice: *tus destrezas son incomparables, pero tu mente es rehén de sentimientos humanos*. La monja que ha criado a Yinniang termina en el acantilado engullida por la niebla, quizás por su propia maldad.

Entonces, no sabemos si Yinniang quiere dejar todo y empezar a comportarse como una mujer, porque la

caracterización de personajes es incompleta, se sabe poco de Yinniang. A partir de datos mínimos se la puede inferir como personaje; el lenguaje audiovisual contribuye a sugerir para que lxxs espectadorxs activen su capacidad perceptiva y saquen conclusiones. Así, se puede ir reconstruyendo la emocionalidad del personaje. Por ejemplo, su relación con la princesa. Nos preguntamos cuánto influyó en ella, cuánto le hubiera gustado ser como ella. No por nada se focaliza en el cuento del pajarito que se miró al espejo y murió. La película la contempla, la observa, y trata de comprender sus actitudes: tres veces tiene la oportunidad de matar a Tian, pero no lo hace porque no está segura de que ese sea el camino. Parece que lxs niñxs la conmueven, ya que en la primera aparición que tiene están ellxs, jugando. Después, no mata a Tian porque le avisan que su concubina está embarazada. ¿Será que aflora en ella el sentimiento maternal? ¿Será que las mujeres en esta película tienen importancia por ser ellas, en realidad, las que dominan sobre los hombres? Más preguntas que respuestas.

Es interesante que aparezcan en la película con un gran peso dramático, madre y abuela de Yinniang, por un lado; mujer y amante de Tian, por otro, y monja entrenadora por otro, como así también la princesa, a quien Yinniang recuerda especialmente. El único flashback de la película es el de la princesa tocando y contando la historia del pájaro que cuando se miró a sí mismo murió. Es decir que cuando uno logra verse, ya es demasiado tarde. Tal vez este pensamiento sea el que guíe a Yinniang como para no querer seguir en el camino en el que está. Tal vez por eso llore cuando la madre le da el jade. También hay otro personaje intrigante: la mujer de la máscara. Creo que puede ser una especie de fantasía, de sueño de Yinniang, como si peleara con ella misma, con el azulejo, y en esa pelea, ella vence, más allá de que salga herida, es decir se reconoce a ella misma. Pero realmente hay una explicación: se sabe quién es esa mujer, y se relaciona con lo dicho antes. Las mujeres son en realidad las que dominan en esa sociedad, aunque no lo parezca. Y hay una en particular que acumula todo el poder: la esposa de Tian. Es ella la mujer de la máscara. Ella es la que maneja los hilos del poder, la que le gana en la pelea a Yinniang porque la hiere, pero la deja ir. Ya sabe que ella no matará a su marido.

Eje lingüístico-realizativo

Fotografía: utilización del color, la iluminación y la textura. La dominante de color es cálida. Domina la intensidad emocional, tal vez por eso los rojos, amarillos, naranjas brillantes, la luz amarilla, dada por las velas, las antorchas, las texturas trabajadas de la imagen. Varios ejemplos lo demuestran: cuando aparece la princesa, la que toca el instrumento de cuerdas, la imagen está granulada, para dar la impresión de imagen del pasado; el blanco y negro del comienzo, para dar idea de tiempo pasado, para sacarle la calidez que tendrán todas las imágenes que vendrán después y que se relacionan con lo narrativo: lo que han hecho con Yinniang es sacarle su calidez, su adolescencia, su juventud, la vaciaron de sangre. De hecho, la primera escena con color es la del título, bañada de rojo. Otro ejemplo sería la escena anterior al encuentro con Yinniang, cuando Tian está con su concubina. Las cortinas al viento cambian la naturaleza de la imagen, se texturiza, se hace poco clara, tal como es poco clara la situación tanto emocional como política de Tian y de Weibo, que, por momentos, deja ver algo, y se hace nítida.

Y además encontramos:

Construcción en profundidad: trabajo con segundo plano de acción o más lejano aún que permite tener en cuadro una porción considerable de realidad en interacción

Trabajo con el fuera de campo: al principio, cuando Yinniang va a ver a la monja en el templo; cuando habla con la madre. Este recurso como el anteriormente citado, contribuyen a la idea de un realismo exacerbado. Se expanden los límites del cuadro, se intenta captar la mayor cantidad de realidad posible dentro del cuadro. Es una voluntad hiperrealista, del mismo modo que la

Obstrucción de la imagen: sobre todo cuando hay una situación de ocultamiento, no siempre es posible ver nítidamente el mundo real. Hay obstrucciones, veladuras, imposibilidades constantes. Ver la realidad completa y transparente, es una ilusión. La ilusión que maneja la transparencia fílmica. Aquí estamos en presencia de la opacidad.

Planos secuencia, o planos que duran mucho tiempo: contribuyen a la voluntad contemplativa de la película, más particularmente del personaje de Yinnang.

Banda sonora: compleja, constituida por música, sonidos, diálogo y silencio. Respecto de la música extradiegética, podría decirse que es escasa. Sólo aparece para acentuar algunos momentos, sobre todo el final, pero tal vez el sonido más pregnante en toda la película sea el sonido percusivo, que podría emular los latidos del corazón. Por otro lado, y fundamentalmente en el caso de la protagonista, casi no habla. Su silencio es significativo desde el lugar de personaje contemporáneo, al que se lo conoce más por sus pequeños gestos y acciones que por su discurso verbal.

A través de todos estos recursos, el director ejecuta la modalidad narrativa contemplativa contemporánea.

Para esta cuarta configuración planteamos el siguiente trabajo de producción: estudiar la primera media hora de la película *L'Àura vermella* (2020) de Lois Patiño y escribir su posible *scalletta*, para lo cual recomendamos leer previamente el artículo *Función y armado de la escaleta en modalidades narrativas no clásicas* de Pablo Moreno, en el Capítulo 4 de este libro. Marcar si existe vínculo causal o asociativo entre las escenas.

QUINTA CONFIGURACIÓN

Tabla 1.5. *Esquema de la quinta configuración.*

Modalidad narrativa clásica	Modalidad narrativa contemporánea-contemplativa
CONFLICTO EXPLÍCITO	CONFLICTO VELADO
VALORACIÓN ESPACIO <i>IN</i>	VALORACIÓN ESPACIO <i>OFF</i>
DIÁLOGO REALISTA	DIÁLOGO VACÍO, NO RESOLUTIVO
MÚSICA EXTRADIEGÉTICA	AUSENCIA DE MÚSICA EXTRADIEGÉTICA
FOCALIZACIÓN CERO E INTERNA	FOCALIZACIÓN INTERNA Y EXTERNA

Algunas películas representativas en orden alfabético

1. *35 Rhums* (Claire Denis, 2008).
2. *Con ánimo de amar* (Wong Kar-wai, 2000).
3. *En realidad, nunca estuviste aquí* (Lynne Ramsay, 2017).
4. *Familia sumergida* (María Alché, 2018).
5. *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1986).
6. *Los hijos de Isadora* (Damien Manivel, 2019).
7. *Marsella* (2004); *Nachmittag* (2007), de Angela Schanelec.
8. *Una pareja perfecta* (Nobuhiro Suwa, 2005).
9. *Unrest* (Cyril Schäublin, 2022).
10. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (José Luis Torres Leiva, 2019).

Desarrollo conceptual de la quinta configuración. Ejemplificación con *Una pareja perfecta* (2005) de Nobuhiro Suwa

Vanoye (1996) plantea la existencia de cuatro modelos de diálogo, cada uno de ellos respondiendo a una modalidad narrativa particular. En el caso del que llama diálogo vacío, observamos su absoluta pertinencia al modelo que venimos desarrollando en el presente estudio, es decir que asociamos la propuesta de Vanoye a la nuestra y decimos que el llamado diálogo vacío es representativo de la modalidad narrativa contemplativa contemporánea, por las siguientes razones que plantea el autor:

1. La tensión de la escena radica en la escasez de palabras, en lo no dicho, porque los mismos personajes sienten la imposibilidad de hablar, de decir.
2. El modelo de diálogo vacío está en relación con el *modelo de personaje problemático* y la *estructura ambigua o difusa* (Vanoye, 1996, p. 98), que tiene como marca distintiva la deliberada desconexión entre los episodios, las escenas, los comportamientos de los personajes. La lógica narrativa es la del *y*, la del *después* y no la del *por lo tanto* y *en consecuencia* (p. 100), es decir una lógica de tipo asociacionista por sobre la lógica causa efectista, tal como planteamos más arriba.
3. El diálogo es no resolutivo. Es decir que, al igual que los finales de la mayoría de las películas de la modalidad, termina, pero no resuelve.
4. Se aclaran comportamientos con el accionar de los personajes, no con sus palabras. En el modelo realista o en el naturalista planteado por Vanoye, también puede haber pocas palabras, pero generalmente si esto sucede es para generar curiosidad. La reticencia de información genera que lxs espectadorxs sepan que el personaje se guarda una información deliberadamente. Genera curiosidad. Pero en el modelo de diálogo vacío se apunta a crear un clima, generalmente de opresión, de angustia.
5. El verdadero diálogo en el film es el que mantienen lxs espectadorxs con el discurso narrativo cinematográfico. Ellxs son quienes deben asociar, llenar los espacios vacíos, captar la sugerencia desde un lugar sensible y resignificar el espacio fílmico en su totalidad para decodificar el discurso, si esa es su intención. Se apunta a espectadorxs activxs.
6. El diálogo vacío, también, aporta al cine de modalidad narrativa contemplativa contemporánea un nuevo tratamiento del tiempo cinematográfico, ya que, apuesta a la dilatación y extensión temporal de los planos y las escenas como un modo de adentrarse en la interioridad problemática del personaje, que no siempre tiene una palabra para expresar lo que piensa y lo que siente.

Ejemplificaremos ahora con la escena de comienzo de *Una pareja perfecta* (2005) de Nobuhiro Suwa, en función de reparar especialmente en el valor del diálogo no resolutivo. Llevaremos a cabo una serie de observaciones que consideramos son pertinentes para la demostración del

valor del silencio en conjunto con otros elementos del lenguaje audiovisual que ayudan a comprender desde esta configuración la modalidad narrativa contemplativa contemporánea.

La escena dura 2 minutos 34 segundos, de los cuales 2 minutos completos son de absoluto silencio. O sea que sólo se utilizan 34 segundos para que aparezca la palabra, que no necesariamente implica diálogo. Además, empieza con 10 segundos de silencio y termina con 8 segundos de silencio. Por lo tanto, lo que se está indicando con esta propuesta estética es que no es el diálogo necesariamente el que lleva adelante la acción. Porque descubrimos, por ejemplo, que, en una escena de 2 minutos y medio sin cortes, con una cámara estática (lo que se mueve es el auto, no la cámara), los personajes comienzan a demostrarnos algo fundamental: inquietan, perturban a lxs espectadorxs porque están lejos, física y emocionalmente, del mismo modo que se sienten ellxs. Esta es una manifestación fundamental de la modalidad: los elementos que constituyen el lenguaje audiovisual están puestos al servicio de transmitir una emoción particular. No lo hace ni la palabra ni la acción física. A través de la imagen audiovisual lxs espectadorxs pueden inferir que lo que se afirma, no a través del diálogo —y eso es lo interesante—, es la incomunicación, aunque indudablemente ligada al afecto. Y de esto tratará la película: una pareja perfecta a todas luces para el mundo exterior; una pareja imperfecta en su intimidad.

Por lo tanto, si la situación que vive la pareja es de una extrema incomodidad, tal como nos la transmite, la sensación de que están cerca, pero están lejos entre sí deberá ser percibida de igual modo por lxs espectadorxs. Si los personajes están incómodos, lxs espectadorxs también deben estarlo. A través del encuadre, la duración, el manejo de la luz (obsérvese que los personajes aparecen en sombra, ennegrecidos por destellos de luz solar) y, por supuesto, de la escasez del diálogo, se logra el efecto.

Entonces el diálogo vacío es no resolutivo. En el modelo clásico o en el naturalista también pueden usarse pocas palabras, pero generalmente se lo hace para crear curiosidad, como dijimos más arriba. El personaje se guarda alguna información deliberadamente y lxs espectadorxs lo perciben, pero saben que en algún momento de la película recibirán esa respuesta. Esta reticencia del diálogo vacío apunta a crear un clima, una atmósfera, la mayor parte de las veces un clima de incomodidad, o de opresión, o de angustia.

Por todo lo expuesto se infiere que la escasez de palabras en este modelo de diálogo no es gratuita, se debe a que el verdadero diálogo en el film es el que mantienen lxs espectadorxs con el discurso narrativo cinematográfico, tal como planteamos arriba. De lo contrario, habrá recibido una constelación de aspectos sugerentes que le habrán deparado una experiencia singular a nivel puramente estético.

En la película *Una pareja perfecta* observamos, entonces, rasgos muy claros de diálogo vacío que remiten al modelo:

1. Uso reiterado del silencio entre réplicas, que respeta el pensamiento y el sentimiento del personaje, y que permite a lxs espectadorxs una relación física con el producto audiovisual. Lxs espectadorxs se involucran desde su emocionalidad teniendo sensaciones, en general desagradables (tedio, incomodidad, angustia, desconcierto, perplejidad) que remiten obviamente a lo que le sucede al personaje mismo.
2. Deliberada desconexión entre réplicas: el diálogo no guarda una lógica de causa-efecto. Cada personaje vive su propia angustia individual, y así lo expresa.
3. Diálogo entre lxs espectadorxs y los recursos discursivos del lenguaje audiovisual: el encuadre estático, general, amplio, que permite que se involucren con la acción desde el lugar que elijan. No hay diálogo en primer plano, al contrario de la modalidad clásica y realista. Esta actitud revela un enorme respeto por parte del narrador de la historia sobre sus personajes. No se entromete obscenamente en sus vidas. Guarda una distancia prudencial, confiriéndole a lxs espectadorxs la categoría de testigxs discretxs que pueden vincularse desde la empatía o el rechazo.

Y a continuación, los demás rasgos de la quinta configuración más otros agregados para concluir la propuesta conceptual que delimita a la modalidad narrativa contemplativa contemporánea, que actuará también a modo de síntesis final:

Debilitamiento del nexó lógico-causal entre escenas. Una escena no lleva necesariamente a la otra. La **lógica** dominante es la de la **sumatoria** más que la de una fuerte imbricación entre acciones. Esto responde a una postura conceptual frente a la realidad que le imprime a la película un fuerte realismo: la vida no es un todo ordenado. Hay acciones que no responden a una lógica de causas y efectos. De hecho, se puede seguir amando a una persona, pero reconocer la imposibilidad de la convivencia.

Privilegio de la cotidianeidad y no del gran suceso: ¿qué es lo que pasa en esta película? Poco, a nivel de acción física. Mucho, en el estatismo, el silencio y la inmovilidad. Situaciones que vuelven a privilegiar la idea de un nuevo realismo, es decir, acciones que recuerdan más vivamente a la realidad que el diálogo profuso, o las grandes acciones heroicas, o el montaje de la transparencia. Insistimos en la noción de **hiperrealismo**. Viajar en taxi, perder un zapato, cenar con amiguxs, acciones cotidianas que hacen pensar en el minimalismo de la acción: una acción tan pequeña que parecería que apenas se percibe. Nuevamente hablamos aquí de **minimalismo narrativo**. El mejor ejemplo lo constituye el final de la película: después de tres minutos en que la pareja no hace nada, se observa, al alejarse el tren, que ambos acercan sus cabezas. La épica no se construye sobre el gran evento, sino sobre el evento cotidiano, por eso hablamos de la **épica de la cotidianeidad**.

Ausencia de motivación para las acciones de los personajes. Personajes incompletos, no motivados. Insistimos en plantear la necesidad de participación activa de lxs espectadorxs en esta modalidad. ¿Por qué van a separarse Marie y Nicolas? No sabemos las causas. En el cine

de modalidad narrativa contemplativa contemporánea se ven las consecuencias, pero no se conocen los motivos para la acción. Lxs espectadorxs deben ser activxs, aportar un **plus de sentido** proveniente de su propio *background*. Lo que vemos es que la pareja agotó sus posibilidades de convivencia, más allá de que siga amándose. No se sabe con certeza, con evidencia concreta por qué quieren separarse. La respuesta está en lxs espectadorxs. Así, emitimos una posible: el aburrimiento, el agotamiento de las formas, la rutina de la pareja la llevó al desgaste. Es por eso por lo que el narrador de la película quiere que lxs espectadorxs vivencien *físicamente* esta realidad, a través de la exploración y explotación extrema de todos los recursos que el lenguaje cinematográfico ofrece para la expresión de la emocionalidad. También podría pensarse en otra posible causa para la necesidad de la separación: la ausencia de hijxs. Esto está muy sugerido en las siguientes situaciones: la mujer del amigo habla por teléfono con el hijito y Marie se conmueve; la mujer del amigo que se casa está embarazada; en el casamiento, un amigo dice que si no se tienen hijxs *los adultos que no regresan a la infancia, son una vergüenza*; Marie llora en el museo de Rodin después de escuchar lo que se cuenta de Camille Claudel; se encuentra en el museo con el amigx y el nene.

Conflicto velado: teniendo en cuenta la definición tradicional de conflicto, donde dos fuerzas luchan por conseguir su objetivo, sabemos que, en el cine de modalidad narrativa clásica, el conflicto es explícito. Lo que quieren, desean, necesitan los personajes, lucha con otra fuerza que les impide su concreción. En esta modalidad narrativa, sostenemos que las fuerzas no aparecen con claridad a lxs espectadorxs, sino con cierta veladura, borrosidad. No está claro completamente cuál es el conflicto dramático que lleva adelante el relato, pero se percibe porque forma parte de un sistema que lo sostiene con otros elementos también. Por lo tanto, a los efectos de su enunciación, planteamos que es muy útil tomar el adverbio de duda *posiblemente* para expresar alguna de las fuerzas que no aparecen tan nítidamente en su formulación. Entonces, volviendo a la película con la que estamos ejemplificando, decimos que Marie y Nicolas, posiblemente, desean seguir juntxs su vida porque se quieren, pero causas múltiples hacen que quieran separarse. O también podría formularse al revés: Marie y Nicolas están dispuestxs a separarse, pero la decisión se les dificulta, posiblemente, por una serie de factores tanto explícitos como implícitos.

Cine físico: significa que el cine de modalidad narrativa contemplativa contemporánea intenta apelar a la recepción global de la obra artística como un todo que afecta tanto al intelecto como a la sensibilidad de lxs espectadorxs. No sólo observamos y analizamos racionalmente que la pareja se está disolviendo, sino que también lo sentimos gracias a los recursos del lenguaje audiovisual puestos al servicio de la narración. A saber:

Planos fijos, largos, que en general, salvo algunas pocas excepciones, constituyen una sola escena. La duración de un solo plano es excepcional también. Por ejemplo, las escenas en el hotel duran entre 6 y 10 minutos. Insisto en la voluntad de realismo de dichas escenas. Personajes que no entran en cuadro, apariciones fugaces de los personajes, personajes que desaparecen del cuadro (es paradigmática la escena cuando Marie cierra la puerta y sigue su monólogo

a través de dicha puerta, y pasa más de un minuto de la escena sólo con la imagen de la puerta. ¡Los personajes están, pero no están!). Todo esto lleva a percibir la realidad tal como es, no armada en función de una ilusión de realidad construida desde un artificio que intenta hacer desaparecer todo aquello que esta propuesta artística desea hacer emerger. Lxs espectadorxs tienen una sensación muy particular, por el grado de realismo con el que se les presentan las imágenes audiovisuales. Tal vez la de estar viendo más un documental de registro directo que una ficción. Por eso, hablamos en ciertas ocasiones de la **falta de límites entre ficción y documental**. No sería este el caso paradigmático, dado que hablamos aquí de una sensación. En otros casos, como por ejemplo en *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso, decididamente ficción y documental se mixturán al punto de generar una incertidumbre poderosa en lxs espectadorxs al momento de su recepción.

Valor sustancial del espacio: sobre todo los espacios que quedan vacíos después de que los personajes los abandonan. Son el receptáculo del drama y quedan pregnados con la emoción reflejada por los personajes. Por ejemplo, la puerta de la habitación de hotel. Como si fuera el límite que los personajes no se atreven a cruzar. Pero también el espacio se resignifica con el uso reiterado del espacio off. Otra manifestación hiperrealista. En la vida cotidiana los sonidos provenientes de espacios no visibles, o el dirigirnos hacia espacios que no entran en las posibilidades de nuestra visión, son hechos reiterados. Esta modalidad refleja esa idea de cotidianidad. Así encontramos muy particularmente en esta película una **valoración del espacio off**.

Acción en segundo plano, composición en profundidad: en muchas escenas, lo fundamental no pasa cerca de lxs espectadorxs sino lejos. Este hecho involucra así el uso de la composición en profundidad. No siempre los hechos que nos interesan transcurren cerca de nuestro campo de visión. Justamente, por estar lejos, incomodan, acrecientan la curiosidad. Por ejemplo, en la película, lo observamos en la primera escena en el hotel. Lo fundamental pasa en el sector donde se le está haciendo la cama a Nicolas. Y en el primer plano de acción no pasa nada, dado que Marie va y viene, busca su lugar, pero fundamentalmente da la espalda a lxs espectadorxs. Otro ejemplo lo encontramos en la escena en la que Nicolas y Estelle están en el bar. Casi en un primer plano de acción está el pinball, y la acción importante está lejos. Es una extraña sensación física para lxs espectadorxs, que quisieran estar más cerca, poner en funcionamiento su voluntad voyeurista, que les está negada, porque el narrador quiere que se sientan tan incómodxs como el personaje.

Planos cortados, de espaldas, personaje en espacio off. En muchos momentos, las espaldas o los recortes de las figuras de los personajes hablan igual que sus frentes. Por ejemplo: Marie en el hotel en la primera escena, Nicolas en el bar, Nicolas en off cuando llega después del casamiento. Las presencias están siempre. Más allá de que no se las vea físicamente. Por ejemplo, cuando Nicolas llega a la madrugada, se escucha su respiración, pero no se ve qué hace. Lxs espectadorxs infieren que se acuesta, sin embargo, después de un largo rato, lo vemos que está vestido y sentado.

Encuadres: los encuadres suelen ser generales, amplios. Esto lleva a la incomodidad de lxs espectadorxs, acostumbradxs a que una acción íntima se vincule con el primer plano o el encuadre cerrado. El cine de modalidad narrativa contemplativa contemporánea experimenta con otras formas de narrar, posicionándose desde otro lugar. Generalmente interpretando de otro modo la psicología de los personajes: así el encuadre del comienzo, de la escena uno, cuando los personajes viajan en el taxi, incomoda a lxs espectadorxs que quieren verlxs nítidamente, claramente, pero sólo les ven como a través de un vidrio esmerilado.

Focalización externa: muchos encuadres son sólo reflejos de la realidad. Otro cuestionamiento del cine de esta modalidad es el planteamiento gnoseológico, es decir qué es posible conocer de la realidad. Casi un recurso platónico: ¿vemos la verdadera realidad o sólo su débil reflejo? El narrador del film nos está acercando a la segunda opción, dejando a lxs espectadorxs en una situación ambigua de una extraña superioridad-inferioridad. Superioridad porque deberán actuar como creadores para constituir su propia interpretación de lo que sucintamente se les muestra; e inferioridad porque nunca tendrán certezas, porque el conocimiento que tienen de la realidad representada es mínimo. Todo lo que se ve es fragmentario, débilmente conectado, y esta situación angustia. Ejemplos: la escena en el museo de Rodin o la escena en el café donde se plantea que, para superar el miedo a morir, hay que matar, simbólicamente. Es decir ¿matar al amor para superar el miedo de perderlo? Por lo tanto, estamos habilitadxs a plantear aquí **que en esta película y muchas otras de la modalidad la focalización es externa**. Lxs espectadorxs sabemos menos de lo que saben los personajes. Ellos saben qué les sucede, pero no necesariamente nos transmiten toda la información que sería pertinente para tranquilizar nuestro deseo de saber. Nos invitan a inferir, asociar, buscar, construir. No nos ofrecen lo que sí hace la modalidad narrativa clásica, deliberadamente.

Movimiento / Estatismo: la mayoría de los planos son estáticos porque estamos presenciando un momento de detención en la vida de esta pareja: se paran en la vida a deliberar acerca de su situación y están inmóviles para decidir, porque, en definitiva, todavía se aman. En el caso de Marie, es claro porque ella lo explicita incluso verbalmente: *Buenas noches, mi querido*; en el caso de Nicolas, se infiere a través de sus acciones, por ejemplo, en la escena de sexo frustrado. Sin embargo, parecería que la película se pone del lado de Marie, el punto de vista la favorece a ella, estamos más cerca de ella que de él. Conocemos algo más de su pensamiento. Por ejemplo, que cree que Nicolas es superficial y burgués, que le hace burla todo el tiempo. Es muy interesante ver cómo ella se ríe de él, pero tiernamente, cómo expresa que lo quiere, que lo extraña, que no sabe cómo hará para vivir sin él. *No soy libre, estoy sola. Lo he estado por años*. En cambio, de él sólo tenemos silencio. Es claro en la escena en la que él vuelve después de estar toda la noche afuera y ella le endilga que sólo responde con silencio. También ella manifiesta arrepentimiento, lo dice, y él no contesta. Así, es muy significativo que cuando hay movimiento en la película está remitido básicamente a ella: las dos veces en las que va al museo la cámara se mueve. Y con él, sólo una vez, después de que deja a Estelle, por la noche.

En general, la película apela al estatismo. A la quietud. Y esto afecta a la temporalidad. El tiempo se densifica, porque los personajes así lo sienten o así lo desean. Muchas veces esta dilatación temporal se manifiesta a través de planos secuencia, uno de los mejores recursos para que lxs espectadorxs se sumerjan en el universo emocional de los personajes. Cuando Marie le dice a Nicolas que quiere ir al casamiento con él, lo besa, lo cela. No quiere que el tiempo discurra, sino que se detenga. Y en general, el tiempo no discurre porque la pareja no puede tomar una decisión. **Temporalidad dilatada. Uso del plano secuencia.**

Dirección de arte: dominan los colores naranja, ocre, marrón. Incluso aparecen algunos separadores de color ocre-naranja. ¿Será el otoño de la relación? Vestuario, muebles, accesorios. Hay un clima general dado por el uso del vestuario, el mobiliario, los accesorios, trabajado deliberadamente dentro de esta paleta cromática.

Música extradiegética: hay música extradiegética, al contrario de muchas películas de la modalidad que no la plantean. Pero, al igual que en otras películas también de la modalidad, la música es minimalista. Ayuda al desarrollo de la atmósfera sensible que se pretende transmitir. Por momentos parece que es un breve acento emocional. Por ejemplo, en el restaurante, cuando se produce el corte al plano medio de Marie, aparece la música, de repente, de modo inesperado. Para llamar la atención. Por lo tanto, observamos un **uso atípico de música extradiegética, pero pertinente a los fines estético-narrativos.**

Para esta quinta configuración sugerimos el siguiente trabajo de producción: dada la siguiente situación vacía, escribir una escena en dos versiones: una con diálogo clásico y otra con diálogo vacío, revelando las dos modalidades estudiadas.

Atilio, 54 años, bajo, delgado, vestido con jeans y remera muy informal, está sentado debajo de una higuera de un patio antiguo y un poco venido a menos. Cebando mate se encuentra Nora, 57 años, baja, delgada, vestida con pollera marrón y camisa floreada. Atilio va a comunicarle a su hermana que va a casarse con su novia, Estela (con la cual está de novio hace más de veinte años) y se va a ir de la casa donde ambos viven solos después de la muerte de sus padres, cinco años atrás (primero murió el padre, de pulmonía, y luego la madre, dicen, de tristeza) Atilio trabaja como pastelero en una conocida confitería de la ciudad, y Nora es ama de casa.

Y como trabajo final de aplicación sugerimos el análisis integral de la película *Frida, naturaleza viva* (1986) de Paul Leduc, atravesando las cinco configuraciones de la modalidad narrativa contemporánea.

Concluimos de este modo nuestra propuesta conceptual acerca de la modalidad narrativa contemplativa contemporánea. Y como apéndice, y tal como se planteó en el inicio, haremos una

muy breve referencia a una modalidad que estamos estudiando y observando en nuestro más pleno presente, que consideramos mixtura elementos de narrativa clásica y contemporánea. Si bien lo llamamos modelo, en rigor de verdad aún no podríamos constituirlo como tal, dado que no tenemos la suficiente evidencia ni desarrollo teórico al respecto, razón por la cual sólo arriesgamos una somera ejemplificación con una comparación entre dos películas, distantes entre sí en el tiempo, pero al mismo tiempo muy cercanas, que nos ayudarán a ofrecer una tentativa propuesta de futura categorización.

Modalidad narrativa mixta

Breve ejemplificación con *La grande bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino y *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini

En una primera aproximación, *La grande bellezza* puede interpretarse como una adaptación de *La dolce vita*, pero no en el sentido convencional, dado que las diferencias diegéticas son evidentes: personajes de edades diferentes, con historias de vida diferentes, y en un contexto diferente. Sin embargo, si tomamos la idea de **adaptación como lectura, como mirada particular sobre una obra para gestar otra vinculada, pero no en lo superficial sino en lo profundo, entonces vamos a encontrar puntos de contacto**. Así, George Steiner (1991) sostiene que **la mejor interpretación crítica de un texto literario o de otra manifestación estética, es otra obra artística. Pero de igual valor**.

Teniendo en cuenta este aspecto, nos adentraremos en el estudio de las particularidades narrativas de estas dos películas, en función de advertir que ambas ofrecen características tanto de una como de otra modalidad, por lo cual decimos que podrían clasificarse como películas de modalidad narrativa mixta. Particularmente observamos que son **clásicas en sus abordajes realizativos y contemporáneas en sus abordajes narrativos, aunque con cierto grado de complejidad**.

Detallaremos entonces aspectos ya trabajados en la modalidad anterior, que irán abriendo una nueva red conceptual.

Lógica narrativa sumatoria, acumulativa y también causal, se presenta este tipo de lógica, en perfecta consonancia con la caracterización de ambos personajes protagonistas Marcello y Jep Gambardella, dado que ambos acumulan experiencias en un mundo al que se integran, pero que no les satisface. Acumulan experiencias, pero no intervienen activamente en la realidad, son más observadores, acompañantes, resignados y escépticos de lo que los rodea. Hay una fuerte contradicción en ellos. Por lo tanto, la lógica narrativa dominante es coherente con la caracterización de personajes y el lineamiento general conceptual.

Sin embargo, dentro de cada secuencia, hay causalidad, aunque de diferente espesor. Hay veces en que hay una relación causal clara, en otras hay más mostración que dramatización.

Entonces, la lógica sumatoria está entre secuencias, no necesariamente dentro de la misma donde puede haber causalidad. Este hecho es paradigmático dado que se condice absolutamente con la **matriz narrativa** de las dos películas: **la contradicción, el contraste.**

El cine de esta modalidad, el cine del hoy, sostiene conceptualmente que **es posible la contemplación sin necesidad de regodearse en la dilatación temporal.** Tal vez apela a las nuevas habilidades de lxs espectadorxs contemporáneos, que son capaces de manejarse en la interactividad, en el despliegue simultáneo y rápido de diversos intereses. Entonces, la acumulación es vertiginosa, como en el caso de *La grande bellezza*, y apela a que lxs espectadorxs también aceleren los procesos asociativos.

Personajes con caracterización parcialmente completa: Tenemos información sobre los personajes, pero tal vez no la necesaria para que se nos revelen en su integridad total. Con lo que se nos presenta, podemos construir su caracterización aportando **plus de sentido.** Así, podemos interpretar que el personaje de Marcello va sumando frustración, hasta asumir con dolor que no puede salir de la situación estancada en la que está. Jep, en cambio, acumula situaciones y sensaciones, hasta poder canalizarlas en algo positivo. Por lo tanto, la matriz narrativa, la idea formateadora del material diegético es tal como expresamos, la del contraste, que se presenta entre el mundo en que les toca vivir a los personajes, o mejor el mundo en el que eligen vivir en un momento de sus vidas, frente a su realidad interna. Todo el tiempo los personajes están en contradicción interna. Y también se advierte una contradicción temática: aparece lo sacro frente a lo profano, el hastío frente al placer, lo vulgar frente a lo sofisticado, la pureza frente a la perversión. Contradicciones humanas. También la ciudad: es amada, pero decepciona. Por eso ambas películas son escaneos de la interioridad problemática y contradictoria de ambos protagonistas, que no está explicitada completamente a lxs espectadorxs, sino que es necesario inferir. Esto lleva a pensar que los personajes son **parcialmente no motivados, algunas causas para la acción de ambos son explícitas y otras, no.**

Así, ambas películas no ofrecen un argumento que pueda captarse de manera directa. Ambas son películas de personajes que siguen el trayecto que éstos llevan adelante sin importar un encadenamiento lógico causal de los hechos. De alguna manera, ambos personajes atraviesan un rito de pasaje: ambos tienen un aprendizaje, pero contrariamente a la etapa de la vida en la que este rito se produce (de la adolescencia a la madurez) aquí ocurren en la madurez, y en el tránsito a la vejez. Por lo tanto, el

conflicto es cuasi-velado: nos preguntamos didácticamente para determinar el conflicto dramático: ¿qué quieren, desean, necesitan Marcello y Jep **pero** no pueden lograr?

Marcello querría dedicarse a la escritura, salir de esa vida banal y superficial en la que está inmerso, para ser auténtico, para ser persona, para ser él mismo, **pero** se deja llevar por una realidad que permanece igual: hueca, superficial, falsa, hipócrita, sin sentimientos.

¿Y Jep? ¡Lo mismo! Con la diferencia de que Jep ya escribió su libro, pero ¡sólo uno en su vida! Ambos son periodistas de frivolidades, bajo la apariencia de ocuparse del arte. Jep busca la belleza física, mundana, artística e incluso espiritual. Pero sólo encuentra destellos esporádicos.

Por lo tanto, el conflicto no es explícito, no se presenta de modo claro delante de lxs espectadorxs, sino que es necesario interpretarlo. Razón por la cual podríamos pensar en un conflicto velado tal como se presenta en la modalidad narrativa contemplativa contemporánea. Sin embargo, hay algunos momentos en los que ambos personajes tienen la posibilidad de expresarse, hablar de lo que les sucede, pero no de manera explícita. Algo dicen, algo verbalizan y a partir de allí puede completarse lo que la acción dramática fue construyendo. Ambos personajes tienen dos interlocutores muy válidos e interesantes que se pondrían en el lugar de lxs espectadorxs: lxs escuchan, lxs comprenden, y de ese modo los personajes se abren emocionalmente frente a ellxs. En el caso de Marcello, nos referimos a Steiner; en el de Jep, a Dadina. En ambas películas el diálogo no es vacío, sino más bien profuso, no siempre explicativo, pero en los momentos mencionados, a través de esa especie de confesión que los dos protagonistas efectúan con quienes consideran sus más representativos interlocutores, tenemos información que ayuda a interpretar el conflicto dramático. Por esta razón hablamos de conflicto cuasi-velado.

Pero la lógica narrativa además de ser acumulativa es asociativa: por lo tanto, lo que lxs espectadorxs ven es una sumatoria de experiencias que oculta parcialmente el conflicto, pero entre ellas no hay relación argumental, sino que hay que llevar adelante una asociación temática que se presenta a través de una estructura en red: esto significa que se comienza con una línea, mínima, se sigue con otra, de modo que se va entretejiendo y armando una red. Líneas que forman redes en las cuales los personajes se sienten atrapados. Es muy interesante que las dos películas terminen cerca del mar. Pero en el caso de *La dolce vita* aparece un enorme pez atrapado por los hombres, metáfora clara de la situación personal de Marcello. En cambio, en *La grande bellezza*, Jep está en contacto con su verdadero ser, libre de ataduras, navegando por la zona marítima donde tuvo las experiencias sensibles y amorosas más importantes de su vida, que quiere recuperar a través de la escritura. En estas redes aparece la concepción de mundo que tienen lxs directorxs, y a pesar de que pasaron más de 50 años entre ambas películas, siguen teniendo muchos puntos en común. Pesimismo en Fellini, que no ve salvación para el ser humano; optimismo en Sorrentino, que todavía confía en la opción de volver a las raíces y conectarse con la vida.

La épica alterna la cotidianeidad con la espectacularidad: en ambas películas, no se puede decir que sólo suceden hechos de la más pura cotidianeidad, porque los personajes, son de por sí mundanos, extravagantes, están fuera de lo que podría ser un mundo rutinario, aunque, desde

sus percepciones internas, se podría pensar que los conflictos se desarrollan porque no se sienten a gusto, justamente, con ese tipo de vida que se les ha hecho, de algún modo, rutinaria. Fiestas, encuentros, recorridos, parecerían responder a un quiebre de la cotidianeidad y poseer un carácter espectacular, sin embargo, justificamos que desde la lógica de los personajes es todo lo contrario.

La información sigue oculta, parcialmente: el caudal de informaciones que manejan lxs espectadorxs es mayor que el que se observó en las películas de modalidad narrativa contemplativa contemporánea estricta. Pero hay un territorio que continúa siendo infranqueable: el de la más profunda interioridad. El nivel superficial se explicita. Los personajes tienen dos caras: la pública y la privada. Lo relativo a esa cara pública tiene mucha verbalización, por lo tanto, informa. La cara privada permite que lxs espectadorxs se interroguen acerca de cuáles son los verdaderos motivos que tienen los dos personajes, cada uno en su contexto, para hacer lo que hacen.

El diálogo es más realista y la música extradiegética ocupa un lugar importante: tal vez para mostrar la contradicción desde el lugar de esas caras públicas y privadas. En ambas películas el diálogo es no sólo realista, sino profuso. Los dos personajes hablan mucho, son periodistas, pero hay que hacer hincapié en la búsqueda estética, particular, de *La grande bellezza*, donde la música si bien omnipresente en el film, adquiere otras resonancias y valores: habla de la variedad de intereses contemporáneos, de la complejidad de la vida contemporánea, donde se puede pasar de Rafaela Carrá a Arvo Part, sin transición. En este aspecto, *La grande bellezza* tiene un rasgo de modernidad que no tiene la película de Fellini. A través de la música, rica y variada, despliega otra capa de sentido, que complejiza el relato. La música habla por sí misma. No está para acentuar o subrayar como en la modalidad narrativa clásica, sino para decir algo más de los personajes y su realidad.

Para concluir nuestro estudio, ofrecemos un breve listado de referencia, de películas y directores, que remitirían a la modalidad narrativa mixta, que incluye deliberadamente a algunos autores mencionados más arriba. Por orden alfabético:

1. *¿Y allí qué hora es?* (Tsai Ming-liang, 2001).
2. *American Honey* (Andrea Arnold, 2016).
3. *Copia certificada* (Abbas Kiarostami, 2010).
4. *Dylda* (Kantemir Balagov, 2019).
5. *El cerrajero* (Natalia Smirnoff, 2014).
6. *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).
7. *El hijo de Saúl* (Lazslo Nemes, 2015).
8. *El hombre de Londres* (Béla Tarr, 2007).
9. *El nuevo mundo* (Terrence Malick, 2005).
10. *Érase una vez en Anatolia* (Nuri Bilge Ceylan, 2011).
11. *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013).

12. *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014).
13. *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001).
14. *La cinta blanca* (Michael Haneke, 2009).
15. *La mujer sin piano* (Javier Rebollo, 2009).
16. *La novelista y su película* (Hong Sang-soo, 2022).
17. *Melancholia* (Lars Von Trier, 2011).
18. *Ostende* (Laura Citarella, 2011).
19. *Retrato de una joven mujer en llamas* (Céline Sciamma, 2019).
20. *Rosetta* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999).
21. *Tabú* (Miguel Gomes, 2012).
22. *Villa Amalia* (Benoît Jacquot, 2007).

Referencias

- Andersson, R. (2016) *Cine y arte. 'Los cazadores en la nieve', de Pieter Brueghel, y su presencia en cinco films*". Recuperado de <https://enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-los-cazadores-en-la-nieve-de-pieter-brueghel-y-su-presencia-en-cinco-filmes>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Choi, D. (2018). *El fin de lo nuevo*. Librería.
- Cruz, C. (2014). *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guion de cine*. Laertes.
- De Baecque, A. (compilador). (2006). *Nuevos cines, nueva crítica*. Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Doménech, F.; Losilla, C. (2007). *Derivas del cine contemporáneo*. Sotelo Blanco Ediciones.
- López, J. M. (editor). (2008). *El cine en el umbral*. T&B Editores.
- Manrique, M. (coord.) (2016). *Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?* Shangrilá.
- Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Uqbar Editores.
- Monteagudo, L. (2007) La libertad como horizonte. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-8068-2007-10-25.html?mobile=1>
- Moore, M. y Wolkowicz, P. (editoras). (2007). *Cines al margen*. Librería Ediciones.
- Moreno, P. (2020). *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante*. [Tesis de grado, Facultad de Artes, UNLP]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/107403>
- Pécora, P. (2012). "Dos apuntes sobre El Molino y la Cruz". Recuperado de <http://nicolasfratarelli.blogspot.com/2012/08/dos-apuntes-sobre-el-molino-y-la-cruz.html>
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Anagrama.
- Rancière, J. (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Capricci.
- Raynauld, I. (2014). *Leer y escribir un guion*. La Marca Editora.

- Rodríguez, R. (2020). *El cine tendrá tus ojos (análisis de la obra de José Luis Torres Leiva)*. <https://tallercritica.wordpress.com/2020/11/20/ensayo-el-cine-tendra-tus-ojos-analisis-de-la-obra-de-jose-luis-torres-leiva/>
- Rosenbaum, J. y Martin, A. (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata Naturae.
- Russo, E. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Manantial.
- Steiner, G. (1991) *Presencias reales*. Destino Editorial.
- Teichmann, R. (mayo de 2007). *El modelo del "diálogo vacío" en el cine contemporáneo*. Ponencia presentada en el III Coloquio Argentino de la IADA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina. En L. Granato y M.L. Móccero (Comps.). *Actas del III Coloquio Argentino de la IADA: Diálogo y contexto*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.14387/ev.14387.pdf
- Teichmann, R. (2012). Prologue: Una aproximación a la narrativa contemporánea. *Arkadin*, 6(4), 34-41. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42874>
- Teichmann, R. (febrero de 2014). *Tan lejos, tan cerca. Del cine de exhibición al cine de exposición: cruces y vinculaciones*. Ponencia presentada en las VII Jornadas en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP), Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina. <https://www.calameo.com/read/0006581048bce336ae0f0>
- Teichmann, R. (2015). Utopía y heterotopía en *Jauja*, de Lisandro Alonso. *Arte E Investigación*, 11, 114–121. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/36>
- Teichmann, R. (2021). *Days: Adiós al lenguaje (verbal)*. <https://lacuevadechau-vet.wixsite.com/cine/post/days-adi%C3%B3s-al-lenguaje-verbal>
- Truffaut, F. (1992) *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial.
- Tubau, D. (2015). *El espectador es el protagonista*. Alba.
- Vale, E. (1996) *Técnicas del guión para cine y televisión*. Gedisa.
- Vanoye, F. (2005) *Récit écrit, récit filmique*. Armand Colin.
- Vanoye, F (1996) *Guiones modelo y modelos de guion*. Paidós.
- Vanoye, F (2008) *Principios de análisis cinematográfico*. Abada Editores.
- Xavier, I (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Manantial.

CAPÍTULO 2

Análisis integral de la película *Marsella* (2004), de Angela Schanelec

Rosa Teichmann

Introducción

La obra de Angela Schanelec es uno de los ejemplos más exquisitos del cine contemporáneo. Agrupada junto a Christian Petzold, Matthias Luthardt y otros exponentes del joven cine alemán de nuestro siglo en lo que la prensa ha llamado *La escuela de Berlín*, ella destaca por su precisión formal. Es una cineasta que piensa plenamente la puesta en escena y que desafía los modelos de la narrativa convencional. Su cine parecería un ejercicio constante de perfeccionamiento del uso del espacio y el tiempo cinematográfico. Desde *He pasado el verano en Berlín* (*Ich bin ein Sommer über in Berlin geblieben*, 1993), uno de sus primeros cortometrajes, hasta *El sendero de los sueños* (*Der traumhafte weg*, 2016), su más reciente film, la elipsis y el fuera de campo son puestos a prueba. Sus películas, sucesiones de «bloques de intensidad» no necesariamente relacionados de forma consecutiva, exploran la soledad humana a partir de la observación puntual de lo cotidiano. Colección de momentos ordinarios que dotan de importancia al más mínimo acto. (Eduardo Cruz, 2017, párr. 1).

Lxs espectadorxs comunes, no cinéfilxs, no habitúadxs a otro cine que no sea el *mainstream*, tienden a reconocer como válido, aceptable —e incluso llegar a extremos, al formular juicios críticos planteando lo que es *bueno* o *malo*, que no es un juicio de gusto estético sino moral— al paradigma del cine de modalidad narrativa clásica.

El objetivo de este trabajo es mostrar otro paradigma. Acceder conceptual y sensiblemente a otros modos de construir objetos estéticos. Lo conocido relaja y no genera esfuerzo. Lo nuevo, lo otro, lo distinto, lo diferente, si es casi lo opuesto a lo conocido, perturba y genera juicio crítico negativo.

El individuo es portador de diferencias. Y porque lo diferente es perturbador, puede ser visto —es visto— como amenazante, como peligroso. Sin embargo,

la identidad sólo es pensable frente a lo que es diferente. Y la condición de que un sujeto o una sociedad pueda lograrla reside «en no cerrarse en sí misma y en avanzar ejemplarmente hacia lo que no es» (Jacques Derrida). (Zátonyi, 2007, p. 46).

Se trata de tener una base mínima de conocimiento, y una apertura para poder apreciar lo distinto y no percibirlo como peligroso sino como válido y valioso. Y de ese modo abrirse a un nuevo modo de conocimiento. Lo desconocido muchas veces asusta e incluso causa rechazo. Pero tal vez a través del arte también se pueda encontrar un nuevo modo de descubrir aspectos vitales que nos eran desconocidos, optimizar la experiencia vital, enriquecerla, mirar desde otro ángulo la vida y sorprendernos.

Marsella como película de modalidad narrativa contemplativa contemporánea

La película puede adscribirse a la que denominamos *modalidad narrativa contemplativa contemporánea* en el capítulo anterior. El acceso para entrar al análisis en este caso particular y observar así rasgos que permitan reconocer dicha modalidad, lo llevaremos a cabo a través del que llamamos *eje lingüístico-realizativo*, uno de los tres ejes de análisis que formulamos, junto con el *narrativo-estructural* y el *temático-conceptual*. La justificación para dicha decisión está dada porque los recursos audiovisuales que utiliza la directora para contar su historia son llamativos y significativos. No son una novedad; ya muchxs otrxs directorxs los han utilizado. Se trata, entonces, de verificar si su uso específico en este film responde a alguna intencionalidad de carácter narrativo y temático que resulte aceptable y coherente.

Pero antes de abordarlos llevaremos a cabo algunas postulaciones referentes al eje narrativo-estructural para seguir luego con el eje ya citado. Planteamos entonces un desafío: ¿es posible contar de qué trata esta película? ¿Se puede hacer fácilmente una síntesis de su argumento?

Resulta difícil. ¿Por qué?

Porque, como toda narrativa moderna, pretende que lxs espectadorxs se sumerjan de tal modo en el relato que puedan comprender el estado emocional del personaje, centrándose en ello más que en desarrollar una serie de eventos, peripecias que le suceden al mismo, que involucran mucha acción física —pero, muchas veces, menos compromiso emocional—. En este caso, esta película aborda a Sophie, una joven alemana que, sencillamente, vive su vida. No es mucho más que esto. Sencillo y complejo al mismo tiempo. Tal vez porque esta **es más una película con carácter de ensayo sobre cómo contar algo de la vida de una persona que sobre qué contar respecto de ella. Ahí radica su interés.**

Por lo tanto, el planteo es que se cuenta desde el lugar de un narrador-observador que no sabe ni conoce todo sobre el personaje, y que por esa razón le hace vivir a lxs espectadorxs una sensación de lejanía, de que la vida del otrx no puede ser espiada sino observada con distancia, que no es posible conocer todo acerca de la vida de les demás, y que la vida de todxs es azarosa: no se le puede aplicar un patrón reconocible ni mucho menos una lógica causal. Que nuestros deseos muchas veces están atravesados por la contingencia, por el azar. Cuando este conjunto de concepciones —la exposición de las causas por las que un personaje actúa, el suministro de información apropiada para *entender*— no se constituye necesariamente como el punto de mayor relevancia, sino que se convoca a percibir, a observar —pero a la distancia—, a no saber, a sentir algo similar a lo que siente el personaje sin comprender exactamente lo que pasa, lo que va a producir en lxs espectadorxs habituadxs a la causalidad es malestar, perturbación, incomodidad. **Porque estamos en presencia de una modalidad narrativa diferente y porque el personaje a su vez también pasa por un estado similar.**

Luego volveremos a analizar otros aspectos temático-conceptuales, pero, para fundamentar lo que planteamos es necesario abordar primeramente el eje lingüístico-realizativo.

Son muchos los recursos que utiliza la directora en función de expresar lo que se expone aquí arriba. Así, entonces, y en orden de aparición, se hará referencia a ellos.

- 1) **Planos de espaldas:** el plano 1 de la película, el plano de Sophie y Pierre caminando a la noche por Marsella, el plano de Sophie y Hanna dialogando al borde de la pileta son ejemplos de una decisión que es estética y que es conceptual. Ver la espalda del personaje no remite en este caso a lo carga sobre ella, a la carga que debe soportar sobre su espalda, sino simplemente a *no saber todo*. A no poder abordar todo lo que le sucede a un personaje, tal como no podemos abordar lo que le sucede a una persona de modo general. Esta es una película sobre la imposibilidad. Sobre lo que se desea, pero no es posible concretar. Lo que se nos plantea es un grado enorme de incomodidad. Pero no porque en sí mismo esto sea incómodo. Todo el tiempo estamos viendo las espaldas de la gente. Es porque en el sistema narrativo ficcional clásico, tradicional, se acostumbra a ver de frente o de perfil a los personajes, observar su gestualidad, sobre todo facial, y no se confía en los efectos que puede producir el uso de ciertos recursos audiovisuales. La incomodidad que perciben lxs espectadorxs es la que también siente el personaje.
- 2) **Planos largos temporalmente,** también como el plano 1, o como el plano que transcurre en el bar donde Sophie se encuentra con Pierre para devolverle las llaves de su auto, o como el de la obra de teatro (estos últimos con una duración de más de 8 minutos cada uno), ejemplifican lo que es una toma de postura radical en la modalidad. Hay una necesidad de captar el flujo emocional que discurre en el interior del personaje, para lo cual es imprescindible que no se produzcan cortes. Que no haya montaje sino continuidad temporal, tal como sucede en la vida, que no tiene cortes: es un *continuum*. Al igual que

en el caso anterior, el sistema de construcción clásico ideó el concepto del montaje creyendo que así lxs espectadorxs se vincularían más y mejor con la realidad, pero utilizando para su desarrollo toda una serie de normas y artificios que, dado que los aceptamos porque nos vienen impuestos, consideramos que se parecen mucho a la realidad, razón por la cual aceptamos que el cine narre de ese modo. Sin embargo, no deja de ser una convención que es universalmente aceptada. En cambio, el uso de planos largos temporalmente se les aparece a lxs espectadorxs no habitudxs como un artificio, cuando es esta la percepción primaria que tenemos del tiempo: un continuum fluido sin cortes. Paradoja de la que lxs espectadorxs corrientes no toman conciencia.

- 3) **Obstrucción de la imagen:** en el plano 2 hay algo fuera de foco en un primer plano de acción. Molesta, nada más. En el bosque, cuando Antón le muestra a Hanna unos papeles tirados, hay un árbol en primer plano de acción que obstruye en algo la visión de lo que está sucediendo más atrás. La decisión estético-conceptual de obstruir deliberadamente la imagen tiene como objetivo tranquilizar, incomodar, más por el sistema narrativo clásico que no gusta de utilizar estos recursos, que por lo que sucede en la realidad, donde permanentemente estamos vinculadxs con espaldas, dorsos, reversos del existir. Esta modalidad narrativa desea encontrar un lazo profundo y verista con lo real. Lo redescubre para espectadorxs atentxs a observar que lo que está delante de sus ojos en una pantalla no fricciona, sino que reafirma el estatus complejo y disruptivo de dicho *mundo real*.

- 4) **Construcción en profundidad:** consideramos que este es el recurso más importante de los usados por la directora para expresarse. Construcción en profundidad significa que, en la composición del plano, del encuadre, pueden intervenir varios *planos de acción*, es decir que puede suceder una acción más cercana a lxs espectadorxs, otra más lejana, e incluso otra más lejana aún. Entonces se puede contar con un primer plano de acción, un segundo plano de acción, y un tercer plano de acción. En general, en el cine de modalidad narrativa clásica, lo que importa a lxs espectadorxs sucede en un primer plano de acción. Pero en el mundo real, muchas veces, aquello que importa, aquello que deseamos que suceda no está cerca sino lejos y, delante de aquello que interpela nuestra mirada, nuestra percepción, hay obstrucciones, dificultades visuales, sonoras. La captación sensible de lo real es compleja, como compleja es la manera en que lo vital aparece frente a lxs seres humanxs. La modalidad narrativo-estética que estamos estudiando pretende acercar a lxs espectadorxs a una vivencia lo más parecida posible a lo real cotidiano, donde la idea de distancia es base conceptual. Personajes que perciben lo real de modo distanciado. Y lo más claro es la caracterización del personaje de Sophie, quien deambula por su realidad conectándose con ella de un modo distanciado. A través de la fotografía.

Por lo tanto, una gran parte de los planos de la película están contruidos sobre la ubicación de la acción en un segundo o tercer plano de acción, mientras que más cerca de lxs espectadorxs, generalmente, no hay nada. Ejemplos significativos pueden verse en toda la película:

- el plano 2 cuando Sophie dialoga con la dueña del piso de Marsella;
- el plano en el que Sophie va a la verdulería y pasa por el taller de Pierre (justamente se lo ve a él en un primer plano de acción, pero fuera de foco, obstruyendo la imagen);
- el plano de Sophie cuando sale de la comisaría y camina por la calle, primero cerca y después cruza la calle y la cámara la sigue, a la distancia;
- el plano de Sophie en Marsella que comienza cuando el micro está detenido. Se ve un fragmento del conductor leyendo el diario. El plano es fijo. Transcurre. Hasta que Sophie se baja y se la ve caminar y cruzar la calle. Allí se encuentra en un tercer plano de acción. Está bien lejos. Son dos las sensaciones que dominan el plano: el vacío y la lejanía. En ese vacío hay una incógnita, porque hay una ausencia de información deliberada. Es una información que le pertenece al personaje, que la narración no ofrece *deliberadamente* y que lleva a que lxs espectadorxs tengan que construirla *deliberadamente*. Por eso decimos que en este tipo de modalidad narrativo-estética es más interesante el hacerse preguntas que el obtener respuestas. No es un cine de la comodidad, sino de la perturbación, de la incomodidad, fundamentalmente porque lxs espectadorxs masivxs consumen la modalidad que pretende generarles las sensaciones opuestas. Esto no es casual. Obedece a requerimientos que exceden lo estético y transigen con los intereses económicos puestos en juego en el cine comercial, que busca producir productos en serie, formateados según un supuesto gusto universal, que siente placer en la tranquilidad de un todo ordenado y fundamentalmente causal, donde no haya necesidad de formular, de formularse preguntas, sino de obtener la mayor cantidad de respuestas en pantalla. Pero, al igual que en la vida, hacerse preguntas es el primer paso hacia la adquisición del conocimiento;
- Otro ejemplo interesante es el del diálogo entre Hanna e Iván: están lejos de lxs espectadorxs y, por delante de ellxs, nada, el vacío. La vinculación entre la captación perceptual del plano en su composición específica y la significación conceptual es bien evidente, creemos, en este sistema narrativo-estético. Hay una búsqueda puntillosa y decididamente pensada en cada plano. También se podría agregar que en este tipo de narrativa el momento insignificante, el que en el otro modelo no tendría importancia, en este sí lo tiene. Es parte de la experiencia vital y así se construye. La composición en profundidad habilita el acercamiento hiperreal. Esto significa que se siente más la presencia de lo real cotidiano, donde estamos atravesadxs por acciones a todo nuestro alrededor.

El mundo se presenta como un entramado complejo, no claro ni transparente ni visible, sobre todo en lo que interesa. Y en esta complejidad también hay lugar para aquello que podría verse como lo contrario. O bien un cuadro con interacción entre planos compositivos que juegan con la distancia, o bien un cuadro con imposibilidad de interacción visible, un cuadro con ausencia. Por lo tanto, este punto remite al siguiente:

- 5) **Valoración del espacio off:** no sólo importa lo que se ve y escucha en plano, sino también fuera de plano. El espacio *off* tiene así, también, una función fundamental no sólo en esta película sino en toda la modalidad. Uno de los primeros ejemplos lo da el plano en el que vemos a Sophie sacando una foto en la calle. Largo tiempo. Estamos esperando ver *lo mirado*, lo observado, a qué le saca la foto. Pero teniendo en cuenta la valoración que hace el montaje del cine de modalidad narrativa clásica sobre el famoso *efecto Kuleschov* (que Truffaut transcribe con un ejemplo memorable de Hitchcock al recordar *La ventana indiscreta*, de 1954, y que viene muy bien aquí ya que Jeffries también es fotógrafo), lo que tenemos en este plano es exactamente lo contrario. Justamente, como tenemos un deseo de ver, lo no visto está más valorado que lo visto. Además, valorar lo que sucede *fuera de cuadro* agudiza la percepción de lo real. En el mundo que nos rodea permanentemente nos conectamos con lo que no vemos, pero escuchamos, y le demostramos a otros que estamos viendo algo que el otro no ve. Por lo tanto, en el cine de Angela Schanelec, esta valoración es signo de una preocupación por la captación de lo real, al igual que los demás recursos que estamos enumerando. Otros ejemplos en la película:

- Cuando Sophie va por primera vez al bar y pide un café; el plano siguiente la muestra sentándose a una mesita, afuera del bar. En ese plano se puede observar todo lo planteado hasta acá: **personaje de espaldas, composición en profundidad, obstaculización del primer plano de acción para perturbar, y conversación en el espacio off**, donde se advierte que hay personajes que interactúan.
- Tal vez el plano paradigmático sea uno de los últimos: cuando Sophie está dando declaración en una comisaría. Hay un deliberado ocultamiento de información y una deliberada valoración del espacio *off*, además de que los personajes se encuentran lejos de los espectadorxs. Este paquete de recursos tiene una clara finalidad dramática y conceptual: la distancia domina el cuadro, es decir: la distancia que siente Sophie con sus interlocutores, con la situación que le toca vivir, contribuye dramáticamente a que como espectadorxs podamos percibir el malestar que sufre el personaje. Es muy interesante que, después de que al policía –que nunca vemos– se le ocurra preguntarle a Sophie qué tipo de fotos hace, ella comience a hablar en francés, y corta al plano más cerrado de toda la

película. Tal vez el personaje está acorralado, angustiado, y por eso se lo encierra en el cuadro, como una asfixia frente a lo que le sucedió y le sigue sucediendo. Por eso, también, la contrapartida, en el plano final, donde podríamos afirmar que casi se pierde en el encuadre, en un gran plano general. De la asfixia a la distancia, nuevamente.

Los anteriores fueron recursos que se utilizan dentro del plano. Pero es necesario hacer referencia al uso del montaje, que presenta características elípticas, es decir que es fundamental hacer alusión ahora al valor de la

- 6) **Elipsis: o sea la supresión de tiempo narrativo.** Entre un plano y otro no sabemos bien cuánto tiempo pasa. El más sorprendente es el que transcurre entre la estadía en el bar árabe y el cruce de la calle en Berlín. La falta de referentes concretos acerca del paso del tiempo también contribuye a esta necesidad de captación por parte del espectador de una realidad que sorprende. Que no se rige por la causalidad sino por la asociación de situaciones aisladas, que parecerían no responder a ninguna lógica. Sin embargo, son los espectadores quienes tienen que llevar a cabo una operación asociativa para construir sentido. Ese sentido que *deliberadamente* se deja en manos del otro; que no viene adherido a la película ni direcciona la mirada hacia un sentido particular. El uso de la elipsis también perturba a espectadores acostumbrados a una conexión causal que tranquiliza. Saber tranquiliza. Y lo que menos desea esta película es generar esta sensación, sino la contraria. Una manera de hacer tomar conciencia sobre diferentes aspectos que hacen a la sociedad contemporánea, planteados artísticamente.
- 7) **Reflexión sobre la banda sonora de la película:** la radicalidad sonora es contundente. No hay música extradiegética en absoluto, un rasgo muy característico de la modalidad. Ni siquiera en los créditos finales. Porque todo el esfuerzo sonoro está puesto en lo que se escucha fuera de campo, en lo que está en la realidad del plano y no en lo que se coloca de modo artificioso sobre él. También puede interpretarse como otro gesto más de la voluntad hiperrealista.

Una vez presentado el eje lingüístico-realizativo, y habiendo fundamentado su uso narrativo y conceptual, pasaremos a desarrollar el eje narrativo-estructural para continuar el análisis y su posterior invitación a la interpretación. Así, en esta película podemos encontrar un uso de:

- 1) **Focalización externa**, es decir que los espectadores saben menos de lo que sabe el personaje. No sabemos por qué Sophie va a Marsella. Ella dice que, por vacaciones, pero sospechamos que hay algo más. Justamente los espectadores tienen que hacerse preguntas, mantenerse activos, observar la posible presencia de indicios, y así construir

sus propias historias. El arte contemporáneo invita a ser partícipes, no a ser merxs receptorxs pasivxs. En este caso, en el cine, esta propuesta se logra por:

- 2) **Ocultamiento deliberado de información**, tal como dijimos, el no saber ubica a lxs espectadorxs en un espacio conocido, el espacio de la realidad cotidiana donde permanentemente lxs serxs humanxs luchamos contra la incertidumbre que genera la ignorancia. Posicionarse desde el no saber invita a querer des-ocultar, lo cual involucra un proceso activo en el visionado de la película y en el posible análisis —en diferentes intensidades y necesidades— posterior. **Se oculta información para que lxs espectadorxs aporten su plus de sentido, se sientan partícipes del proceso constructivo de la narración y tengan una vivencia similar a la que tiene el personaje en la pantalla.** Y ese ocultamiento es el que logra el uso y la valoración del espacio *off*, la elipsis, la obstrucción de la imagen, los planos de espaldas, y muy especialmente la ausencia de diálogo. La palabra es muchas veces un recurso que facilita la transmisión de información. Incluso podría afirmarse que muchas películas lo utilizan como medio más que fácil y remanido para hacerlo. Sin embargo, las películas de esta modalidad gustan de afinarse en el silencio o en la palabra escueta y escasa, de modo deliberado también, porque de ese modo contribuyen a la concepción de

- 3) **Hiperrealismo narrativo**, es decir, se extrema el modo de contar para que semeje más a la vida humana cotidiana (por eso hablamos de *épica de la cotidianidad*, donde nada muy trascendente sucede, frente a la *épica de la espectacularidad*, trabajada por la modalidad narrativa clásica), plagada de enigmas y situaciones sin respuesta, que a la ficción tradicional que tranquiliza a lxs espectadorxs con todo lo que desean y necesitan saber. Por esta razón este es un

- 4) **Cine perturbador**, que se diferencia del cine de modalidad narrativa clásica, paradigmático, donde el canon adscribe a una tranquilidad de lxs espectadorxs, sea el género que fuere, dado que lo que se busca es la recurrencia de lxs mismxs en el consumo del modelo. En este caso, al perturbar, al generar malestar, no se garantiza un aval de espectadorxs medixs, no estimuladxs a tener una experiencia estética de otro signo. Señalamos como paradójal el hecho de que siendo lo más frecuente en la vida misma, *real*, percibir perturbación por no saber, por no tener una realidad completa o encauzada lógicamente, cuando se visionan productos artísticos de esta modalidad lo percibido se aparece como *no contable*, es decir, no digno de ser contado. Porque las acciones aparentan ser no *significativas*, no trascendentales, por su carácter no espectacular y generalmente cotidiano. Entonces, para observar su vínculo no se ofrece causalidad, es decir que una acción sea consecuencia de la anterior, sino que entre acciones hay que aplicar una

- 5) **Lógica de la asociación:** el nexo causal está deliberadamente cortado. No hay explicación causal para el pasaje de una situación a otra. La única vía es la asociativa. Sobre todo, en la segunda parte, lo cual es muy interesante, porque, insistimos, **la película verdadera es la que construyen lxs espectadorxs**. Todo es frágil narrativamente, todo es posible de ser interpretado.
- 6) **Estructura narrativa:** la película tiene una estructura en dos tiempos y una coda. A los 38 minutos, lo que parecía la historia de unas vacaciones en Marsella de una joven alemana que vive en Berlín, donde no sucede nada muy trascendente (o sí: tal vez la vuelta final sea porque pasó algo con Pierre...Lo único que importa es que se desarrolla un deseo. Y así como la directora no nos muestra el objeto de deseo del personaje, así lxs espectadorxs no podemos conocerlo y tenemos que imaginarlo), se transforma más en la historia de Hanna, quien vive con su hijo y tiene una relación muy intensa con Iván, del que tiene serias dudas respecto de dicha relación. Cuando Sophie decide volver a Marsella se constituye la última breve etapa de este viaje, donde sucederá un hecho de carácter espectacular —pero fuera de escena—. Lo que importa es que el personaje no logra cumplir un deseo. El llanto en la comisaría lo revela. Su imagen casi insignificante al final de la película, también.

Respecto de la primera parte, la del deseo, éste está interrumpido por algunas situaciones que no le resultan placenteras, como por ejemplo el diálogo con el amigo de Pierre; el hecho de que en el departamento no haya nada; la sensación de soledad; la espera en la calle, comiendo algo, con frío. De este modo, se podría pensar, avanza la película dramáticamente, adscribiendo a un conflicto más velado que explícito: Sophie desea disfrutar de su estadía en Marsella, sin embargo, pequeñas situaciones de la vida cotidiana se lo van impidiendo, no de modo completo, sino parcial. Esta realidad perturba en algo al personaje, y mucho más a lxs espectadorxs, que no saben ni conocen prácticamente nada de la interioridad del personaje.

La segunda parte es mucho más perturbadora. En la primera se podría decir que hay un hilo conductor, pero en la segunda no. Aparentemente. Se ve que hay un vínculo entre Sophie y Hanna e Iván, pero después se ahonda en el trabajo de estos dos últimos. Aventuramos plantear que hay algo en el orden de la insatisfacción que les une. Iván se presenta, desde un primer momento, con una dificultad: el auto no funciona. Después, su trabajo tiene que ver con el retrato de mujeres trabajadoras no muy satisfechas con lo que están haciendo. Esto se advierte por sus actitudes, por sus rostros. En el caso de Hanna, ella es actriz, pero aparentemente secundaria. Y, además, todo lo que hace debe repetirlo. Sólo a ella le hacen observaciones. Hanna está insatisfecha con su relación con Iván. Se lo dice a Sophie. La increpa diciéndole que ella lo conoce bien (¿es la cuñada?) ¿Será que Sophie absorbe ese entorno de insatisfacción y busca lo contrario? ¿Será que lo encontró en Marsella y por eso quiere volver, a pesar de todo?

Finalmente, la coda, la vuelta a Marsella. Tal vez vinculada a un deseo, producto de lo que vivió en la primera parte. Sin embargo, la situación de violencia, que involucró el intercambio de ropa, puede sugerir un posible cambio de la persona, producto de que el agresor generó un intercambio de personalidades para poder huir. Tal vez Sophie vuelve a Marsella para cambiar, para disfrutar y ser otra. Aparentemente no se lo permiten, porque le roban sus pertenencias. La dejan vacía. Aunque, tal vez por el shock violento, efectivamente comience a ser otra. El vestido amarillo que le dan, producto de que el agresor le quitó su ropa y se sobreentiende que también su bolso, es lo más opuesto al tipo de ropa que la vimos usar.

Por lo tanto, lo impredecible de la vida la lleva realmente a un cambio. Interpretamos teniendo en cuenta los signos que la película ofrece y asociándolos.

- 7) **Título:** muchas películas llevan el nombre de un espacio. Sobre todo, de espacios geográficos. Marsella no es sólo el lugar al que Sophie va de vacaciones al comienzo de la película, y al que vuelve al final. Es el lugar del deseo de vivir otra vida, deseo que es impedido. A Angela Schanelec le interesa filmar espacios. Por eso su tendencia a planos amplios, generales, y también a no mover la cámara. El espacio permite observar la manifestación emocional de un personaje. Así, resulta muy significativo el final de la película para resignificar el título: Sophie se muestra casi irreconocible en un espacio que la ha fagocitado. En Berlín Sophie casi no aparece, porque literalmente Sophie no existe en Berlín, podríamos deducir que ese espacio no le es grato, que no es el espacio donde puede ser feliz. Marsella la ha cautivado y por eso decide volver porque, a pesar de ciertas incomodidades, fue bastante feliz: logró sacar fotos, conocer gente, estar con ella misma. El proceso asociativo lleva a observar atentamente la actitud que tiene en el tren de vuelta a la ciudad francesa. Se sonríe, está expectante. Es claro que está feliz por volver, lo cual revela que Marsella sigue siendo para ella el espacio del deseo. Sophie en Berlín no tiene vida, las pocas veces que la vemos está de espaldas, o lejos, porque ganan protagonismo Hanna y sus problemas personales.

Por último, Marsella como espacio del deseo se transforma en espacio del desafío donde, vacía de pertenencias, sola, Sophie enfrenta su realidad. **La incógnita se manifiesta, la situación es particularmente perturbadora. El final no es conclusivo: termina el relato, pero no la historia**, que queda a cargo de lxs espectadorxs, quienes tendrán la posibilidad de construirla otorgándole sentido propio.

Conclusiones

Para ser coherentes, decimos nuevamente en la conclusión de este estudio que nuestro final no es conclusivo porque esperamos que el análisis llevado a cabo en el mismo abra caminos, despierte inquietudes, e incluso motive para futuros visionados que impliquen no sólo análisis exhaustivos y profundos, sino también un acercamiento a otra opción estética, que también pueda gustar y hasta apasionar.

No concluimos con verdades absolutas, con criterios de verdad únicos, con tesis cerradas y clausuradas, sino que invitamos a través de este capítulo y del anterior a dialogar, a buscar experiencias tanto de creación como de estudio sobre modos de construir una dramaturgia y una manifestación audiovisual otra, diferente, desafiante, por no responder a los patrones y cánones convencionales.

Ofrecemos un modelo de análisis, uno y posible, no el único y más eficaz, que, además de adentrarse en categorías concretas en un desafío hermenéutico importante, contribuye a exponer modos reales, didácticos, de abordar el análisis y la interpretación posterior de una película. Queremos demostrar que es necesaria la argumentación concreta. Que los tres ejes de análisis propuestos están unidos y que el abordaje de una película comienza donde uno de esos tres ejes llama desde las particularidades específicas de la misma. Es un modelo, no un dogma. Es una propuesta, no una imposición. No sólo es funcional al estudio de la modalidad narrativa contemplativa contemporánea sino también a otras.

Esperemos que dicha propuesta general, de carácter eminentemente didáctico, sea de interés y de ayuda para quienes intenten profundizar y debatir, justamente, lo que llamamos modelos de construcción narrativa contemporánea.

Referencias

- Cruz, E. (2017). Vidas elípticas de Angela Schanelec. *Dossier: Cuerpos en tránsito*, 1. <http://correspondenciascine.com/2017/05/vidas-elipticas-de-angela-schanelec/>
- Schanelec, A. (Directora). (2004). *Marsella*. [Largometraje]. Alemania: Florian Koerner von Gustorf y Michael Weber.
- Truffaut, F. (2013). *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial.
- Zátonyi, M. (2007). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Capital Intelectual.

CAPÍTULO 3

La escritura del guion bajo una perspectiva *audiovisualizante*

Pablo Moreno

El problema consiste en pasar de esto a esto.

—Suzanne Baron, *La película que no se ve* (Jean-Claude Carrière)

ESC 1. INT. (MONTAJE)

Absoluto negro durante varios segundos. *Comienza una densa reverberancia por lo bajo, casi como si saliera de una enorme garganta resonante.* (Rabe, 2014 b, p. 1).

El resquemor, la incertidumbre, acaso la desazón ante lo desconocido, suelen aparecérsenos como la barrera infranqueable que nos impide alcanzar aquello que buscamos. Aún por entre los resquicios del muro vislumbramos, no obstante, un atisbo de cuanto quisiéramos crear. Ahí está la idea, el origen, la intención, que respira, expectante, en busca de una fuerza que la tome en sus manos y la ayude a desarrollarse. A la espera de alguien que ponga *manos a la obra*.

Se produce entonces el deseo de ir un poco más allá..., y para ello es menester franquear ese primer obstáculo que se interpone en nuestro camino. La paradoja de la creación nace ahí mismo: lo que se nos antoja como una roca que bloquea el camino tiene el potencial para constituirse, precisamente, en el material primario para la producción del objeto artístico. Ese muro en frente de nosotros es, a su vez, el puente extendido que va de la motivación a la concreción.

Para algunxs será dar el primer golpe sobre la pieza cruda; para otrxs, la primera pincelada. Para la persona guionista, el muro es la hoja en blanco. Sería ocioso procurar circunscribir a unas pocas opciones esos disparadores a partir de los que se gesta un proyecto, por cuanto cada guionista halla sus propias formas de aproximación al relato audiovisual, tal vez hasta de manera intuitiva o inconsciente. Hay imágenes mentales, sí; recuerdos de una potente línea de diálogo, la huidiza estampa de un lugar o incluso el concepto incorpóreo que reside bajo cualquiera de ellas. Sea el caso que fuere, construir una narración audiovisual implica cierta organización de

las ideas, una jerarquización en cuanto a la distribución de los temas y una puesta en consideración de diversos modos de entrada a la dimensión espaciotemporal en que se hilará dicha historia.

Y es en este punto en donde nos cruzamos necesariamente con la existencia del guion, concebido tradicionalmente como el primer espacio de materialización de todo proyecto audiovisual, como aquel *objeto* pasible de ser construido y analizado en prosecución de una narrativa audiovisual. Que el guion cinematográfico constituye, en tanto materialidad, el punto de partida habitual en un proyecto audiovisual, supone la consideración del mismo como un todo orgánico y sistematizado. Involucra, por ende, la interconexión de recursos y herramientas de índole variada, con funciones específicas —y en esto reside la posibilidad de un análisis diferenciado para cada una de ellas—, sin perjuicio de la concepción más global que supone al relato audiovisual *en sí mismo*.

El guion, pues, no queda reducido a aquella imagen cristalizada de *esqueleto*, de estructura vacía que ha de ser llenada con posterioridad, una vez que las imágenes y los sonidos se produzcan efectivamente mediante el registro y la composición audiovisual. Por el contrario, **el guion es ya la imbricación de esas imágenes y de esos sonidos dispuestos de determinada manera** y, por ende, contiene la pulsión nerviosa que les infunde vida.

Al desdibujar la imagen del guion como esqueleto y reemplazarla por la de un sistema nervioso que discurre todo a lo largo del *cuero*, que otorga movilidad a sus partes y les imprime las cualidades con que aquéllas adquirirán su carácter, el guion mismo se compromete activamente con el funcionamiento esperado del relato audiovisual. Es así como, ya desde su propia composición, se cumple cabalmente la premisa característica del cine en tanto lenguaje no lineal, cuyos semas no son legibles por consecución sino por la integración e interacción de sus múltiples capas de sentido. Del mismo modo, decir que el guion es un mero borrador, cuyo destino teleológico es el descarte, no atiende al hecho de su innegable pervivencia en todas las instancias que comprende un relato audiovisual: en su interior habitan las células que lo dotan de especificidad. En el entrecruzamiento con el resto de los elementos que hacen al relato es que se producirá ese *sentido obtuso* del que nos habla Barthes (1970).

Los sentidos se desprenden de la narración audiovisual de *alguna* manera, se (re)construyen en la mente del espectador en contacto con la obra; pero no como elementos netamente extraíbles, sino por la articulación particular que cada espectador logra inferir a partir de aquello que es mostrado —y sobre todo, a partir de aquello que *no* es mostrado—. Dice Bordwell (1995) que

los datos sensoriales de *un filme específico* suministran los materiales a partir de los cuales los procesos inferenciales de percepción y cognición construyen significados. Los significados no se encuentran sino que se elaboran. (p. 19).
(El resaltado es nuestro).

Esta afirmación, válida para cualquier narración audiovisual con independencia de su mayor o menor adscripción a la modalidad clásica hollywoodense, se acentúa no obstante en el caso de

las películas cuyo tratamiento argumental y estético bucea bajo propuestas de modalidad narrativa no clásica. Nos interesa acá subrayar tres aspectos: el primero de ellos tiene que ver con la **imposibilidad de trazar categóricamente una línea divisoria entre las modalidades narrativas clásica y contemporánea**, puesto que, si para el cine clásico hollywoodense existen patrones relativamente precisos respecto a la forma que adquieren sus elementos constitutivos, en el cine de modalidad narrativa contemporánea esta caracterización tiende a operar en términos de contraste y de oposición con el modelo clásico, aunque con grados de certeza mucho menores. Lejos de considerar esto como una carencia dentro de la teoría cinematográfica, creemos que ese acercamiento menos dogmático al modelo de narratividad moderna responde acertadamente a las exigencias epistémicas que éste demanda.

El segundo aspecto tiene que ver con el fragmento resaltado en la cita anterior. Que la construcción de significados resida al interior de *cada* filme, sugiere la posibilidad del **análisis filmico en función de las particularidades narrativas que ofrece una película en sí misma**. Si bien es cierto que hay determinados parámetros más o menos convencionalizados dentro del estudio crítico del cine, que aúnan criterios para el desarrollo teórico y que, por tanto, redundan de manera fructífera en la elaboración de teorías más amplias sobre el cine, es igualmente cierto que el análisis de casos pondera la ejecución de estrategias *in situ* con las que abordar críticamente cada narración audiovisual. Así, en este capítulo se hará hincapié específicamente en el guion del largometraje *Tejen* (Pablo Rabe, 2014), en función de lo cual se adoptarán aquellas herramientas metodológicas que resulten de provecho para enriquecer la producción de sentidos que se busca realizar. Desde este lugar se esbozarán reflexiones sobre la escritura de guiones de modalidad narrativa no clásica.

El tercer aspecto inaugura la problemática sobre la que versa este capítulo. La **elaboración de sentidos en una narración audiovisual implica un proceso doble, un encuentro entre aquello que construye la película y aquello que repone el espectador** en base al propio caudal de «esquemas conceptuales» (Bordwell, 1995, p. 20). Ahora bien, ¿qué lugar ocupa el guion en este proceso? Y, ¿cuáles son las implicancias de la escritura guionística en proyectos de modalidad narrativa no clásica?

En términos de escritura, un guion de modalidad narrativa clásica suele configurarse bajo criterios que presentan sus componentes de manera estoica, con descripciones minuciosamente detalladas tanto de personajes como de espacios, con un borramiento intencionado de la presencia del yo autoral, y en donde la unidad estructural del relato está dada por su división en escenas bien demarcadas. A su vez, la estimación del tiempo de pantalla está contemplada en la cantidad de páginas del guion. De esta manera el guion se constituye en un objeto de precisión milimétrica, cuya correspondencia con las funciones estructurales a las que refiere permitiría incluso determinar en qué número de página ha de tener lugar qué estadio o cuál función narrativa.

Considerada en su conjunto, la escritura del guion clásico parecería ser más un mecanismo de relojería del cual extraer sus piezas fundamentales que una parte neurálgica del proceso de creación de la obra audiovisual. En concordancia con esta perspectiva, abundan los libros sobre guion que presentan fórmulas infalibles para su escritura. El trabajo de la persona guionista parecería

reducirse a la compleción o al llenado de *casilleros* predeterminados, para así obtener un guion eficaz y listo para devenir en película. Esto se refleja en muchas ocasiones en la enseñanza del guion, tanto en los talleres de escritura como incluso dentro del ámbito universitario.

Creemos que la propia experiencia de la escritura no puede limitarse a una transcripción de conceptos o de paradigmas que seguir a rajatabla. Muy por el contrario, la reflexión en y sobre la escritura del guion, la práctica mediante modos diversos de escritura que integren y vinculen sus elementos, nos lleva a profundizar en las potencialidades que un guion ofrece dentro de cada proyecto audiovisual. En su *Manual del sentido obtuso*, Bejarano Petersen (2012) sugiere que los guiones de modalidad narrativa moderna deberían

[...] ensanchar, ampliar, dilatar sus límites para que la palabra pueda sugerir, aludir un plus semántico que las pautas actuales rechazan y sancionan como errores. Pero también, creo que deberíamos pensar en fortalecer la presencia y el reenvío a otras texturas. Esto es, ayudar a crear *contexturas*, lazos de *captación poética*. Orientar la asociación con fragmentos y obras de lenguajes artísticos diversos [...] (p. 7).

Esto es de vital importancia a la hora de asentar aquellas raíces que crecerán en la mente del espectador, y que le otorgarán los matices necesarios para propiciar la construcción de sentidos. Nos centraremos en esto en lo que resta del capítulo. Para ello adoptaremos una posición intermedia entre el análisis crítico y una vertiente más didáctica. Volvamos entonces a las primeras líneas del guion de *Tejen*:

Absoluto negro durante varios segundos. *Comienza una densa reverberancia por lo bajo, casi como si saliera de una enorme garganta resonante.* (Guion de *Tejen*, p. 1).

En una posible revisión efectuada desde un punto de vista estrictamente dogmático, y ajustado al método de escritura paso-a-paso con que suele operar la enseñanza de la escritura guionística, las líneas precedentes podrían quedar más o menos así:

~~Absoluto negro durante varios segundos. Comienza una~~
~~*[densa] reverberancia por lo bajo, casi como si saliera~~
~~de una enorme garganta resonante.~~

Aun cuando adjetivar como «densa» a «reverberancia» presentaría virtualmente problemas técnicos y de inteligibilidad susceptibles de ser esgrimidos como argumentos en contra de su utiliza-

ción en un guion literario (comentarios del tipo: «¿cómo se escucharía esto?» o «describir minuciosamente, mediante efectos de imágenes y/o sonidos específicos, qué implicaría esa *densidad*»), un acercamiento didáctico que buscara fortalecer las habilidades de escritura probablemente no apuntaría a una total disolución de las marcas de escritura *literaria* con que tal estudiante contara, sino que las reorientaría hacia la reflexión sobre el paso a un inusitado *lenguaje audiovisual*, en detrimento del uso literario o poético.

No obstante ello, el resto del enunciado, sobre el que hemos cruzado una línea, supone sin dudas aspectos difíciles de conciliar con los preceptos de escritura guionística normalmente *aplicados*. Mientras que decir «negro» sería suficiente para la producción concreta de una imagen, y «reverberancia por lo bajo» daría cuenta tanto de la dimensión sonora como de su distribución espacial (esto es, de la articulación de distintos niveles de escucha dentro de un plano), un guion convencional no admitiría la presencia de indicaciones aclaratorias sobre el paso del tiempo («durante varios segundos» y «comienza» son ejemplos de ello), ni modalizadores de enunciación (Kerbrat-Orecchioni, 1987) como «absoluto», ni tampoco el uso de figuras retóricas tales como la metáfora o la comparación («como si saliera de una enorme garganta resonante»).

A este último respecto nos limitaremos de momento a señalar lo que Teichmann (2018) comenta en relación con la creación de atmósferas particulares dentro del guion:

Algunas escenas requieren más que otras de una profundización en el detalle o de ciertas licencias lingüísticas («un silencio de muerte se cernía en el aire») en función de generar determinadas sensaciones en el espectador. ¿Cómo se sugiere la extrañeza, cómo se muestra un *clima lúgubre* o un *clima de misterio*? (p. 122).

El ejemplo entrecomillado surge del guion de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), que ya fuera citado por Carrière y Bonitzer (1991). La inclusión de esta imagen retórica, concebida como una licencia del realizador, conlleva cierto detenimiento por parte de Teichmann. En el primer capítulo de *Escribir guion* (2018), la autora aclara en una nota al pie que se trata de un «ejemplo del uso del lenguaje literario en casos muy específicos, en los que la literatura permite sintetizar conceptualmente la necesidad dramática de la escena» (p. 12). Estos *casos muy específicos* parecerían estar representados por una limitada cantidad de ejemplos, en los que el guion no tiene otra opción que la de valerse de usos más *literarios*.

En esta línea, la aclaración de Teichmann respecto de estos *casos muy específicos* se comprende si consideramos los criterios de construcción propios de la modalidad narrativa clásica, eje central sobre el que versa el libro ya mencionado. En tal sentido es que la autora observa estas particularidades de algunos guiones, visto que el abordaje de la modalidad clásica supone, sobre todo para lxs estudiantes de primer año, un necesario viraje en los modos habituales de escritura. La funcionalidad dramática de una escena se pone en relieve y, de acuerdo con ello, se apunta a que la escritura guionística se distancie de los modos más cercanos a la literatura y

la poesía. Ahora bien, desde la Cátedra buscamos con este nuevo libro propiciar una expansión en el abordaje del guion, al considerar de manera específica otras modalidades narrativas y, consecuentemente, otros cruces disciplinares que exploren la escritura guionística desde dichas modalidades. **Así, la naturaleza del lenguaje audiovisual se retroalimenta en el cruce interdisciplinar, en la conjunción de elementos disímiles y de orígenes dispares.** La décima escena de *Tejen* propone lo siguiente:

ESC 10. EXT. PATIO. ATARDECER.

LUCÍA continúa cayendo dilatada en el tiempo. El árbol permanece con el mismo gesto arrogante, curvo e inmóvil, ahora vemos más de su estructura seca y robusta.

De pronto la velocidad de una libélula corta el aire y se posa sobre el marco de la puerta trasera de la casa. Otros insectos la siguen bajo un zumbido nauseabundo.

Desde lejos parece un enjambre que brota del árbol e invade la casa de forma desbordante. (Guion de *Tejen*, p. 3).

Hemos resaltado algunos fragmentos que consideramos de especial atención a los efectos de desambiguar esas tensiones que despierta el entrecruzamiento entre lo literario y lo audiovisual y que, en consonancia con nuestra perspectiva, habitan *necesariamente* en la escritura del guion, sobre todo en relatos de modalidad narrativa no clásica. La elaboración de imágenes sensoriales, el uso de tropos metafóricos tales como la sinestesia («un zumbido nauseabundo») y la personificación («el árbol [...] con el mismo gesto arrogante»), dicen con palabras aquello que no puede ser dicho sino con una sumatoria de operaciones sensibles. Se entreteje lo expresivo desde la creación poética, para *traer* a la mente representaciones abstractas que pugnan por revestir un cuerpo figurado. En definitiva, se trata de esa búsqueda que toma a su cargo el lenguaje audiovisual: la evocación expresiva de imágenes, sonidos y sentidos. En la escritura del guion ha de contemplarse su propia matriz creadora, **su fuerza *poiética*: de ella derivarán, pues, las pulsiones estético-narrativas que otorgarán carnadura al relato audiovisual.**

ESC 94. INT. LABERINTO

[...]

La mirada del VIEJO está paralizada en un punto.

Frente a él la imagen del árbol con la NIÑA cayendo en suspensión, dilatada, inalcanzable. El árbol está invertido, como si pendiera de las bóvedas del laberinto, en lo

más alto, mientras la NIÑA cae desprendiéndose hacia el suelo. (Guion de *Tejen*, p. 44).

Construir una narración audiovisual desde el guion supone el asentamiento de aquellos elementos esenciales a toda narración, como la presentación de personajes y el flujo de sus acciones en el tiempo y en el espacio. Pero implica también proponer una atmósfera, pensar en el ritmo, en la cadencia de la respiración particular que se buscará imprimir a ese relato; pues **en la proposición y enunciación de dichos aspectos es que el guion se constituirá en la premisa audiovisual con que la obra en su totalidad va a desarrollarse**. Y es hacia ese punto donde dirigimos la reflexión cuando hablamos de **escritura audiovisualizante**.

Audiovisualizar la palabra

Un primer acercamiento a nuestra noción de *escritura audiovisualizante* nos transporta a aquello que André Gaudreault y François Jost (1995) definieron como la *actitud documentalizante* y la *actitud ficcionalizante*, a propósito de términos recogidos previamente por Roger Odin (1984; 2000), en directa vinculación con lo señalado por Jean-Pierre Meunier (1969). Los autores de *El relato cinematográfico* dicen a este respecto que

La actitud documentalizante anima, pues, al espectador a considerar el objeto representado como un «haber-estado-ahí» [...]. En tanto que, en cierto modo, la actitud ficcionalizante [...] nos anima a considerar como «estando-ahí» esos «haber-estado-ahí» que son todos los objetos profílmicos que se han mostrado ante la cámara. (Gaudreault y Jost, 1995, p. 40).

De manera análoga, una escritura *audiovisualizante* va a fomentar, desde la perspectiva *guionista*, un **detenimiento consciente sobre los modos de exploración en la escritura** habilitados por el trabajo sobre la dimensión estética de la palabra, en pos de la producción de imágenes, de sonidos y de sentidos. Ante el interrogante sobre la mostración de lo indecible, sobre la construcción de aquello que no reside en ningún lado pero que *está ahí*, a la espera de ser encontrado, surge la evocación, la creación *poiética*, emergencia que adquiere casi un carácter de necesidad en guiones de modalidad narrativa contemporánea.

A su vez, desde el punto de vista del espectador (o más específicamente del analista, del productor o del docente, quienes accederán en concreto al guion), la escritura *audiovisualizante* permite ya **vehiculizar la latencia, las propiedades intrínsecas del relato audiovisual que se está gestando**. Dice Pier Pasolini (1970) que «no existe palabra por muy abstracta que sea, que no suscite en nosotros, simultáneamente a su pronunciación o a su aparición escrita, alguna imagen». (p. 83).

Es por ello que, en atención a esta *forma audiovisual de escritura*, el guion de modalidad narrativa no clásica cobrará una relevancia mayúscula como materia significativa. A su vez, esta cualidad, que en el guion se hace presente por medio de la combinación y de la selección léxica —resuenan acá las proposiciones de Jakobson y Cabello (1981) sobre la función poética del lenguaje—, se produce en aras de **despertar la vocación performativa y simbólica de la palabra**.

De vuelta al guion de *Tejen*, es posible argüir que la manifestación de esta escritura *expresiva constituye sintomáticamente la premisa estético-narrativa que se desarrollará durante la etapa de la realización*, principalmente mediante el tendido de estrategias de comportamiento de cámara, tales como el movimiento vectorial y la orbitación respecto a un eje, entre otras.² Si lo comparamos con las «experiencias de indagación con la cámara» (Xavier, 2008, p. 161), que Ismael Xavier menciona a propósito de las formas de un cine basado en la «lógica del ataque “vertical” y “poético”» (p. 160), este procedimiento no sólo responde cabalmente con los mecanismos de articulación entre el guion y la realización sino que, además, pone de manifiesto el trabajo ulterior de alejamiento para con la modalidad narrativa clásica:

Lo que nos hace conscientes de su presencia [de la cámara como dispositivo] es el arsenal de estrategias que destruyen la representación propia del cine diegético y que afirman las operaciones de la cámara y del montaje como expresión directa de una experiencia interior, como una extensión de su ojo capaz de producir una nueva percepción. (Xavier, 2008, p. 161).

Consideremos este último rasgo una vez más, deshaciéndonos de la noción hiperdifundida sobre el guion como *descarte*, a la luz de modalidades narrativas no clásicas. Un relato cinematográfico de tales características debería poder distinguirse desde el momento de su gestación; esto es, desde la existencia de un guion que lo materialice como proyecto audiovisual. ¿Cómo dar cuenta de las búsquedas estético-narrativas que persigue nuestra película cuando éstas difieren de la cristalizada modalidad clásica? ¿De qué se tratan todas esas rupturas en el guion en relación con lo ya conocido sobre la escritura guionística? O incluso (la insidiosa pregunta con que cada guionista se ha topado alguna vez, y que recogíamos al comienzo junto con Suzanne Baron): ¿de qué modo se va a pasar eso a imágenes y sonidos...?

Tal vez la misma pregunta dé la clave para una comprensión global sobre el guion de modalidad narrativa no clásica y, acaso también, para continuar la discusión sobre las implicancias del *lenguaje* audiovisual: **no hay un único modo, porque no se puede pensar el pasaje del guion hacia la**

² Remitimos a los apartados 3.a y 3.b de la *Tesis de grado* de Rabe (2014 b).

realización como una mera secuencia escalonada. Se trata más bien de un circuito de retroalimentación, de idas y venidas; en tanto parte fundamental de esa compleja *empresa artística* que es el cine (Metz, 2002), la escritura guionística se despliega como un proceso que va al encuentro de la realización y del montaje, y que continuará, ya sí de manera invisible, en la mente del espectador.

Conclusiones

Es función de la persona guionista tejer sentidos y evocar imágenes y sonidos mediante la fuerza performativa de la palabra. Tal como lo expresan Teichmann y Constantino (2017),

El cine de modalidad narrativa contemporánea, sobre todo, aprovecha muchas veces los recursos lingüístico-realizativos en pos de construir sentidos que van más allá de la literalidad de las palabras o de las acciones. (p. 70).

Al hacerlo, la guionista crea y amplifica no sólo el universo diegético que se abrirá a ojos del espectador en la película, sino que **sienta las bases de la creación estética y narrativa, envía los impulsos nerviosos que darán vida a todo el cuerpo del audiovisual.** En la misma dirección,

Esto no significa que la palabra y la imagen estén ligadas por una correspondencia obediente o incondicional, significa, simplemente que están asociadas, sólida y solidariamente enlazadas en una estructura que las contiene porque ha sabido resolver, superar, sintetizar las diferencias. (Provitina, 2014, p. 111).

Quien guiona deviene, en definitiva, en una suerte de deidad que todo lo ve y que todo lo sabe, pero que deja, asimismo —o tal vez precisamente por ello—, semillas ocultas en un terreno arcilloso y maleable. Las semillas sembradas en el guion permanecen latentes en la virtualidad polisémica de las palabras; su cosecha se recogerá en imágenes y en sonidos, una vez los frutos del sentido hayan madurado, ante la espera atenta de quien los busca. En ello reside, quizás, el gozo de la revelación: esos frutos nutrirán nuestra mirada y nos dotarán del impulso necesario para acercarnos al cine que ansiamos *ver*.

Referencias

- Barthes, R. (1970). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación.
- Bejarano Petersen, C. (octubre de 2012). *Manual del sentido obtuso (o de la enseñanza de la escritura audiovisual en proyectos de narrativa moderna)*. Ponencia presentada en las VI

Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- Carrière, J.-C. y Bonitzer, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Paidós.
- Eisenstein, S. (Director). (1925). El acorazado Potempkin [Largometraje]. Jakob Bliokh.
- Gaudreault, J. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Jakobson, R. y Cabello, A. M. G. (1981). *Lingüística y poética*. Cátedra.
- Meunier, J.-P. (1969). *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*. Librerie Universitaire.
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. Éditions de Boeck Université.
- Odin, R. Film documentaire, lecture documentarisante. En J.-C. Lyant y R. Odin (comps.) (1984). *Cinéma et réalités*. CIEREC, Universidad de Saint-Étienne.
- Pasolini, P. y Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Editorial Anagrama.
- Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. La marca editora.
- Rabe, P. (2014 b). *Tejen*. [Tesis de grado]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Rabe, P. (Director) (2014 a). *Tejen*. [Largometraje]. Más Ruido.
- Teichmann, R. (2018). *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74281>
- Teichmann, R. y Constantino, M. (2017). Enseñanza de guion: un desafío académico. *Metal*, 3, 66-74. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63613>
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Ediciones Manantial.

CAPÍTULO 4

Función y armado de la escaleta en modalidades narrativas no clásicas

Pablo Moreno

Nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.

—Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*

En el transcurso de la cursada de *Guion I* (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata) se introduce al estudiantado en diversas herramientas cuyo objetivo apunta a la elaboración integral de un guion de cortometraje. Las mismas quedan recogidas en el Capítulo 12 de *Escribir guion* (Teichmann, 2018), y se enuncian bajo los siguientes rótulos: libreta de guionista; idea dramática; *storyline*; sinopsis (que incluye la cadena causal, el conflicto, la caracterización mínima de los personajes, la estructura, la contextualización y el tono); investigación narrativa; argumento; *scaletta*; guion literario.

En términos metodológicos, la propuesta parte de **concebir al guion como un proceso más que como un objeto de carácter clausurado**, en la medida en que su escritura no ostenta la exigencia de su conclusión; por el contrario, remite a la activación de un mecanismo que propulsa el movimiento narrativo *hacia* la realización audiovisual. Recuperamos acá las palabras de Rosa Teichmann y Marianela Constantino (2017), para quienes

(...) el aprendizaje se concibe como un proceso que involucra no sólo la apropiación del conocimiento específico, sino el desarrollo de la conciencia crítica, el entrenamiento perceptivo y la adhesión sensible; un proceso que intenta ser dinámico, interactivo y participativo a la vez (pp. 72-73).

El despliegue progresivo de recursos se condice con la cualidad procesual que se busca poner en relieve y responde, asimismo, a los criterios pedagógicos que sostiene nuestra Cátedra. Desde el punto de vista de la producción, este desarrollo gradual permite que cada guion adquiera consistencia en tanto obra, al tiempo que lxs estudiantes hacen propios los contenidos de la materia *mientras* moldean sus proyectos.

Esto supone también la **necesidad de habituar la propia escritura a los modos con que usualmente se aborda la práctica guionística**. Se trata, pues, de un entrenamiento. A tal fin se ha determinado el uso de herramientas que componen un corpus de trabajo conceptualmente sólido y empíricamente funcional para la adquisición de las habilidades de escritura relativas al guion.

Ahora bien, el programa de la materia se focaliza en un modelo de guion al que denominamos de *modalidad narrativa clásica* y, en consecuencia, las prácticas orbitan sobre ese eje, de manera que cada estudiante pueda situar su propuesta narrativa bajo las convenciones del guion clásico. Debido a ello la estructura va a estar regida principalmente por dos perspectivas: el *modelo de los cuatro estadios* de Eugene Vale (1993) y la *estructura en tres actos* de Syd Field (1994). De manera análoga, la caracterización del personaje estará determinada por su calidad de *actante* (Greimas en Barthes, 1982) y tenderá a la construcción de personajes *motivados y activos* (Vanooye, 1996), mientras que el conflicto dramático va a quedar supeditado —con contadas excepciones— a una identificación explícita, es decir que se desalentarán aquellos conflictos de índole interna o que eventualmente presenten dificultades mayúsculas para su reconocimiento por parte del potencial espectador.

En este capítulo vamos a proponer una reconfiguración de la *scaletta* (en adelante: *escaleta*), de modo que su armado se adecúe a guiones cuya modalidad narrativa no se circunscriba al esquema tradicional del guion de modalidad narrativa clásica. Para ello revisaremos las particularidades de la escaleta tal como se trabaja al interior de las clases. A partir de esta base avanzaremos sobre determinados aspectos que, consideramos, han de ser tenidos en cuenta al momento de abordar un proyecto guionístico no clásico. Tales aspectos se refieren a 1. la composición del encabezado de la escaleta; 2. los alcances del *objetivo dramático*; y 3. la incorporación de la *paráfrasis estético-realizativa*.

Del concepto al formato

Para desarrollar la escaleta, les estudiantes reciben un instructivo a partir del cual el equipo docente encara el abordaje del trabajo en las comisiones. De acuerdo con el cronograma, en esta instancia ya se cuenta con una primera versión de la estructura narrativa; esto permite avanzar desde la reflexión teórica y en atención a las características de cada proyecto. Es el momento de analizar concienzudamente la viabilidad de los guiones: ¿de qué manera se conjuga la tríada conflicto, personaje y estructura? (Teichmann, 2018). ¿Es posible visualizar los alcances del relato en su globalidad, o hay inconsistencias narrativas, acciones dramáticas conceptualmente injustificadas o dramáticamente incompletas que perjudican la visión de conjunto? Lo que queremos contar ¿responde a los encadenamientos lógico-causales que planteamos, se vale de la economía narrativa para dar lugar al despliegue audiovisual...? Con el avance en la escritura del

guion, todo ello se irá complejizando. La escaleta es uno de los enclaves fundamentales para profundizar en el análisis.

De acuerdo con Martha Vidrio (2003), la importancia en el uso de la escaleta

radica no sólo en los momentos relativos a la confección del argumento, sino que frecuentemente suele aplicarse su técnica a todas las fases del guion ya escrito, e incluso durante la realización y montaje. Cuando surge una duda sobre el valor narrativo de cualquier parte de la obra, la scaletta puede resolver el problema. (p. 47).

Esta afirmación nos permite apreciar el carácter de continuidad implícito en la escaleta: mientras que se ocupa principalmente de determinar las funciones estructurales de la narración, **opera también como una brújula que se mantiene constante —y que garantiza, idealmente, la consistencia del trayecto— a lo largo del proceso constructivo** de una obra audiovisual. Esta noción es muy sencilla de abordar. Luis Gutiérrez Espada (1978) la definía como «una narración sucinta que compendia ordenada y cronológicamente las acciones esenciales y características que permiten progresar a la narración» (p. 57). Sulbarán Piñeiro (2000) agrega que

(...) lo esencial es cómo sucede la narración desglosada a través de los recursos del lenguaje cinematográfico. (...) su propósito es crear no sólo una estructura sólida, sino planificar el movimiento de la historia, la funcionalidad, unidad y globalidad de la obra, los detalles y toda su planificación. (p. 52).

De manera homóloga, cuando Michel Chion (2009) habla sobre el *step outline*, término asimilable al de escaleta, lo asemeja a una suerte de listado, una sucesión numerada de escenas que sintetiza las acciones desarrolladas al interior de cada una de ellas. En todos los casos, **la escaleta viene a responder tanto a la necesidad de organización estructural como a la organización de la narración**, a su funcionalidad respecto de la voluntad narrativa que origina el guion.

Al exigir un detenimiento preciso sobre los andamiajes del guion, el trazado de la escaleta posibilita revisar la consistencia de aquel tanto en términos generales como en el funcionamiento pormenorizado de cada una de sus partes. Su composición consta de tres elementos: el **encabezado**, en donde se consigna el número de escena, la localización espacial y la referencia temporal, cuya distribución, escena tras escena, será replicada posteriormente por el guion literario; una *síntesis* de las acciones dramáticamente significativas, de unas pocas líneas por escena; y el **objetivo dramático** (usualmente consignado como *OD*), que explicita las razones de ser de cada escena —es decir, el *por qué* y el *para qué* de su presencia en el guion desde el punto de vista teórico—.

Este último ítem, además de operar como una suerte de termómetro sobre el grado de apropiación de los contenidos, en la medida en que indicia el nivel de internalización existente en el alumnado respecto de los conceptos hasta ahí estudiados, cuenta con fines pedagógicos y procesuales específicos. Por un lado, enunciar el *OD* requiere que lxs estudiantes evalúen *en qué parte* de la estructura narrativa han de ubicar qué escenas y, también, qué funciones cabría asignar a cuáles escenas. Para ello resulta oportuno —si no necesario— que se tengan en cuenta los **criterios de ordenamiento, progresión, funcionalidad, coherencia y proporción** (Teichmann, 2018). Es por demás esperable que tal ejercicio de abstracción no se resuelva cabalmente en todos los casos. Algunas escenas serán extrapoladas al guion sin mayores complicaciones, mientras que otras despertarán interrogantes: ¿es relevante incluir esto en nuestro guion...? Y si lo es, ¿por qué no podemos identificar su objetivo dramático?

Por otro lado, ese detenimiento más certero en la escaleta supone la madurez del proyecto guionístico. En nuestras clases la escaleta es el momento previo a la escritura del guion literario. Los trabajos iniciales procuran despertar motivaciones para que cada grupo halle el relato que le interesa explorar desde el lenguaje audiovisual. Para ello se brindan disparadores creativos, se recorren lugares comunes y espacios imposibles, y se asume una posición en la que el cambio constante es síntoma de crecimiento. A través del intercambio de impresiones, las ideas empiezan a adquirir formas más definidas: **empiezan a entenderse como historias**. Los últimos trabajos están orientados a delinear los contornos de esas mismas historias: **pasan a constituirse en relatos**. Aunque todavía reste un largo trayecto, ya se *ven* un poco como películas. La escaleta vaticina el tránsito de las ideas a las imágenes; luego el guion se encargará de dar nombre a lo que fuera pensamiento. Es el fin de la infancia del proyecto y el comienzo de todo lo demás. Veamos, entonces, algunas reformulaciones posibles para componer esta escaleta revisitada.

1. El encabezado y su relación con la estructura dramática como sistema

Uno de los principales inconvenientes a la hora de estructurar un relato no clásico es que este no se rige necesariamente bajo las reglas de balance narrativo propias del esquema ternario. Es habitual encontrarse con prolongadas escenas de aparente bajo valor dramático, como sucede en *Drive my car* (2021), de Hamaguchi Ryuusuke, o bien con secuencias de montaje eclécticas que ocurren en múltiples dimensiones espacio-temporales a la vez; tomemos como ejemplo de esto último *Todo en todas partes al mismo tiempo* (2022), de Daniel Kwon y Daniel Scheinert.

En otro lugar, y a propósito de la película *Tejen* (Pablo Rabe, 2014), planteábamos una revisión de la estructura narrativa. La definimos como un **sistema ajustado a reglas internas, susceptibles de ser inferidas mediante el análisis del relato audiovisual en su conjunto**, y no ya de acuerdo a su nivel de adecuación respecto del esquema narrativo imperante en

la producción industrial, es decir, de la modalidad narrativa clásica.³ Si asumimos la construcción de un esquema narrativo no clásico, es probable que nos hallemos frente al desafío de andar un poco a ciegas en lo que a estructura respecta. Y esto tiene directa incidencia en el modo en que desglosaremos las escenas del futuro guion, porque ¿cuán acertada será la numeración de las mismas, o la circunscripción de una escena a un espacio concreto, si en términos de funcionalidad lo que nos interesa es convocar una cierta atmósfera atribuible a estados internos más que a su localización particular en tal o cual lugar, por ejemplo? No decimos acá que esto sea imposible, por supuesto; pero mientras que su ejecución se tornaría engorrosa, probablemente también hablaría menos del guion en sí para tornarse en cambio en una limitante que entorpecería el flujo de trabajo.

Por ello, frente al encabezado convencional, del tipo:

ESC. 14 / EXT - BALDÍO / DÍA⁴

consideremos la **posibilidad de desagregar las escenas ya no como instancias aisladas, sino más bien como bloques narrativos** que se aúnan bajo patrones dramáticos compartidos, toda vez que su enunciación como unidades espacio-temporales (como *escenas*) suponga un quiebre no deseado en las juntas sistémicas de nuestro proyecto.

Un bloque narrativo **no requiere de la consecutividad de las escenas que lo componen para su formulación, ni está sujeto de manera estricta a determinado referente espacial o temporal**. Puede estar atravesado por escenas intercaladas, que se numerarán a efectos de una identificación más ágil, incluso cuando finalmente su orden vaya a modificarse en una etapa posterior de la escritura —algo que, de todos modos, sucede con cierta frecuencia independientemente de la modalidad narrativa elegida, y se corresponde con la idea de que el guion no termina de escribirse sino hasta el último corte de montaje—. El bloque narrativo, en tanto se define como una secuencia no (necesariamente) lineal reconcentrada, podrá descomponerse posteriormente en el guion sin la exigencia de su división en escenas y, por lo tanto, estará fuertemente guiado por el tratamiento de que sea sujeto bajo la *paráfrasis estético-realizativa*, de la que nos ocuparemos un poco más adelante.

³ El desarrollo de esta propuesta puede leerse en el segundo capítulo de *El guion moderno, un juego de escritura* audiovisualizante (Moreno, 2020a).

⁴ El encabezado proviene del *Ejemplo de escaleta* (2020), material de uso interno para las clases de producción de la materia *Guion I* (Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata).

A su vez, visto que contiene potencialmente más de una dimensión espacio-temporal, el encabezado podrá prescindir de su enunciación directa, en reemplazo de lo cual incluirá una referencia ligada a su función en el sistema. Por ejemplo:

BLOQUE B – PASAJE DE REVELACIÓN (*Nombre del personaje*)

Como se ve rápidamente, este modo de enunciación recupera la noción de *secuencia*. Se trata de un elemento que puede derivarse de la cadena causal, en la medida en que esta recoge a priori los núcleos narrativos por los que pasará el relato audiovisual, sin detenerse en las características particulares de las posibles escenas que compondrán la misma. La diferencia estriba, naturalmente, en que **un bloque narrativo no halla eco en una lógica de causa y efecto, sino que su significación atiende a una lógica asociativa o acumulativa**, particularidad que se desprende de los guiones no clásicos. Por lo mismo, el bloque ofrece mayor indeterminación espacial y adquiere libertad en cuanto a los valores de orden, duración y frecuencia temporal (Bordwell y Thompson, 1995). Al ser incorporado como parte de la escaleta, permite visualizar su existencia dentro del sistema narrativo, al establecer que aparecerá en *algún* sector del relato sin que dicha aproximación limite su movilidad a lo largo de la narración. En otras palabras, se trata de instalar la posibilidad de su presencia en una o varias instancias del relato, y reemplaza entonces el ordenamiento cronológico-causal por **variables tales como estancamiento, postergación, insistencia u opacidad**.

Como afirmamos en otra parte, «el sistema compuesto por cada relato moderno traza un camino posible, que va revelándose solo a medida que se lo juega» (Moreno, 2020 b, p. 8). Desde nuestra perspectiva, ese trazado *lúdico*, que irá develándose para el futuro espectador en la película, ha de iniciarse para quien guiona el relato no clásico desde las primeras etapas. Esto se debe a que el detenimiento reflexivo sobre el propio proceso influye positivamente en el despliegue de los recursos de que nos valdremos a fin de explorar las búsquedas narrativas, estéticas y realizativas con que imbuir al relato audiovisual.

2. El objetivo dramático como vehículo para el *movimiento* de las acciones

Inmediatamente después del encabezado, la escaleta recoge las acciones con valor dramático significativo que suceden en la escena. Recordemos que cuando nos referimos a *acción dramática* no nos centramos exclusivamente en las acciones de tipo *físico*, sino que **aludimos a aquellas instancias del relato que suponen un movimiento dentro del arco narrativo**. Bajo esta premisa, que nuestro protagonista *descubra* un engaño es una acción dramática, pues esto va a acrecentar su conocimiento en relación con el conflicto, sus impresiones sobre el comportamiento dudoso de otro personaje (por ejemplo, del *oponente*), o incluso el grado de consciencia

respecto de sus propias capacidades y limitaciones. Volvamos sobre el *Ejemplo de escaleta* cuyo encabezado citamos en el apartado anterior:

ESC. 14 / EXT - BALDÍO / DÍA

RAMIRO llega al baldío y se sienta contra el paredón. JUAN llega al lugar y amenaza a RAMIRO. Tres SANCHEZ llegan y disparan a RAMIRO. JUAN patea el cuerpo de RAMIRO y se lleva la cámara.

Funcionalidad de la escena (OD): 2do punto de giro, o fin de la lucha. Comienza la resolución.

En este caso, que el actante sujeto elija el baldío como lugar de descanso o refugio temporario cobra valor por, al menos, dos motivos. Se trata de un espacio conocido para el protagonista; es también el lugar en el que Ramiro tuvo acceso a información valiosa en el pasado y, desde el punto de vista del espectador, allí se sembró un indicio sobre el riesgo que corre el protagonista debido a la proximidad de los Sánchez: sea al interior de la casa, en espacios públicos o en zonas despobladas, la amenaza de los Sánchez es palpable. A su vez, el hecho de que Ramiro llegue al baldío tras una secuencia de huida fuerza al personaje a sentarse para descansar y, también, para pensar en sus próximos pasos en función de lo que acaba de descubrir. El personaje se *sienta* (podríamos decir: baja la guardia) y apoya la espalda sobre un *paredón*, elemento que opera por extensión como un anticipo del fusilamiento.

Al comienzo de la escena el protagonista está solo, ensimismado en sus pensamientos, y con los registros de la cámara como poderosa arma para la obtención de su objetivo: desenmascarar a Juan y a los Sánchez. La acción lógica subsiguiente sería utilizar esos registros, pero algo se lo impide: la llegada inesperada de Juan, otrora un ayudante de la causa, cuya verdadera identidad ha sido develada por Ramiro. Esto se confirma para el espectador debido al ánimo hostil de Juan, que amenaza explícitamente al protagonista. El enfrentamiento de uno contra uno no sucede, pero permite mover el relato: Ramiro se retrasa y, aunque logra recuperar el aliento y confirmar sus sospechas completamente, se topa con la aparición de los tres Sánchez, quienes le disparan. En términos de microestructura, la curva dramática de la escena puede verse con claridad: el protagonista está solo, pero tiene toda la información que necesita; se enfrenta a su oponente principal, quien retrasa su accionar; pierde la vida rodeado de sus enemigos. Ya no hay posibilidad aparente de lucha: el objetivo del protagonista queda truncado. El espectador asiste a la derrota y presencia la pérdida de la evidencia: Juan descarta la amenaza de Ramiro y se lleva consigo la cámara. No quedan testigos; Juan sale airoso.

Si atendemos al OD, **podemos identificar la funcionalidad de la escena en relación con la estructura**, al señalarse su vínculo directo con el concepto de *punto de giro*, de acuerdo al esquema de

Field. Además, se inaugura acá el último tramo del relato: la *resolución*. En la escena siguiente concluye efectivamente el guion, hecho que, desde la escaleta, nos indica la entrada en acción de Flor, quien pasará a tomar las riendas del relato. La amiga del protagonista y pareja de Juan descubre en la casa de este los registros que tomara Ramiro y que confirman lo que el personaje le había advertido con posterioridad (que Juan era una especie de doble agente, y que obraba en asociación con los Sánchez). Incluso si Ramiro murió, gracias a los registros de la cámara Flor puede reconstruir los hechos y actuar en consecuencia: alejarse de Juan y denunciar la traición.

En un relato de modalidad narrativa no clásica, el objetivo dramático deberá ser considerado como un **punto de unión para la comprensión del sistema estructural bajo criterios estrechamente asociados a la propuesta narrativa particular**. Por ello mismo, su enunciación posiblemente distará del esquema ternario y de sus componentes, ya que, como dijéramos, la estructura narrativa no necesariamente va a seguir el modelo convencional, sino que se abrirá a otras posibilidades de análisis estructural que den cuenta de las *reglas de juego* propuestas por el guion no clásico. En ese sentido, cada escaleta ensayará sus modos de articular las acciones dramáticas con la funcionalidad que les sea atribuida.

Por otro lado, esto implica un ejercicio de profundización basado en la propuesta sistémica de cada guion. Sin embargo, esto no equivale a decir que el OD pierde su relevancia, sino todo lo contrario. Determinar las acciones dramáticas principales adquiere un matiz diferente en los relatos no clásicos, porque **la imposibilidad de avanzar, la existencia de personajes inmotivados y la sustitución de cadenas lógicas por enlaces asociativos o acumulativos es, decididamente, movimiento**. El avance narrativo se constituye así en el paradigma de la contradicción. En un relato no clásico, la escaleta se mueve del mismo modo que la imagen audiovisual: aun inmutable (pensemos en los largos planos de algunas películas en donde *nada sucede*, en apariencia) es movimiento sensible, pues **moviliza al espectador y conduce a la búsqueda de conexiones entre lo narrado** por su sola presencia dentro del sistema. Reconocer que la acción dramática es también la búsqueda de impacto para con el potencial espectador debe ser un imperativo en la construcción de relatos no clásicos y, por ende, es pasible de ser enunciada según esa intencionalidad.

BLOQUE B - PASAJE DE REVELACIÓN (Z.)

El piso de la montaña tiembla al tiempo que Z. abre los ojos. Las voces de M. y V. repiten las palabras de Z. (ESC. 11). El sonido envuelve a Z., in crescendo, hasta que se vuelve insoportable.

M. circula en torno a la casilla de madera.

Las canoas zarpan una vez, dos veces, tres veces. La cascada y el océano se superponen.

La mirada de Z. (SIN CUERPO) desciende abruptamente por la falda de la montaña, como si emulara el movimiento de la cascada. La voz de V. se

interrumpe. Fragmentos de V. impactan contra la escollera. La cascada se tiñe de negro. M. cierre los ojos.

M. queda inmóvil ante la visión del cuerpo de V. Los ojos ciegos de V. se fijan en M. La playa se duplica infinitamente.

Funcionalidad del bloque narrativo (OD): Transición del protagonista y cambio de focalización. Revelación indicial sobre el vínculo entre Z. y V. Repetición del motivo de las canoas. Interconexión entre espacios: cascada (montaña) y océano (playa).

A través de este ejemplo intentamos dar cuenta de la relevancia que cobra la escaleta a efectos de organizar nuestro sistema narrativo, con anterioridad a la escritura del guion literario. La interconexión entre espacios y tiempos no consecutivos, así como la aparición de motivos dramáticos que se repiten, dará como resultado un conjunto de secuencias ligadas por su acumulación. Esto deja espacio para que la historia adquiera espesor de manera paulatina, aun cuando no sigue el método clásico en su estructura. A su vez, se pone de manifiesto la lógica con que decidimos trabajar narrativamente, que responde a una pérdida de las dimensiones espaciotemporales para acentuar los procesos internos de nuestros personajes, todo ello vinculado simbólicamente con las reacciones de la naturaleza. La mención de elementos naturales en la escaleta se justifica así por la creación de vínculos dramáticos significativos, que están velados bajo paralelismos de índole asociativa. Si hiciéramos una comparación con la estructura clásica, resulta evidente que este bloque narrativo incluye puntos nodales que movilizan el relato. Incluso cuando se posterga la revelación, podemos inferir que V. ha sido atacado por Z.; la caída de Z., quien pasa a ser sólo mirada, fuerza a la conclusión del bloque. Esto equivale a decir que el *relato* no clásico también sigue patrones narrativos; lo que varía de manera contundente es la forma en que aquellos se presentan al interior de la estructura.

En esa línea, la resolución no acaba por explicitarse debido a que la confusión propia del segmento busca solapar los efectos narrativos pretendidos. En un relato clásico, el ordenamiento causal probablemente emularía los pasos de una investigación; pensemos, por ejemplo, en un largometraje del género *thriller* o detectivesco. Acá, en cambio, la prioridad radica en provocar incertidumbre para con la potencial audiencia, es decir, en impactar sobre su propia percepción del relato —como el impacto de una ola al romperse contra las rocas.

El conjunto de estos efectos dramáticos da cuenta, asimismo, de un cambio en el eje de focalización del relato: si hasta el momento nuestro protagonista era Z., este bloque irá moldeando, en su desarrollo, un viraje hacia el punto de vista de M. En el próximo apartado exploraremos otros elementos que aparecen enunciados en el objetivo dramático, y que entran en articulación con recursos específicos del lenguaje audiovisual.

3. La *paráfrasis estético-realizativa*: un salto al abismo

La reformulación de la escaleta orientada a proyectos guionísticos de modalidad narrativa no clásica incorpora un tercer componente, al que denominaremos *paráfrasis estético-realizativa* (*PER*). Si con el objetivo dramático veíamos la necesidad de nombrar los vínculos entre las acciones principales y el sistema narrativo, la *paráfrasis estético-realizativa* va a ocuparse de anticipar los rasgos del guion que tendrán una correspondencia directa para con la forma audiovisual. Es decir que enunciaremos las cualidades de índole estética, estilística y realizativa que, **por su necesaria incidencia dentro de la narración, deben ser tenidas en cuenta al momento de la realización cinematográfica**. A caballo entre un modo de escritura *audiovisualizante* y el armado del así llamado *guion técnico*, la *paráfrasis estético-realizativa* viene a manifestar el problema de la pérdida de control sobre el propio relato que habitualmente sufre el guion, sobre todo en proyectos narrativos no clásicos. Que los roles de guionista y realizador sean innegablemente diferentes no significa que guionar se trate meramente de contar una historia. O mejor: **en un guion, contar una historia es, también y sobre todo, hacer la película**. Al abordar un proyecto guionístico no clásico, el entramado narrativo se mixtura con los recursos de la realización, pues los elementos compositivos de todo relato pasan a revestirse de formas no convencionalizadas. De ahí surge la urgencia por establecer, ya desde la escaleta, cuáles son las previsiones de carácter compositivo que propone nuestro guion.

Para su escritura, de carácter más libre, la *paráfrasis* va a funcionar como una suerte de breves apuntes para la realización audiovisual. La implementaremos toda vez que consideremos necesario, desde el punto de vista guionístico, proponer un trabajo específico sobre determinadas características de la futura producción sin las cuales el relato podría no funcionar del modo en que lo hemos visualizado. Resaltamos una vez más algo que es de común conocimiento: el tránsito del guion literario al audiovisual cerrado suele sufrir incontables modificaciones, ya sea por las decisiones de estilo tomadas por el equipo realizador, o bien por cuestiones netamente económicas. Esto último, lejos de ser algo anecdótico, es de vital importancia, sobre todo si pensamos en el hecho de que muchas de las producciones regionales carecen de financiación suficiente para llevar adelante el proyecto.

No obstante, sostenemos firmemente que el trabajo de la persona guionista, **en tanto implica narrar en imágenes y en sonidos, tiene que prestar especial atención a los modos y a los recursos del lenguaje audiovisual**. Como ya dijimos, tal afirmación se potencia para los relatos audiovisuales no clásicos. De ahí que la *paráfrasis estético-realizativa* se incorpore dentro de la escaleta, con el objeto de encauzar nuestro guion hacia el territorio deseado. Recuperemos las palabras de Bong Joon-ho en una de sus entrevistas. En el marco del ciclo *Screenwriters' Lecture Series* (BAFTA, 2020), el director surcoreano explica, a propósito de su film *Parasite* (2019), que «cuando escribís el guion estás pensando constantemente en la imagen y en el sonido; pensás en cómo vas a rodar la película mientras la estás

escribiendo» [35:02 – 35:20].⁵ Es precisamente en atención a *lo que sigue* en el camino del guion que la paráfrasis deviene en un ejercicio de intelección audiovisual y en un mapeo de las decisiones que han de ser tenidas en cuenta a lo largo del proceso. Finalmente, es también una invitación a conciliar dos instancias de la construcción audiovisual que se ven mutuamente beneficiadas al ser comprendidas desde la unidad en los criterios. Si seguimos con el ejemplo del apartado anterior podríamos encontrarnos con algo así:

BLOQUE B – PASAJE DE REVELACIÓN (Z.)

Paráfrasis estético-realizativa (PER): replicar el estado de consciencia de Z. a través del movimiento de cámara, siempre en caída – confluir las locaciones de la playa con las de la montaña para acentuar la idea de pasaje interno – resignificación mediante flashback sonoro: naturaleza vibrante + voces de M. y V. en ESC. 11 – *loop* sobre la partida de las canoas (huida de M.).

Mencionábamos antes que la escritura en paráfrasis revela características propias de la construcción audiovisual; y que, en consonancia con esto, recupera modos de enunciación del guion técnico —y, agreguemos también, que suele incluirse de manera generalizada en la así llamada *propuesta estética*—. Si en un guion técnico tendemos a desagregar cada escena de acuerdo a los tipos de encuadre, al comportamiento de la cámara y a las atribuciones lumínicas y sonoras que tendrán lugar dentro de la planificación, **la paráfrasis va a homologar las funciones narrativas con las propiedades realizativas, a fin de determinar su funcionalidad** en determinada instancia del relato. ¿Cómo representamos audiovisualmente el andar errático de un personaje a través de espacios y/o temporalidades diferentes, la influencia de la carga emotiva sobre la pesadez o ligereza en la atmósfera, o el valor atribuido al sonido como potenciador de un estado interno? Este tipo de preguntas aparece con frecuencia durante la elaboración de un guion de modalidad narrativa contemporánea, pues el propósito narrativo queda recubierto bajo búsquedas estilísticas que no suelen reflejarse en la conocida trama del relato clásico. Por este mismo motivo se da una particular fusión entre la escritura y la realización que, en nuestra propuesta, viene a estar contenida en la paráfrasis estético-realizativa.

⁵ La traducción es nuestra. La versión original en coreano, junto con el subtítulo en inglés, está disponible en YouTube (ver *Referencias* al final de este capítulo).

Conclusiones

El armado de la escaleta deviene en un instrumento para la intervención minuciosa de la guionista en el relato audiovisual. En primer lugar, al trabajar sobre el encabezado podrá anticipar el ordenamiento y la lógica estructural que tendrá lugar en el guion y, posteriormente, en la película. Además, contemplar las variables de tiempo y espacio bajo una mirada analítica habilitará la existencia de nuevas formas de enunciar la espaciotemporalidad en vínculo con el sistema narrativo y con las cualidades dramáticas de cada instancia del relato. En segundo lugar, la noción de *funcionalidad* se expande, pues las acciones dramáticas pasan a comprenderse desde diversas acepciones de movimiento. De esta manera, se da entidad a aspectos difíciles de capturar tales como el estancamiento narrativo o la impasibilidad de determinado personaje y, por ende, dichas características adquieren fuerza dramática. En tercer lugar, las anotaciones que tienen lugar en la paráfrasis estético-realizativa cumplen el objetivo de explicitar el uso previsto sobre determinados componentes del lenguaje audiovisual. Esto es, permiten a quien guiona establecer con mayor precisión de qué manera habrá de moldear cada escena —o bloque narrativo, si hubiera— para que las funciones que ha diseñado se pongan de manifiesto en el guion y, posteriormente, en su realización.

Nos atrevemos a afirmar que la complejidad que entraña el armado de la escaleta es inversamente proporcional a la fluidez que detentará la escritura del guion literario. Como hemos visto, esto no sólo tiene incidencia en los guiones clásicos, sino que puede contribuir sustancialmente al desarrollo de proyectos guionísticos de modalidad narrativa *moderna, contemporánea contemplativa y mixta*. Desde el punto de vista didáctico, esta escaleta revisitada tiene como propósito dar cuenta de las variaciones estructurales, dramáticas, narrativas y estéticas que tan a menudo son objeto de exploración en los guiones no clásicos. Sin perjuicio de ello, da la posibilidad de adoptar un mayor control sobre tales decisiones, y por tanto deviene en una brújula cuyo norte es la escritura de un guion no convencional. A su vez, se trata de un instrumento útil para la comunicación al interior del equipo realizativo, aspecto imprescindible de cualquier producción audiovisual.

Se trata de una labor prácticamente cartográfica; una vez trazado el mapa y definido el horizonte, podemos dedicarnos a la gratificante experiencia de volver sobre nuestros pasos para re-conocer ese terreno que ya nos es más familiar, pero sobre el que aún hay tantísimo por descubrir.

Referencias

- BAFTA Guru. (11 de febrero de 2020). *Bong Joon-Ho: BAFTA Screenwriters' Lecture Series* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fHegs8zgDdk>
- Barthes, R. (1982). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Lévi-Strauss, Barthes, Moles y otros. *El análisis estructural*. CEAL.

- Bong, J. (Director). (2019). *Parasite*. [Largometraje]. Barunson E&A.
- Bordwell, D.; Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós.
- Chion, M. (2009). *Cómo se escribe un guión. Edición definitiva*. Cátedra.
- Field, S. (1994). *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot.
- Gutiérrez Espada, L. (1978). *Narrativa fílmica: teoría y técnica del guión cinematográfico*. Ed. Pirámide.
- Hamaguchi, R. (Director). (2021). *Drive my car*. [Largometraje]. C&I Entertainment.
- Kwon, D.; Scheinert, D. (Directores). (2022). *Todo en todas partes al mismo tiempo*. [Largometraje]. Estados Unidos: IAC Films.
- Moreno, P. (2020 a). *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante. Reflexiones en torno al lugar del guion en la creación audiovisual a partir de la película Tejen*. [Tesis de grado]. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/107403>
- Moreno, P. (2020 b). Una mirada sobre el guion de Tejen: la mixtura de sus hilos. *Metal*, 6, 1-11. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110554>
- Rabe, P. (Director). (2014). *Tejen* [Largometraje]. Más Ruido.
- Sulbarán Piñeiro, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción*, 16(31), 44-71.
- Teichmann, R. (2018). *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74281>
- Teichmann, R. y Constantino, M. (2017). Enseñanza de guion: un desafío académico. *Metal*, 3, 66-74. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63613>
- Vale, E. (1993). *Técnicas de guión para cine y TV*. Gedisa.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós.
- Vidrio, M. (2003). *Escribir para el cine. La novela La muerte en Venecia, de Thomas Mann, en el guión de Luchino Visconti y Nicola Badalucco*. Universidad de Guadalajara.

CAPÍTULO 5

Una casa en construcción de límites difusos

Antonella Larocca

Cuando Luisina Anderson, realizadora y docente, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, comenzó a pensar en la idea inicial que devendría en su cortometraje *Quedarse en casa* (2018), tenía mucha claridad sobre la *sensación* que la noticia de un femicidio —y sobre todo su tratamiento mediático— había generado en ella como espectadora.

A medida que el proceso de escritura creativa se fue desarrollando, la construcción de la narrativa y la investigación sobre los temas que le interesaban se fueron complejizando, pero **siempre bajo la órbita de esas sensaciones iniciales y del trabajo sobre la construcción atmosférica.**

Es así como el diseño de los personajes y del espacio y la puesta en escena en general se fueron construyendo en primacía de lo climático por sobre lo dramático, poetizando lo siniestro de lo cotidiano: una amenaza latente en ese mundo habitado por dos niñas-púberes, que puertas adentro pasan el rato juntas, mientras el peligro exterior ingresa inadvertidamente perturbador y diluye los límites espaciales del adentro y el afuera, al tiempo que moldea sus identidades.

La obra de Anderson se enmarca dentro de la modalidad narrativa *contemplativa contemporánea* al estar centrada en una tensión que se sostiene **no por el avance de la acción sino a través de lo que el plano, la imagen audiovisual, sugiere**, y que invita a unx espectadorx activx e incómodx a contemplar y detenerse en el detalle, mientras experimenta todo tipo de sensaciones que aportan sentido a esas imágenes deliberadamente vacías de explicitación.

La entrevista a continuación ofrece interesantes reflexiones de la realizadora-guionista quien — formada en el área de Dirección de fotografía— da cuenta de cómo la construcción del relato puede partir de una diversa variedad de estímulos externos y focos de interés que potencian tanto la temática abordada como la forma misma del relato.

La profundización de las reflexiones de Anderson sobre su obra enriquece notablemente el análisis del film, a la vez que invita a pensar en los diferentes mecanismos que operan en la construcción de universos ficcionales, siendo el texto escrito una de tantas otras herramientas para la creación de un guion de modalidad narrativa contemplativa contemporánea.

Entrevista a Luisina Anderson

Metodologías y estímulos creativos en el proceso de escritura de *Quedarse en casa*, cortometraje de narrativa contemporánea

¿Cuál fue el germen inicial que dio lugar a *Quedarse en casa*? ¿De dónde partiste para comenzar a trabajar este relato?

La idea surge por una impresión muy fuerte que tuve de la noticia del femicidio de la desaparición de Lola Chomnalez, un verano entre la Navidad del 2014 y el Año Nuevo. Yo estaba vacacionando con mi familia en la costa y, en ese momento, el televisor estaba prendido todo el día y pasaban continuamente esa noticia, mientras mostraban distintos entrevistados, tratando de entender qué había sucedido con Lola. Y, además, fue algo que duró mucho tiempo en la tele.

La noticia tenía una especie de atractivo morboso: te absorbía y eras parte de ese juego de empezar a preguntarte qué le pasó, sacar tus propias conclusiones y sobre todo analizar quién habría sido el asesino, porque fue un caso que se planteó con muchos posibles culpables. Se trataba de un juego televisivo que nos hacía partícipes a todos de esa búsqueda, pero desde un lugar de entretenimiento. Eso me generó algo repulsivo, muy grande. Y me impactó. Y creo que ahí fue que empecé a detectar herramientas mediáticas para transformar una noticia en entretenimiento, como por ejemplo el uso de música para acentuar emociones: pasaban las fotos de Lola y había una música algo triste; o había un posible culpable, y ponían una música de tensión.

Y, sobre todo, hubo una nota periodística que me llamó mucho la atención: un periodista que había viajado hasta Valizas, simplemente para estar en el lugar donde se estaba haciendo la búsqueda. Era algo que hacían varios periodistas; pero esta nota, en particular, me llamó mucho la atención porque él marcaba que iba al lugar del hecho y decía “acá sucedió” y ahí no había nada, era un espacio vacío, pero se lograba construir el morbo con esa idea de ese estar ahí, en ese lugar, mientras el periodista buscaba pruebas en un lugar donde no las había.

Todo esto, sumado a una mirada sobre la víctima muy sexualizada porque era joven, muy sensual, y se ponía el acento en esas imágenes. Parecía generarse una duda en el espectador, la duda de su inocencia. Entonces, por un lado, el acento estaba puesto en analizar a la víctima, con todo tipo de especialistas opinando, y también en descubrir al culpable, pero como un juego especulativo.

Algo de todo eso que había sucedido en el desarrollo mediático del caso de Lola me llamó mucho la atención, y creo que fue el material base para que yo empezara a pensar una historia.

Y una vez sumergida en el proceso de escritura ¿cómo pasaste de esa idea inicial a la escritura misma del guion?

Y, tardé un tiempo. La historia me había quedado resonando, ese germen, en realidad, porque no había historia todavía. Habrán pasado seis meses, un año, no sé cuánto tiempo... Pero me acuerdo de que un día en el colectivo me cae esa idea y la escribo así muy rápido, con muchas imágenes que tenía en la cabeza. Ese fue el primer boceto del guion. Después lo abandoné un poco, porque lo quisimos trabajar con la productora *Más ruido* para mandarlo a *Historias Breves* y no quedó. Entonces ese guion quedó estancado unos años más.

Hasta que, un tiempo después, pensé en hacer mi tesis y en recuperar esta idea que todavía me seguía atrayendo un montón. Entonces volví a leer el guion que tenía en ese momento y que ya no me convencía. Me parecía que el desarrollo narrativo no transmitía esa sensación inicial que yo había tenido y que todavía me convocaba.

Entonces, empecé por mirar: volver a mirar todo. Primero, busqué videos de YouTube y material de noticias sobre el femicidio de Lola en particular. Pero después fui ampliando, y miré muchos videos, de distintos noticieros, que mostraban casos de femicidio. Y me iba anotando lo que me generaban y las formas que iba detectando o que veía que se repetían.

En ese proceso de investigación ¿ya tenías un lineamiento de por dónde iba a ir el relato de tu guion, o estabas haciendo una investigación más libre e intuitiva sobre el tratamiento de los femicidios en los medios de comunicación?

Creo que más que tener el tema claro, tenía varias puntas de interés que necesitaba explorar primero. Yo sentía que había construido una narrativa forzada en esa primera versión de guion. Y tenía en claro que quería trabajar con niñas de 11 años y también construir ese choque con la televisión o con los medios, para ver qué pasaba ahí.

Entonces, a la par que investigaba ese tratamiento de los medios, empecé a ver videos de niñas y a observar cómo las niñas se llevaban con la tecnología y cómo se mostraban también. Y ahí encontré muchos videos, por ejemplo, de bailes con amigas, imitando o haciendo ejercicios de estiramientos, delante de la cámara. Eran videos propios, subidos por las nenas, súper inocentes, como «yo dejo la cámara y empiezo a bailar», o «empiezo a imitar un baile». Y en esas búsquedas, con esos materiales, caí varias veces en canales extraños que eran tomados por un desconocido y reproducidos con otros fines, claramente pedófilos.

Figura 5.1 Fotograma de *Quedarse en casa* (2018). [03:24].



Y eso me impactó mucho y también me cuestioné mi mirada sobre esos canales, pero entendí que mi fin era analizar ese tipo de imágenes. Y de hecho, después, terminé utilizando algunas de esas herramientas —como decisiones en el encuadre y el tipo de lentes—, para construir ese tipo de imágenes donde uno pone la cámara y se graba y que generan algo de *voyeurismo digital* que me interesaba mucho.

Entonces, ¿algunas decisiones sobre la forma audiovisual surgen ya de esa misma investigación?

Claro, me interesó esa forma para generar tensión. Me daba cuenta de que esa imagen ya de por sí generaba tensión, porque vos sabías que alguien estaba mirando eso y no sabías con qué fines lo estaba mirando. Y también era una forma de poner al espectador en ese lugar voyerista y ver cómo se siente. Todo esto sin demasiada claridad aún, porque todo el tiempo me preguntaba cuál era el límite del tratamiento, porque estaba trabajando con una línea muy sensible, que a mí misma me hacía conflictuarme y preguntarme «¿qué estoy haciendo?». Pero entendí que había un interés real en analizar estos materiales. Después, cuando lo filmé y lo edité, también tuve que encontrar ese límite de la forma audiovisual para que no traspasara algo que yo no quería.

¿Y ese límite dónde lo encontraste?

Y yo creo que el corto se enmarca dentro de un género que, si bien no existe como tal, podríamos llamar *realidad-siniestro*, digamos, y eso es algo que acepté con el tiempo, porque al principio me costaba pensar en hablar de este tema desde lo siniestro. Eso me generaba como unas contradicciones morales para aceptar mi mirada, y después creo que leyendo otras autoras, como Samanta Schweblin, lo acepté, porque me encanta esa lectura y porque ese tratamiento se basa en una creación de ficción.

Pero bueno, para mí fue un gran conflicto porque, de repente, era confiar en una idea y en un género, mezclándolo con una narrativa que me ponía en crisis y en la obligación de hacerme cargo de esa mirada y que, a su vez, me exponía mucho más que si escribía un relato que no estuviera tan al límite. Y después de realizar el corto tardé bastante tiempo en aceptar lo siniestro como un potencial también del relato, cuando entendí que el corto hace ruido, molesta o te pone en una situación incómoda justamente porque trabaja desde lo siniestro.

Podríamos decir que este trabajo con lo siniestro opera también en el título.

Respecto a *Quedarse en casa* ¿cómo fue tu recorrido para encontrar ese título tan potente y polisémico? Y en general ¿tenés alguna estrategia para pensar los títulos de las obras?

En general, los títulos me cuestan mucho. Lo primero que hago es leer: primero, textos escritos del proyecto y después de las cosas que tengo al lado, empezar a leer y buscar palabras, porque me cuestan tanto los títulos que a veces necesito encontrar palabras. Por ahí abro libros que me interesaron, que eran del tema, y los empiezo a leer y trato de buscar palabras para ver si las pongo en relación.

En este corto, por ejemplo, el primer título del primer guion era *Ensayos*, porque tomaba más el baile de las nenas. Y para mí también era medio un ensayo porque era una cosa rarísima que me estaba pasando. Pero después ya ese título no tenía sentido. Se fue transformando y ya no me acuerdo de cuándo llegué al título final, que terminó siendo mucho más simple, porque en el medio pasé por un montón de palabras complejas y cosas rarísimas.

Quedarse en casa surgió, sobre todo, a partir de la idea de la casa como un lugar seguro, de refugio. Aunque nosotras sabemos que, para las mujeres, muchas veces ese lugar es difícil y no tiene nada de refugio. De hecho, durante el encierro de la pandemia, ese quedarse en casa, fue para muchas mujeres que sufrían violencia de género mucho más peligroso que salir a exponerse frente al virus.

Figura 5.2 *Fotograma de Quedarse en casa (2018). [07:20].*



Entonces, retomando el concepto de lo siniestro, encontré en el concepto de *Quedarse en casa* esa dualidad de la casa como un lugar, que es un hogar, pero amenazante; y esa dualidad es muy del carácter de lo siniestro, porque es en el extrañamiento de lo cotidiano, ahí, donde está lo siniestro. Y el título aportaba también a esa dualidad, porque no define qué es quedarse en casa, pero el corto te pone en esta situación tan incómoda que se articula con el título. Y que no se termine de definir, eso me gusta.

Respecto a esa casa, espacio principal del relato —aunque no el único— ¿cómo pensaste el trabajo de caracterización espacial? ¿Y cómo surgió la significativa decisión de que se tratara de una casa en construcción?

Las ideas fueron surgiendo muy desordenadas: por un lado, tenía el espacio; por otro, las personas; y por otro, la televisión, todas cosas sueltas que después iban encontrando su lugar en el relato.

A mí me gustaba simbólicamente el hecho de que estuviera ese otro espacio no construido. Era como un respiro para pensar en el lugar donde ellas van a bailar de otra manera, o correrse de la televisión y de ese espacio tan opresivo, por más que no resuelve nada de la trama. Pero sí me parecía que ese espacio de la casa en construcción era el lugar de lo posible, del futuro, de lo que se puede construir después.

Y también porque tengo la memoria de que en mi infancia mi casa siempre estuvo en construcción y yo me iba a esos espacios, me quedaba horas ahí. Esos espacios en mi infancia eran mi respiro. Porque nadie estaba en los espacios donde todavía no estaba construido y esos eran mis espacios favoritos para jugar.

Entonces, ese lugar, por sus características, cumple para mí una doble función: por un lado, es un lugar que te habilita a la construcción porque no está finalizado; y, a la vez, es amenazante porque es un lugar desprotegido, el lugar de lo desconocido. Por eso, cuando ellas ingresan a ese espacio se genera cierta tensión de repente, porque están en un lugar desprotegidas, aunque sea un espacio de la casa. Pero a la vez yo quería que en ese lugar la relación de baile entre ellas se diera como de otra forma. Mientras que la primera instancia de baile se construye en un plano voyerista, en la segunda ya empieza a haber una relación entre ellas, de miradas, de complicidad. Me parecía importante que eso sucediera en ese espacio.

Figura 5.3 *Fotograma de Quedarse en casa (2018). [03:25].*



En el relato podemos observar un énfasis formal en la construcción de espacios vacíos —como el sutil travelling del pasillo o la brusca cámara en mano del espacio exterior—. ¿Qué implicaciones narrativas considerarás que tiene este trabajo formal con el espacio vacío en este corto?

Hay algo que a mí me atrapa mucho de los espacios, sobre todo de los espacios vacíos: es que habilitan a una historia no accesible. Sabemos que ahí está pasando algo o pasó algo, pero no lo sabemos en realidad. Es casi como la tensión de la no narrativa. Y para mí, los espacios, cuando uno los compone de determinada manera, cargan con esa historia no dicha. Eso me fascina. Es algo que me gusta trabajar en mis fotografías y que también aparece acá. Me parece que esa utilización de los espacios vacíos es muy atrapante, muy del cine de suspense, también, para construir misterio.

En cuanto a la cámara en mano que recorre los espacios exteriores, yo la pienso más como una subjetiva, aunque es cierto que también tiene esta tensión de los espacios vacíos, pero se da de

otra manera. En los noticieros ese efecto de la cámara en mano, buscando encontrar algo, es muy atrapante. Ese gesto de la cámara sitúa y traslada nuevamente al espectador al momento del crimen porque, de alguna manera, nos hace partícipes de la escena, nos ancla en un punto de vista, pero sin definir quién mira: en principio es el camarógrafo, pero también puede trasladarse a la mirada de la víctima o a la mirada del asesino.

Figuras 5.4-6 *Fotogramas de Quedarse en casa (2018). [07:27; 03:41].*



Me había llamado la atención el uso mediático de estos recursos en los noticieros, para despertar la imaginación, la curiosidad, la atracción que nos hace sacar conjeturas de lo que sucedió allí. Lo cual, a mi entender, tiene que ser cuestionado, porque utilizado en una ficción, me parece perfecto; pero no en los medios de comunicación, donde aprovechan un recurso narrativo audiovisual para atraer al espectador sobre un tema que debería ser más bien problematizado que espectacularizado.

En la obra encontramos muchas vinculaciones entre el *adentro* y el *afuera* de la casa —representada ya en el verbo *quedarse* del título—, y que podemos referenciar a la temática del corto en torno a la violencia de género. ¿Esas relaciones fueron surgiendo intuitivamente durante el mismo proceso de filmación o fue algo que ya tenías pensado desde el guion escrito?

Fui tomando decisiones. Por ejemplo, en un principio había una escena en un exterior que terminé sacando porque entendí que era más importante que estuvieran atrapadas en el interior.

¿Existió, entonces, la decisión consciente de que sucediera todo dentro de la casa?

Sí, esa decisión estuvo, pero también por una cuestión de simplificar la producción. Y cuando uno empieza a simplificar, empieza a ver qué es lo fundamental y qué puede no estar. Creo que ese momento del proceso también es muy creativo, porque te pone en ese lugar de discernir entre lo importante y lo que no es necesario, y que al sacarlo puede potenciar lo que queda; por ejemplo, en este caso, el *adentro* potencia el relato.

Figuras 5.7-8 Fotogramas de *Quedarse en casa* (2018). [07:48; 07:50].



Entonces ¿podemos decir que el guion se sigue escribiendo en la locación?

Sí, claro. Había cosas que no estaban en el guion escrito, pero al conocer la locación también se te empiezan a ocurrir ideas para aprovecharla. Por ejemplo, cuando entramos a esa locación y ese lugar en construcción, las manos marcadas que hay en el techo, ya estaban ahí, eran parte de la construcción, entonces se trataba de estar atenta a decir «esto le sirve a mi relato», aunque yo no lo había pensado. Y entonces esos planos salieron de la locación, no fue algo pensado previamente.

Si una está como muy inmersa en la historia, y en lo que está pasando también, podés ser muy perceptiva a eso. Te ponés, como me dijo una docente una vez, *los lentes de*: los lentes de lo siniestro, de lo amoroso, etcétera. Es ponerse el tono del relato en la mirada y empezar a ver y encontrar cantidad de cosas aprovechables. Y eso también se aplica, antes del rodaje, ya cuando estás escribiendo el guion, desarrollando la idea, ponerte esos lentes y mirar la realidad que tenés al lado te da un montón de material para poder seguir escribiendo, o para seguir pensando la propuesta estética.

Una propuesta estética que, según entiendo, ¿ya aparecía muy clara en la primera versión de guion?

Sí, ya aparecía en la primera escritura de guion porque en la forma de escribir está también la propuesta estética. Cuestiones como cuál es el punto de vista o dónde y cómo está puesta la cámara en ese momento. Había cuestiones que para mí eran fundamentales porque la narrativa estaba en el plano. Entonces había que describir el plano porque si no, no había narrativa: esa tensión construida de que por ahí no pasa nada, pero en realidad pasa, para mí está en el plano, pero hay que escribirlo para que se entienda. Y para eso me valí de la descripción de muchas imágenes que ya tenía muy claras en mi cabeza, y muchas de ellas eran pictóricas.

Figura 5.9 *Fotograma de Quedarse en casa (2018). [05:37].*



Me acuerdo, por ejemplo, de que usé una imagen de una pintura de referencia para la parte cuando ellas están en la cama acostadas. Porque creo que la pintura ha trabajado mucho también el cuerpo y la sensualidad en la mujer. Por más que mi finalidad en la composición no era pictórica, sí, en el tratamiento del cuerpo, había algo en esa imagen que me interesaba.

Respecto a los personajes, en el cortometraje hay un énfasis formal en la representación de sus cuerpos de niñas empezando a convertirse en mujeres, con sus pieles al descubierto, invadiendo los planos.

¿En qué momento del proceso de escritura afirmaste las características de estos personajes y las decisiones en torno a cómo mostrar sus cuerpos? Y ¿por qué decidiste que las protagonistas fueran dos niñas púberes y que hubiera un tercer personaje femenino, al que nunca le vemos el rostro, que oficia, en algún sentido, de cuerpo de mujer joven, un poco más grande, más desarrollado?

Yo vengo de la fotografía. Mis primeros pensamientos suelen ser imágenes, no es escritura directa; pero en realidad hay algo de guion en la imagen ¿no? Entonces tenía muchas imágenes y estaba muy impactada por el trabajo de Sally Mann. Ella trabaja mucho con ese límite: porque trabaja con la desnudez infantil, desde un lado familiar, pero a la vez, en sus fotos, aparece lo sensual en la niñez. Y hablar de lo sensual en la niñez es algo casi prohibido porque implica mostrar esos cuerpos desde otro lado. Y eso me atraía y a la vez aparecía en los materiales que estaba viendo en ese momento, pero sabía que existía ese límite y ese pudor y también que hay un riesgo de caer en la perversión.

Y, por otro lado, soy amante del género *suspense*, me encanta cómo construye ese lugar de desafío, cómo te pone en crisis o te incomoda también. Para hablar de ciertos temas me parece que ese género es muy interesante.

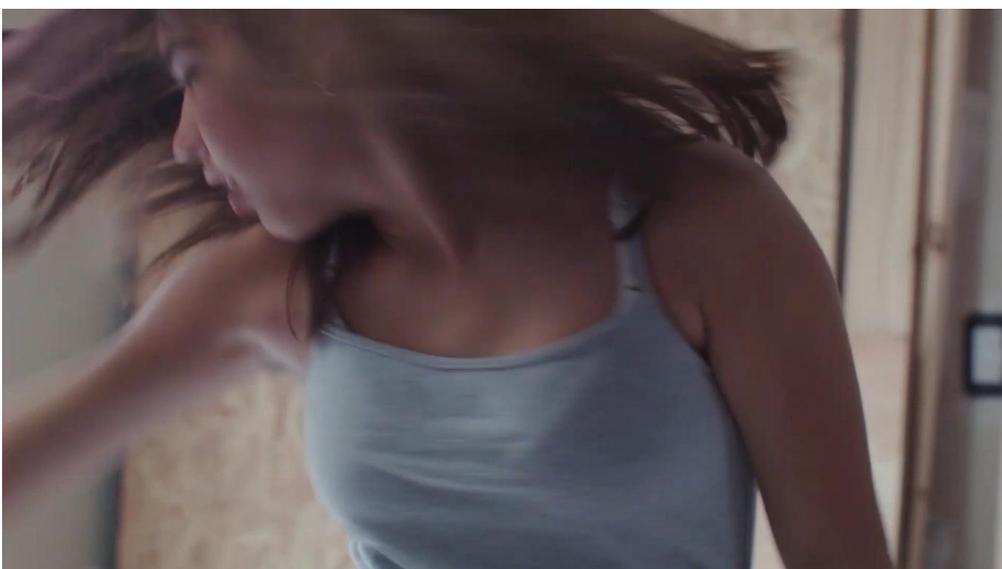
Figuras 5.10-12 Fotogramas de *Quedarse en casa* (2018). [00:14; 06:37; 10:05].





Entonces en relación al trabajo formal con los cuerpos, por un lado, surgió del análisis de lo que yo veía en lo que buscaba por internet. Por otro lado, estaba la referencia a Sally Mann y su tratamiento particular con los cuerpos. A la par, empecé a anotarme en clases de entrenamiento corporal, que era como una mezcla de danza y yoga, porque yo no vengo de la danza, pero quería entender algo de ese cuerpo seductor, y me parecía que la búsqueda iba por la danza porque tenía mis recuerdos también de la infancia de bailar con mis amigas. Y hablé con muchas mujeres y me di cuenta de que muchas hacíamos eso, y por lo visto se sigue haciendo. Indudablemente parece que es algo que se repite en las infancias de la mujer, el baile. Y es como un lugar muy de seducción y súper frágil a la vez.

Figuras 5.13-15 *Fotogramas de Quedarse en casa (2018)*. [09:22; 09:23; 09:14].



Entonces, empecé esas clases de entrenamiento corporal porque sentía que necesitaba primero, yo, entender el cuerpo para encontrar formas para trasladarlas a la imagen. Ahí le pregunté a Natalia Maldini, que era quien daba las clases, si ella quería ser la coreógrafa en los ensayos.

A la par, estaba haciendo la búsqueda de las actrices, que también ayudaron un montón a esa corporeidad porque, en definitiva, yo trataba de no imponer nada sino de ir buscando y apropiándome de herramientas para que saliera lo más natural posible.

El guion se fue enriqueciendo con esas investigaciones que terminaron siendo un poco personales para poder volcarlas después: ir a clase de danza para entender mi cuerpo y después decir «bueno, a ver hasta dónde puede llegar este movimiento», o «qué movimiento puede llegar a ser sensual o no».

**¿Y cómo fue el trabajo en equipo con Natalia Maldini, que viene del área de la danza?
¿Cómo le compartiste tus búsquedas formales y referencias para los ensayos?**

A Natalia le pasé videos. También le pedí a la hija de una amiga que tenía más o menos la edad de las actrices que me pasara la música que escuchaba, los videos que veía, como para alimentarme de ese mundo y también ver cuál era la sensualidad de los bailes más actuales como para no quedarme tampoco en otra época. De ahí fui encontrando varios referentes que se los pasé a Nati, los fuimos charlando, y de ahí ella armó la coreografía del corto.

Y para el casting ¿qué decisiones tuviste en cuenta?

Yo buscaba, por un lado, chicas no que supieran bailar, pero sí que no se inhibieran a la hora de hacerlo, para que pudieran bailar con soltura delante de la cámara. A la vez, buscaba dos perfiles distintos en sus personalidades. Por ejemplo, de Camila me encantó que al usar aparatos había una sonoridad particular cuando hablaba. Candela (*Mica* en el corto) es muy desenvuelta y generaba en el casting mucho diálogo con las otras nenas, y me di cuenta de que eso iba a ayudar a generar una relación. Porque me parece que fue la dupla la que funcionó. Y eso es muy difícil escribirlo en el guion.

¿Cómo trabajaron ese vínculo entre las actrices? ¿Ya había algo esbozado en la escritura del guion?

Estaban las escenas. Y lo que yo quería: que estuvieran en el living y que hablaran de la noticia, etcétera. Había mucho más diálogo en el guion, pero, a medida que ensayábamos, esos diálogos quedaban raros porque no eran las formas de ellas. Entonces tuve que cambiarlos, de hecho, el

primer día de rodaje —fueron dos días— había cosas que no funcionaban del diálogo. Estaba escrito, ensayado, pero no funcionaba, y era un poco desesperante porque estás en ese momento de decir cómo lo resolvés acá y ahora. Después en montaje se resolvió, porque se pudo quitar mucho diálogo que no funcionaba. Por eso es importante a veces filmar más o pensar de más también, y después ver en el montaje si se puede llegar a sintetizar o si se reescribe eso quitando lo que no resulta natural o no es orgánico. Y, después, a medida que se fue dando el rodaje, ellas fueron estando más cómodas y nosotras no estábamos tan atadas al guion, y eso creo que permitió que hubiera más sintonía entre ellas y tanto las conversaciones como las acciones se fueron volviendo más naturales.

¿Las actrices leyeron el guion antes de ensayar o ustedes les contaron la idea de lo que querían trabajar con ellas y de lo que tenían que hablar?

Lo primero fue hablar del tema, de qué se trataba el relato y generar un intercambio, una conversación, para ver también qué opinaban ellas y qué les pasaba cuando veían o escuchaban una noticia que estaba relacionada con un femicidio. Y aparecieron comentarios muy fuertes de parte de ellas, del tipo: «me re entristeció y todo. Y lo hablé con mi abuela y al rato estaba jugando», o «y sí, me afectó, pero bueno...». Ahí me encontré con esa dualidad de que por un lado les afectaba mucho, pero a la vez lo asimilaban fácilmente, y por momentos se volvía algo liviano, también. Y me resultó muy doloroso escuchar a una niña de 11 años hablar con tanta liviandad de un tema tan fuerte, como si de alguna manera, en su contexto, es algo que naturalizan.

Junto con eso, algo que me ayudó mucho para entender y también para construir las acciones de las niñas fue el texto *Niños atravesando el paisaje* (Larrosa, 2017), porque me permitió pensar en las formas de abordaje de la niñez, y así construir situaciones tales como que estén hablando con cierta frialdad del caso que está en la televisión y después la apagan y se pongan a bailar. Y, a la vez, también entender que la influencia de la televisión pasa por el juego: esto de que después en la habitación jueguen a ahorcarse o a imitar algo de lo que estaba en la televisión. Porque me parece a mí que, de alguna manera, el juego es la manera de entender la realidad para las niñas. Así como cuando juegan a matarse los niños con pistolas, vale preguntarse por qué una nena no jugaría a ahorcar a otra nena o ahorcarse como para experimentar eso que está sucediendo en el mundo adulto.

Figuras 5.16-18 *Fotogramas de Quedarse en casa (2018). [06:07; 06:45; 06:51].*



El guion también partió de esa idea que es bastante límite, y me preguntaba por qué la imagen de este juego era difícil de ver y que un nene juegue a la guerra no lo es, si en definitiva es jugar a matar a otro nene con una pistola. La guerra está tan naturalizada como para que los nenes puedan jugar libremente y los adultos nos riamos de eso, mientras que todavía, y por suerte, el maltrato y el femicidio no están tan aceptados y sigue ocupando el lugar de una problemática social. Pero mi inquietud en ese momento era si algún día esto podría llegar a naturalizarse por completo. Me parecía espeluznante. Yo creo que ahora no, porque hay un movimiento enorme de mujeres que lo exponen todo el tiempo.

A modo de cierre: si tuvieras que dar un consejo, partiendo de la propia experiencia, sobre el proceso de escritura guionística, a estudiantes de primer año de la carrera de Artes Audiovisuales ¿cuál sería? ¿Recomendás algún ejercicio o herramienta de escritura en particular?

Depende mucho de cada uno, pero a mí me sirve buscar el detalle, buscar la particularidad de las cosas. Porque creo que las historias siempre, en un inicio, se repiten, son genéricas; y entonces lo que hace a la diferencia de cada una es ese detalle. Ya, después, dónde encontremos el detalle depende de cada uno. Yo lo busco en la realidad o en las cosas que consumo, por ejemplo, de repente me abro y estoy atenta a escuchar conversaciones. Y, sobre todo, eso: estar atentas a la realidad, porque a veces pienso que si sólo miramos cine vamos a seguir repitiendo las mismas cosas que están dando vueltas en el cine.

Es importante preguntarnos de dónde nutrirnos, porque hay tanto de donde hacerlo: en la literatura, por ejemplo, ahí hay mucho para nutrirse, pero también hay muchas cosas en todo lo que vivimos y en lo cotidiano. Me parece importante revisar nuestra experiencia, esos detalles de lo personal, para construir las particularidades del personaje, de los espacios, de la mirada.

Y algo que como docente observé, en el caso de los estudiantes residentes en La Plata, es que a veces en sus narrativas dejan a un costado la idiosincrasia de cada uno, de su lugar de origen, y los relatos se homogeneizan, se vuelven genéricos. Quizás por un deseo mismo de dejar el lugar de origen y, con ello, olvidar su identidad. A mí me pasó, al menos, que cuando me fui del sur renegaba de mi identidad sureña. No quería mirar hacia ahí, quería empezar de cero. Y ahora que trabajo en Río Grande noto que lo que sucede en las narrativas que se construyen acá es que hay mucho detalle de las particulares de este lugar, porque quienes escriben viven acá, no pierden esa identidad del lugar porque siguen estando en el lugar.

Entonces pienso que es un buen consejo revisar eso. No olvidarse de dónde uno viene, de su paisaje, de su familia, de cómo hablan sus conocidos, para tomar herramientas de ese pasado que también tiene detalles ricos para volcarlos a los guiones. Mientras lo nuevo tal vez esté un poco vacío, porque todavía no le vemos el detalle, aquello que nos es conocido,

cotidiano, porque lo vivimos años y años, está repleto de detalles que nos pueden servir para nutrir nuestra escritura.

Volver a las bases de vez en cuando y valorizar y apropiarnos de nuestros paisajes, modismos y costumbres.

Conclusiones

Desde el primer visionado de *Quedarse en casa* me fascinó la metáfora polisémica de la casa en construcción, para situar a dos niñas púberes que moldean sus identidades en un devenir dolorosamente riesgoso y lleno de vitalidad: un espacio por construir (y, más aún, no cualquier espacio: la casa) es inevitablemente un espacio abierto, en constante transformación, intrigante, de un futuro incierto que se abre a múltiples posibilidades y que nos invita a preguntarnos por lo que vendrá.

Luego del diálogo y de las reflexiones compartidas con Luisina Anderson y considerando la entrevista como parte de este libro de cátedra que extiende sus inquietudes e investigaciones hacia otras *posibilidades* de narrar y expresarse, más allá de la modalidad narrativa denominada clásica, la polisemia se expande; **la casa en construcción de límites difusos sigue encontrando eco al ser asociada ahora al trabajo de escritura creativa, donde nuestra identidad —personal y autoral— así como nuestras obras se reconstruyen bajo un proceso dinámico**, de zonas de luz y de sombra, de definiciones difusas, de preguntas abiertas y certezas temporales.

Esta entrevista fue concebida bajo esa idea de pregunta abierta, como una invitación a pensar en torno a la forma audiovisual y —sobre todo— al proceso de construcción de un film sólido, sensible y de fuerte impronta autoral, enmarcado en la modalidad narrativa contemporánea, que prioriza el minimalismo narrativo, junto a una intensificación de la temporalidad y una épica del cotidiano para potenciar lo *no dicho*, lo sutil del detalle, **para construir así imágenes-planos cargadas de tensión que nos perturban y despiertan, expulsándonos de la zona de confort de espectadores —y agregaría: ciudadanos— pasivos frente a un tema y una realidad igual o más inquietante que la ficción construida.**

Esperamos que la experiencia que nos relata Anderson sobre el proceso creativo de *Quedarse en casa* sea un insumo más para estudiantes de Guion y para todo aquel que desee incursionar en la escritura de este tipo de relatos. Si las convenciones de escritura y las universalidades narrativas son difíciles de pautar para esta modalidad (¿serán acaso necesarias?), el recurrir a la experiencia de otros artistas, a sus reflexiones sobre el recorrido creativo de dicha experiencia, tal vez nos permita encontrar en sus palabras ecos que resuenen y que iluminen nuestras propias búsquedas artístico-temáticas.

Referencias

- Anderson, L. (Directora). (2018). *Quedarse en Casa*. [Cortometraje]. Argentina: Marianela Siccardi.
- Larrosa, J., De Castro, I. y De Sousa, J. (2017). *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Miño y Dávila editores.

SEGUNDA PARTE

Transmedial; poético

CAPÍTULO 6

Construcción del universo narrativo transmedial

Betiana Burgardt y Agustín Pellendier

Quizás en eso se basa el papel de un artista: dar un anticipo de algo que podría existir y, por lo tanto, hacer que se vuelva imaginable. Y ser imaginado es la primera etapa de la existencia.

—Olga Tokarczuk, *El narrador tierno*

Este capítulo pretende abordar algunas de las problemáticas propias de la construcción de universos transmediales: entramados narrativos que atraviesan diferentes dispositivos, medios y lenguajes, generando obras que hacen sentido en sí mismas, pero que a la vez configuran un mundo simbólico mayor que se completa a partir de la relación entre el conjunto de piezas que conforman el universo transmedial. Una de las motivaciones fundamentales para investigar sobre esta temática tiene que ver con la imperiosa necesidad de construir conocimiento situado a partir del abordaje de las problemáticas regionales y los modos de producción en esta parte del mundo. Existen varios colectivos de personas que están desarrollando proyectos transmediales o comenzando a interesarse por este universo y que, al igual que en nuestra propia experiencia, se encuentran con dificultades para dar con material bibliográfico que reúna las particularidades de las producciones transmediales en Argentina y América Latina. Si bien existe una gran cantidad de recursos teóricos sobre narrativas y sobre lo transmedial, entendemos que es importante hacer un pequeño aporte al campo que entretela las cuestiones vinculadas a ambos universos desde la óptica de las diversas dinámicas de producción que se vienen delineando en nuestra región. Por esta razón, este texto no pretende dar respuestas cerradas o recetas infalibles, sino más bien plantear algunas reflexiones surgidas de la experiencia y fundamentadas teóricamente, que permitan sembrar la semilla de la pregunta y el deseo en quienes quieran emprender la aventura de narrar transmedialmente.

Es importante destacar que nos posicionamos desde el hacer artístico, más específicamente en su expresión audiovisual, como punto de partida. Si bien la construcción de narrativas transmediales muy probablemente implique un abordaje desde muchas disciplinas diferentes, en lo que respecta a este texto se hace hincapié principalmente en los recursos narrativos y audiovisuales. ¿Qué diferencias encontramos con una producción audiovisual tradicional? ¿Qué

elementos y variables tener en cuenta para potenciar la creatividad y facilitar el proceso de producción de una experiencia transmedial? Como es de esperar, estas preguntas no tienen respuestas unívocas ni simples.

Para empezar, resulta muy complejo delimitar qué es y qué no es una obra audiovisual *tradicional*, y tampoco es un tema que se desarrolle en este texto, ya que no sería pertinente con el recorte que se decidió abordar. Pero sí podemos dar cuenta de ciertas especificidades que hacen a lo transmedial y que nos permiten pensar lógicas de producción alternativas que se adapten a los recursos con los que contamos. En este sentido, **el trabajo dedicado a la construcción narrativa se vuelve muy valioso para poder convertir las limitaciones y condicionamientos económicos o técnicos en posibilidades estéticas.**

En el caso específico de *Lihuén, cosa e' Mandinga* (2016-2023), el proceso del cual surgió tuvo una serie de particularidades que pueden ser pensadas como disparadores interesantes para la reflexión sobre lo colectivo. Este proyecto nació en el marco de los cursos de animación y edición dictados en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, dentro del área de Secretaría de Extensión. Es importante resaltar esto porque esta Secretaría se encarga justamente de la articulación de la Facultad con la comunidad. Esto significa que quienes asisten a estos cursos no son exclusivamente estudiantes de carreras de la Facultad, por lo que la diversidad de recorridos y trayectorias educativas y sociales es muy amplia. Dentro de ese marco surgió la idea de comenzar a construir un proyecto de animación conjuntamente entre estudiantes y docentes de los cursos. Esta idea fue creciendo progresivamente hasta derivar en un proyecto transmedial, que sigue desarrollándose cada vez más. Es fundamental dar cuenta de la importancia de la Universidad Pública como espacio de contención y fomento de este tipo de proyectos colectivos, que implican tan variada cantidad de disciplinas y recorridos sociales, imprimiéndole un sello muy particular a las producciones que de allí surgen. Esto nos habilitó la posibilidad de hacer crecer el proyecto, que había nacido desde la animación, y **expandirlo a otras áreas con personas que traían otros conocimientos por fuera de lo específicamente audiovisual**: artes plásticas, diseño en comunicación visual, diseño multimedial, música, periodismo, entre tantas otras, y poco a poco ir construyendo una experiencia transmedial.

El concepto de *narrativas transmedia* implica un campo de constante discusión y resignificación; se trata de un terreno dinámico y cambiante. Intentar dar con una definición cerrada implicaría acotar el espacio complejo que abarca el término. Sin embargo, consideramos fundamental dar cuenta de sus orígenes y de algunas de las ideas que circulan en torno a este universo de sentido que nos proponen las narrativas transmedia. Como ya fue mencionado en el proyecto de trabajo de la beca doctoral UNLP *Transdisciplinariedad y transmedialidad como estrategia pedagógica y construcción en el arte. Aportes desde una mirada con perspectiva de género*, (Burgardt, 2021):

Narrativas transmedia: término introducido por Henry Jenkins en 2003, refiere al relato que se expande a través de múltiples medios y plataformas, a la vez que es creado y recreado por los/as prosumidores/as, quienes se configuran como participantes activos en el proceso de expansión narrativa. Este fenómeno emerge en un contexto de transformaciones en los procesos de producción, circulación y apropiación del conocimiento en las sociedades contemporáneas y los nuevos modos de acceder a saberes en la universidad, así como en los procesos de transmisión cultural. (César Barletta, Lucrecia Gallo y Débora Arce, 2020, pp. 6-7).

Lo transmedial tensiona y amplía la forma con que construimos los relatos audiovisuales si los pensamos desde las lógicas de formatos de extensión en el tiempo con un principio y fin (por ejemplo: cortometrajes, series, largometrajes) para ser proyectados, emitidos o difundidos por plataformas, canales, medios y/o salas. Es decir que a nivel formato de duración tendría una *linealidad* —no en la profundidad de su discurso, modalidad o estructura narrativa—. ¿Qué implica esto? Que el guion es un proceso en el audiovisual que atraviesa todas las etapas: desde la escritura, la realización, hasta el montaje; pero el relato es *finito*, se puede controlar dónde comienza, cómo se desarrolla y finaliza. Sin embargo, **en las narrativas transmedia se puede saber cuál es el punto de partida pero no cuándo termina**, es decir que puede dar la sensación de *infinitud*, ya que no se puede controlar todo el proceso de evolución artística, tanto por lo que se quiera desarrollar de la historia como en la participación activa de las personas que pasan de ser espectadoras, usuarias y/o interactuar entre otras posibilidades de producir experiencias, a formar parte de la creación colectiva.

Daniel Tubau (2011) señala que «**Transmedia**, el esquema que mejor representa este tipo de narrativas **es el de un mapa de conexiones** que nos permite ver de manera intuitiva las conexiones **entre los diferentes aspectos y momentos de la historia**» (p. 354). (El resaltado es nuestro). Es por esto que **desde lo transmedial hay una fragmentación narrativa espacio-temporal que hace un todo, y en esa convergencia se construyen universos narrativos** que permiten imaginar muchos mundos posibles. Cada parte, instancia de creación, se resignifica y retroalimenta narrativamente en ese ecosistema. Ya no hay linealidad ni bidimensionalidad en el formato, sino que se contextualiza desde las articulaciones con otras instancias de construcción tridimensionales y capas de sentido mucho más complejas que la percepción activa o pasiva de ser espectadores. Por momentos puede ser que haya una potencia en las miradas, pero en otros son experiencias interactivas y/o sensoriales que transforman el paradigma de las artes audiovisuales en lo transmedial, donde hay una sumatoria de posibilidades de conectarse, de sumergirse y de generar subjetividades en los discursos desde la historia, los personajes, los lugares, y cualquier elemento que constituya esos universos narrativos.

Es importante aclarar que esta interconexión fragmentada no funciona desde lo individual sino desde la construcción colectiva, horizontal y transdisciplinar. Basarab Nicolescu (2017) define la

transdisciplinariedad como lo que está *entre, a través y más allá* de las disciplinas. Por eso es una forma de reconfigurar flujos de trabajo y procesos de producción artística que permite una pluralidad de voces y equidad de género; donde hay roles dinámicos que se enlazan y transforman en el devenir del crecimiento narrativo, a diferencia de otros procesos donde las jerarquías verticalizan las posibilidades de creación. En la *X Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*, realizadas en septiembre de 2022 y organizadas por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, intercambiamos con Lucía Wood, investigadora y docente del Taller de Tesis del Doctorado en Artes (Universidad Nacional de La Plata), cómo fue evolucionar desde lo disciplinar y lo transdisciplinar. En su ponencia *Pensando la metodología en clave performativa. Una experiencia de taller en investigación (2022)*, lo describe de la siguiente manera:

Por otra parte, Galende (2006) analiza este tránsito en la posibilidad de articulación del trabajo en equipo entre disciplinas, distinguiendo tres momentos. Un primer momento de pertenencia disciplinar, donde el trabajador se apropia de las categorías y valores propios del objeto disciplinar. Un segundo momento, interdisciplinario, en que se juega una puesta en relación de los propios saberes con otros, en el cual no sólo se debaten saberes y prácticas, sino que también plantea nos obliga a una nueva posición subjetiva que denomina *inter-subjetividad interior*. Para llegar finalmente a alcanzar un tercer momento en que puede hablarse de *subjetividad transdisciplinaria*, en tanto se integran — no sin tensión—, saberes y prácticas de otras disciplinas, respetando los límites del propio saber y el de los demás, sosteniendo la complejidad del objeto y la imposibilidad de totalización epistémica. Poder actuar desde una posición *transdisciplinaria* presupone los dos tiempos lógicos anteriores, en que primero se hace propio cierto saber, para luego, y desde allí, en un segundo momento, poder dialogar con otros saberes, para, por último, apropiarse de esos nuevos saberes. (Wood, p. 8).

Pensar el proceso de guion desde la transdisciplinariedad permite construir nuevos conocimientos, conceptos y praxis artísticas situadas que nos dan herramientas y recursos para crear transmedialmente. Por esto es importante que en el contexto de la Facultad de Artes logremos generar cruces desde el audiovisual, vinculaciones, intercreaciones y producciones artísticas de forma colectiva y colaborativa con las otras carreras: Música, Sonido, Artes Visuales, Historia del arte, Diseño Multimedial, Diseño en Comunicación Visual, Diseño Industrial, y las futuras posibilidades académicas que puedan surgir. También jerarquizar las áreas de educación popular como la Secretaría de Extensión y los espacios de encuentro que se dan en los pasillos de la institución, muestras, proyectos de investigación (tales como PIBA, el Programa Bianual de Investigación en Artes), espacios PRAE, jornadas, y todo lo que implique motivar a la creación desde otros saberes y trayectorias diferentes. Profundizar en el potencial de las *ecologías simbólicas* (Quiroga

Branda, 2014) donde estamos inmersos como estudiantes, docentes, no docentes, investigadores, realizadores y artistas, permite poder fortalecer lo discursivo, la identidad, generar confianza y sentido de pertenencia en la creación de estos universos narrativos. **El qué y el cómo construir relatos es tan importante como desde dónde contamos, qué nos atraviesa y qué subyace en lo que producimos:** ¿replicamos modelos coloniales, patriarcales y/o individualistas? ¿O podemos encontrar nuestras propias estrategias, inclusivas, colectivas y colaborativas? Lo transmedial y lo transdisciplinar ayudan a producir estos encuentros creativos.

Carlos Scolari (2017) profundiza en la figura del *translector*: la persona que puede reconstruir el universo transmedial desde una lectura multimodal, y participar, así, en su creación. El autor sostiene que «las narrativas transmedia promueven los llamados *multialfabetismos*, o sea, la habilidad para interpretar e integrar en un único mundo narrativo discursos provenientes de diferentes medios y lenguajes» (p. 180).

Los procesos de construcción transmedial no surgen ni se desarrollan de la misma manera, pero sí nos puede servir como disparador pensar qué universos narrativos queremos hacer. Por ejemplo, el proyecto de animación *Lihuén, cosa e' mandinga* surgió de la idea de construir a partir de leyendas y mitos populares argentinos que hubieran sido transmitidos desde la oralidad. Desde ahí nació como primer eje la *leyenda de la luz mala que no era mala*. Con esta historia, se busca visibilizar algunos prejuicios y supuestos subyacentes que nos atraviesan. A través de lo lúdico y lo artístico, se pretende desnaturalizar este tipo de concepciones arraigadas en la sociedad. Por un lado, el nombre de *Lihuén* (*luz* en mapuche) como un homenaje a los pueblos originarios. Por otro lado, la idea fue jugar con la jerga popular de *cosa e' mandinga* para construir un vínculo con lo popular y lo mágico. También nos sirvió pensar a quién estaba dirigido: nos llevó mucho tiempo poder hacer el recorte etario, siendo que en cada pieza del proyecto esto varía. Sin embargo, en líneas generales, está pensado para las infancias.

Conseguir financiamiento fue clave para la trayectoria del proyecto. El punto de partida fue presentarlo en una convocatoria para series web en el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), para la etapa de desarrollo. Esto permitió conformar un equipo multidisciplinar que nos permitió ampliar las posibilidades narrativas a un videojuego y dos aplicaciones de realidad aumentada, una para celulares y otra de tamaño real para que se pudiera interactuar con algunos de los personajes. A partir de estas ideas, empezamos a imaginar la posibilidad de que el proyecto fuera pensado de manera transmedia, además de ser una serie audiovisual de animación. Este concepto era bastante nuevo en ese momento para todo el equipo, por lo que el proceso de aprendizaje resultó muy interesante. La articulación entre la práctica concreta del hacer audiovisual y la investigación y el abordaje del marco teórico nos permitió atravesar un proceso de construcción de conocimiento a partir de la experiencia y la reflexión muy enriquecedor.

Pensar el hacer fundamentado en conceptos concretos, en articulación con material bibliográfico, nos despertó la posibilidad de transformar *Lihuén* en nuestro trabajo de tesis. El proceso de graduación se enmarcó dentro del programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias. Este es un

punto fundamental a destacar, ya que nuevamente el acompañamiento de la Facultad resultó clave a la hora de llevarlo adelante. Fue una experiencia muy valiosa, dada la articulación entre el recorrido conceptual hecho en la carrera de Artes Audiovisuales y lo específico de una producción transmedial, ampliando el universo de lo posible dentro del mundo audiovisual. Las becas PAR, brindadas por la Facultad, también fueron una fuente de financiamiento importante para poder concretar este proyecto y generar las bases necesarias para darle visibilidad, y así presentarnos en diferentes instancias de tutorías y espacios de intercambio. Algunos de ellos fueron *Ventana Sur* y *Mediamorfosis*, entre otros. Estos espacios son muy importantes para conseguir el financiamiento total del proyecto y habilitar así nuevos espacios de distribución. Uno de ellos fue *el Renacer Audiovisual*, convocatoria del Ministerio de Cultura de la Nación, que nos permitió desarrollar la serie de televisión *Lihuén*, basada en la idea original del proyecto. Consta de diez capítulos de 13 minutos cada uno, y tiene como destino el canal argentino de contenido infantil *Paka Paka*. Todas las transformaciones que fue atravesando el proyecto nos abrieron el camino a la reflexión y al aprendizaje en torno al modo de producir colectiva y transdisciplinarmente una obra transmedial.

Guion Transmutable: síntesis conceptual de nuestra experiencia transmedial

Durante todo el proceso de exploración tanto creativa como de investigación y experimentación, nos surgió la necesidad de encontrar palabras situadas y propias que nos ayudaran a pensar en crear lo transmedial narrativamente. Creemos que podemos sumar el siguiente concepto: **guion transmutable**. *Trans* por el prefijo que implica la transversalidad, como una inspiración de lo que señala Basarab Nicolescu (2017) sobre el *a través de, entre y más allá de lo transdisciplinar*; y *mutable*, que refiere a la transformación, que puede variar de formas e incluso mutar a otras posibilidades narrativas, sensoriales, emocionales, y a diferentes experiencias de producción artística. Es decir: **un guion vivo, diverso, con multiplicidad de formatos, géneros, ecologías simbólicas, medios, disciplinas, saberes, trayectorias y con una autoría colectiva**, en el que quienes quieran puedan intervenir y crear en este universo narrativo, o desde el inicio planificar para tener control sobre algunas producciones, mientras que a otras se las pueda crear para la *prosumisión*, la instancia donde las figuras de espectadoras, usuarias, consumidoras, internautas y otras maneras de explorar desde lo artístico se convierten en productoras y creadoras. Mencionamos figuras y no personas por el desarrollo de la inteligencia artificial y su vinculación con la creación artística. El guion deja de ser una instancia accesible a pocas personas y un proceso de etapas escalonadas para ser parte estructural y ubicua de la narración. Anahí Lovato (2017), investigadora y docente de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), plantea que «el requerimiento de *pensar transmedia* y *escribir transmedia* modificó profundamente el trabajo de

los guionistas, acostumbrados hasta aquí a producir historias *monomedia*, es decir, para plataformas únicas» (p. 26).

¿Cómo se podría hacer esto? Creando un espacio de interacción desde el que se pueda generar y visualizar este mapa de conexiones que menciona Tubau (2011), los puntos de *convergencia* y *divergencia*. Respecto de esto último, creemos que es mejor pensar en puntos de encuentros y tensiones, donde no sólo se unen o resignifican las piezas de lo transmedial sino que se construyen y derivan a nuevas ideas, obras, y exploraciones.

Las prácticas transmediales son altamente eficientes en la construcción de comunidades, algo ineludible teniendo en cuenta que el sistema cultural-mediático vive un período de sobreproducción en el que la visibilidad de los contenidos ante los potenciales públicos se transforma en una tarea altamente exigente. Las escenas transmediales pueden contener pasajes prolongados como la extensión de un capítulo o etapas efímeras como un hashtag. En cada tramo pueden activarse actores distintos, argumentos diversos, lenguajes diferentes. A cada pasaje incluso, puede corresponderle un colectivo social distinto, una comunidad de lectores-usuarios, activos televidentes, subcomunidades e individuos distribuidos geográfica y mediáticamente que participan en múltiples lenguajes (audio, videos, textos), a través de múltiples dispositivos y empleando sistemas económicos diferentes (pagos, freemium, sin cargo), y todo eso sin restricciones espaciales ni temporales. (Igarza, 2017, p. 20).

En este guion *transmutable* pueden coexistir la animación, la ficción, el documental, la experimentación, la hibridación de formatos y géneros, la presencialidad y la virtualidad. Es decir, es un solo universo en donde habita una multiplicidad de instancias de exploración.

Conclusiones

A modo de cierre, queremos resaltar la importancia de compartir parte del proceso y las experiencias de aprendizaje vividas, en articulación con el marco teórico que nos permitió y que aún nos permite seguir pensando las problemáticas vinculadas a este eje temático. En este sentido, nos gustaría destacar el trabajo colectivo, ya que de otro modo no hubiese sido posible este proyecto. La diversidad de trayectorias de cada integrante del equipo dio lugar a que la obra creciera y se enriqueciera cada vez más. Las miradas y aportes de todo el equipo y la interacción respetuosa entre sus miembros permitieron sostener el proyecto en el tiempo e ir resolviendo los problemas y dificultades que fueron surgiendo a lo largo del proceso.

Por otra parte, creemos que el abordaje de proyectos de este tipo desde diferentes disciplinas es imprescindible para poder llevarlos a cabo y llegar a buen puerto. Trabajar con especialistas de distintas áreas es una experiencia muy enriquecedora para cada participante del proyecto, ya que permite el aprendizaje en conjunto y la construcción de conocimiento a partir de la relación de los saberes específicos de cada disciplina. Transitar colectivamente ese espacio de frontera que limita —pero que también comunica— los distintos campos del conocimiento es uno de los aspectos más valiosos que nos deja este proyecto.

Otro aspecto fundamental de nuestra experiencia es el vinculado a los procesos de producción específicos de esta región. Consideramos que es de gran relevancia la producción de conocimiento sistematizado sobre los flujos de trabajo que se van construyendo a partir de las necesidades propias de nuestros proyectos. La mayor parte del corpus teórico con el que contamos para fundamentar nuestras prácticas no se condice con la realidad que nos encontramos al momento de llevar adelante este tipo de proyectos. Es por esto que invitamos a quienes lean este texto a continuar aportando a este gran proceso de construcción de conocimiento colectivo sobre nuestra realidad y nuestros modos de producción. El objetivo de este capítulo fue generar un punto de partida desde el cual surjan nuevas obras artísticas transmediales, nuevos trabajos de investigación que permitan socializar la construcción de conocimiento en el arte, y fomentar preguntas que ayuden a mantener encendida la chispa de la curiosidad y el deseo.

Referencias

- Barletta, C. M., Gallo, L. y Arce, D. M. (2020). *Módulo 4: Producción de recursos didácticos para la enseñanza universitaria en entornos virtuales. Pedagogía crítica y didáctica en la enseñanza digital*. Ministerio de Educación de la Nación.
- Burgardt, B. (2018). *Lihuén: cosa e' mandinga*. [Tesis de grado]. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/70377>
- Burgardt, B. (2021). *Transdisciplinariedad y transmedialidad como estrategia pedagógica y construcción en el arte. Aportes desde una mirada con perspectiva de género*. Publicado en el marco del Encuentro de Becarios de Posgrado de la UNLP (EBEC) (noviembre de 2022). IPEAL, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/145757>
- Igarza, R. (2017). Escenas transmediales. En Irigaray y Renó (comps.). *Transmediaciones: creatividad, innovación y estrategias en nuevas narrativas*, pp. 11-20. Crujía.
- Lovato, A. (2017). El guión transmedia en las narrativas de no ficción. En Irigaray y Renó (comps.). *Transmediaciones: creatividad, innovación y estrategias en nuevas narrativas* (pp. 21-37). Crujía.
- Nicolescu, B. (2017). Manifiesto La Transdisciplinariedad. *Transdisciplinary Human Education Red Científica Internacional Del Campo Unificado De La Educación*, 100-224.

- Quiroga Branda, P. E. (2014). *De nativos, inmigrantes y la brecha digital. Una revisión crítica del abordaje educación/tecnología*. Ponencia presentada en el XII Congreso ALAIC. Lima, Perú.
- Scolari C. (2017). El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación. En J. Millán (coord.). *La lectura en España. Informe 2017*, pp.175-186. Federación de Gremios de Editores de España.
- Tubau, D. (2011). *El guión del siglo 21. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. ALBA.
- Wood, L. (2022) *Pensando la metodología en clave performativa. Una experiencia de taller en investigación*. Ponencia presentada en las X Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP). Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

CAPÍTULO 7

La creación como un artefacto de traslado: del secreto a la expulsión

Julieta Cutta

Este escrito es un intento, una búsqueda por destripar parte de mi proceso: la poesía convertida en palabra, luego en imagen, luego en instalación. Observo en este accionar un sistema preciso, un *artefacto de traslado* que posiciona al cuerpo en dos estados posibles: el primero, como *lugar de guardado*; y el siguiente, como *lugar de expulsión*. Este sistema me habilita más preguntas que respuestas, me lleva a una indagación sobre la materia y las herramientas en torno a las que orbito, me ofrece un acercamiento para reconocer las cosas de otra manera. Intentaré, entonces, al detenerme sobre mi propia obra, una instalación nombrada *TE QUIERO*, desplegar algunas de estas preguntas que se me aparecen una y otra vez en vínculo con el acto de crear.

Primer estado: como lugar de guardado

Compañía

La escritura es la primera herramienta que utilizo para llegar a algo, a lo que sea que necesite llegar y que, en un principio, no sé exactamente de qué trata. Parto de una pregunta o de una incógnita, parto de lo desconocido y de la intriga. Se genera un vacío, porque estoy, cada vez que me acerco a la palabra, cerca del abismo. Descubro en el acto de crear la destrucción: destruir ese vacío, llenarlo; donde no había, ahora hay. La materia se transforma, entra en acción. Para que algo exista, algo necesariamente debe cambiar.

Crear es acercarme a lo que no sé y no puedo siquiera adivinar. Es una habitación a oscuras; y es, en esta penumbra, donde la escritura se aparece, donde el artefacto genera su primer movimiento: la escritura como lugar de guardado. **Para tener algo que esconder, para que el contacto con lo ajeno sea posible, y para que eso que necesito alcanzar sea guardado, se despliega la relación con la mirada.** Pascal Quignar (2018) dice: «La mirada lleva siempre el deseo más allá del volumen del cuerpo. Más allá de los pasos que el cuerpo da en el espacio, otro cuerpo es buscado» (p. 115). A partir de esta búsqueda se reúne la materia del propio cuerpo con la materia que no nos pertenece.

La mirada es la que recupera mundo inicialmente, la que me permite indicar lo desconocido, atraerlo. Se genera una apropiación, una incorporación de lo ajeno a partir de la afectación del cuerpo. La palabra en clave poética me da la posibilidad de retratar las cosas que observo, de recuperarlas, plasmarlas desde un corrimiento, un estado de secreto, de pregunta más que de certeza. Al nombrar mundo, al ponerlo en palabras, lo defino, lo organizo, reconfiguro la experiencia.

Comienzo un vínculo con eso que atraje, que me mira a los ojos. Ese orden preciso de la palabra ahora ocupa lugar, significa, es una entrada de la que puedo aprender. Me permite abordar las cosas, nombra lo que necesito nombrar, lo que necesito saber. Todo lo que me trae es como si lo escribiera una otra. Nunca viene sola y yo me siento a escuchar cómo susurra lo dicho, como quien escucha algo por primera vez. Aparece como una compañía, no como una respuesta a la pregunta sino como un acompañar la pregunta. En palabras de Roberto Juarroz (1980): «Lo que la poesía busca no es el comfortable recurso de una respuesta, sino algo mucho más grave y más importante para el hombre, que es, ante la imposibilidad de respuestas, crearle presencias que lo acompañen» (p. 28).

Poesía en términos de postura frente a las cosas, una forma de observación en torno a lo que combate al cuerpo, a lo que se enfrenta, lo ajeno que puede ser —o que ya es— materia para la propia creación.

Atención

¿El mundo existe porque puedo nombrarlo?, me pregunto. Entonces dudo del escribir, del poner algo en evidencia, de volverlo visible. Escribí durante dos años, o mejor: tomé apuntes de lo que me sucedía con el entorno, escribí en clave poética recogiendo mundo, reinventando. Escribí porque no supe hacer otra cosa, porque comencé un vínculo con lo que allí aparecía. Generé material desde la experiencia, desde la afectación. **Decidir qué observar primero, qué atrae, apasiona, inquieta, para luego nombrarlo, ponerlo en palabras, ponerlo al resguardo.** Le di entidad a algo que podría haber pasado por alto, que podría haber dejado que no tomara volumen.

Pienso en este primer estado, el de guardado, como un lugar cotidiano, doméstico, íntimo. Porque al inicio, al rastrear con la mirada ese afuera, lo que se incorpora es un secreto: está oculto, es privado. Volver terreno de investigación la propia miseria, la vergüenza, el miedo, la pérdida. Trabajar con el resto de las cosas, con la sobra, y no con la cosa en sí. Crear desde mi vulnerabilidad porque es lo que más conozco, a lo que más atención le presto, lo que más cerca tengo o lo que no se diluye —aunque lo intente—. A partir de una ausencia, de un tajo, de algo que noto que ya no funciona como antes, me detengo. No busco irme, me quedo. Me dejo estar, observo; oigo lo que quedó, escribo:

recorro en puntas de pie la sobra del naufragio

observo la pérdida

una cáscara seca

deseos arrojados

¿con el tiempo tomarán fuerza?

escuché el tintineo

me desperté del susto

y estiré la mano,

gritaba mi nombre

Rastro

Durante el momento de escritura, aparece: **un escribir para recuperar y un escribir para dejar rastro**. La palabra me propone pararme sobre la emoción que esté transitando y, al mismo tiempo, registrar eso que habito. Detenerse y esperar es un acto riesgoso. Anne Dufourmantelle (2019) dice: «Cuando una idea toma cuerpo, ¿podrá el riesgo representado por ella sola despertar en uno un vínculo diferente con lo que, comúnmente, llamamos lo real?» (p. 29). Me pregunto, entonces: ¿crearemos para establecer nuevos vínculos con las cosas? Como un acto de piedad ante lo que no pudimos observar en su momento o, acaso, como un acto de venganza. ¿Estaremos construyendo realidad en vez de ficción? Puede que estemos completando ausencia, llenando vacío, inventado verdad, tal vez, la verdad propia.

Segundo estado: como lugar de expulsión

Quietud

Cuando noté la estructura del texto, la que me permitía un recorrido, un inicio y un final, con su propia lógica interna, cuando las experiencias que proponía ese orden eran parte de otro cuerpo, de otro estado, supe que el momento de escritura había terminado. Entonces me detuve, dejé que el material resonara: quedé en suspenso. Dice Anne Dufourmantelle (2019):

Nos gustaría tanto reconocernos en nuestros actos, nuestros juicios, nuestras afirmaciones. Mientras que es la metáfora, la imagen desdibujada, la incertidumbre que mejor nos describe. Estar en suspenso es volver a la penumbra, a un punto de relativa ceguera, y de cierta forma mantenerse allí. Porque al mantenerse allí aparece otra cosa, otro límite, otra orilla (p. 30).

Dejarse afectar, mantenerse allí, dejar que resuene. Descubro, en este cuerpo en plena quietud, casi pasivo, una posibilidad. **El propio material comenzó, poco a poco, a reclamar otra forma. La palabra por sí sola parecería no alcanzar: ¿querrá volver a su estado original? La imagen grita.**

Materia

¿Cómo se cuenta un secreto? La poesía escrita me permite volver a las sensaciones por las que atravesé, volver al mismo cuerpo para recordarlo, captar su atmósfera, convivir con la cosa. Es por esto que, **al momento de trasladar los textos a su materialidad, trabajé con la poesía nuevamente, detectando su lugar de apertura, de metáfora, de incertidumbre.** Los escritos comenzaron a sufrir cambios, a expandirse y a buscar la manera de ocupar el espacio. ¿Por qué? Porque el material pedía una otra traducción, la cual ocurrió al prestar atención a lo que se estaba allí generando. Descubro, en el proceso de configuración de la obra, un pasaje, la decisión de **intercambiar un estado de secreto en torno a la palabra por un estado de expulsión hacia la imagen.**

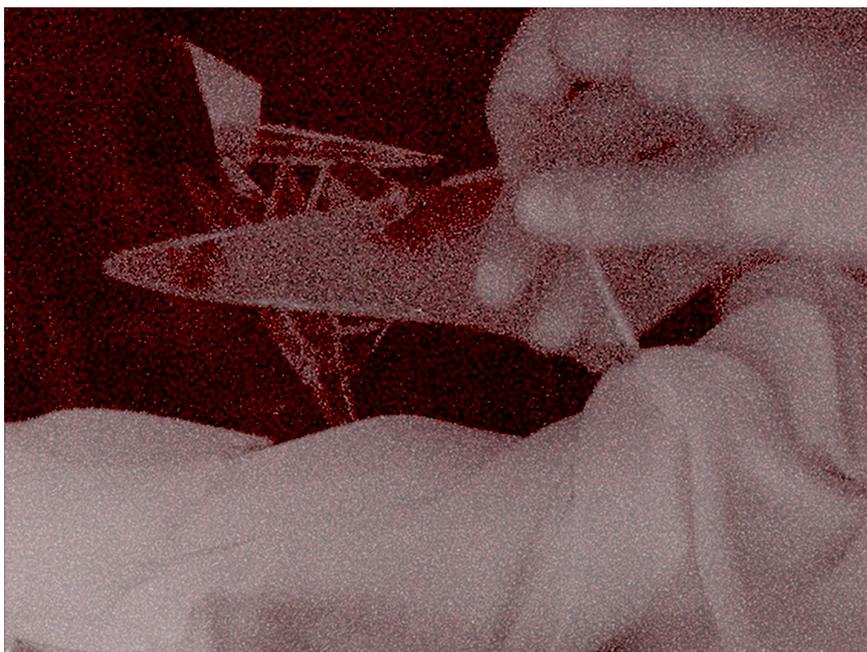
Registro

Los escritos, que abarcan alrededor de treinta páginas, se volvieron un apilamiento de sensaciones de pérdida, abandono, dejadez, atadura, cuidado y quiebre. Son conceptos amplios, que poco a poco pude ir desmenuzando, comprendiendo el mundo que yo misma había arreglado, que había permitido que existiera. Un vidrio que daba vueltas, inútil por la casa. Lo envolví en tela y lo destruí con un martillo mientras registraba todo el acto. Luego, esos fragmentos fueron colocados precisamente sobre una bombacha rosa, que también tomé de la proximidad de mi casa. Un ensayo, llevar al cuerpo a otros lugares posibles, entregar al cuerpo a la acción.

Las palabras sirvieron como vehículo para generar dos audiovisuales. El primero construye una puesta en escena simple, un plano detalle cenital, de aproximadamente diez minutos de duración, donde sólo entran mis manos. Antes de comenzar a registrar, y durante el registro, no tenía certezas sobre lo que sucedería. Mis manos, en un impulso por probar, envolvieron la placa de vidrio en tela negra, luego en hilos de cocina y luego la destruyeron poco a poco. Todo el ensayo fue una improvisación, cada movimiento me proponía uno nuevo y, a su vez, todo lo que estaba apareciendo me resultaba cercano o familiar. La fragilidad del vidrio, la fuerza del martillo, el impulso con el que decidía dónde y cuándo golpear, el ritmo de la destrucción que podría no haber terminado nunca.

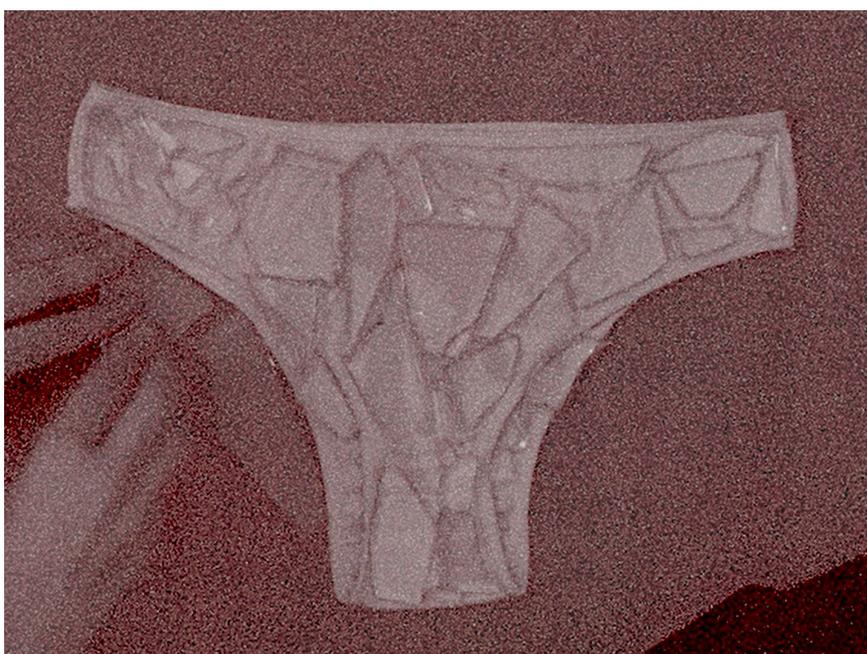
Mis manos, intentando no lastimarse con las virutas de vidrio; mis manos envolviendo nuevamente los recortes puntiagudos, intentando cuidar lo que ya estaba roto. Todos estos elementos, estas palabras, me resultaban cercanas porque se desprendían del texto escrito, porque el permanecer atenta, conservar ese secreto e investigarlo, aprender de él, me impulsó para que el encuentro con la materia se volviera posible.

Figura 7.1 *Captura del primer video.*



El segundo registro ocurrió días después, desde la intimidad, con los elementos que tenía al alcance y exponiendo nuevamente mi propio cuerpo. Respetando el mismo encuadre, mismo fondo, mismo proceso de prueba y de encuentro con la materia cercana, retomé los mismos vidrios rotos, para colocarlos ahora sobre una bombacha hasta completar su forma. Lo íntimo se expone, cobra protagonismo, el secreto se devela **desde una forma mínima, como lugar de investigación, de prestar atención a la necesidad del cuerpo más que a la finalidad de la obra.**

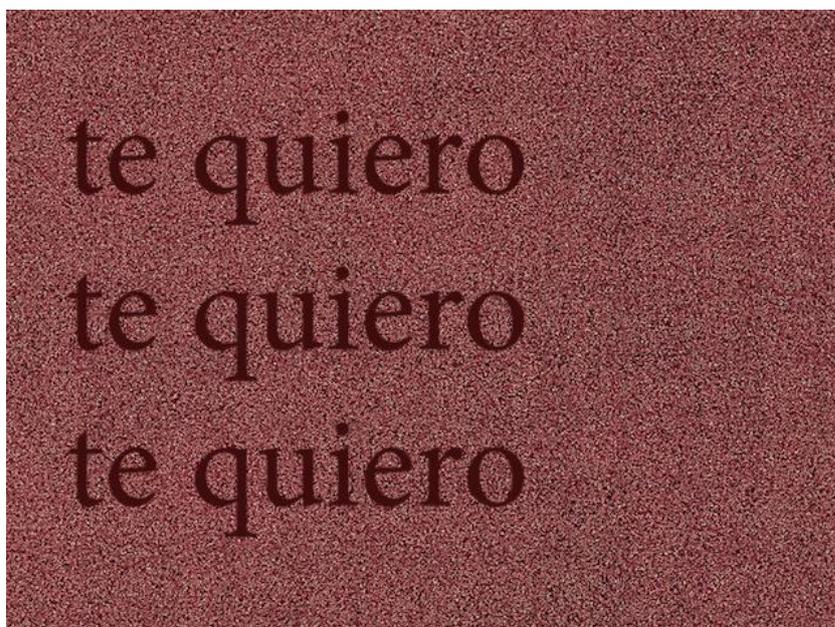
Figura 7.2 *Captura del segundo video.*



Atmósfera

En ambos videos se sintetiza la atmósfera que a mí me sugieren los escritos: la tensión entre el cuidado y la distancia, entre el derrumbe y el sostén. La afectación del cuerpo es lo que permitió que la palabra se trasladara a la materia, impregnando la imagen con estos elementos de escritura: mientras que el texto narra la ruptura de un vínculo, la imagen muestra dos manos que martillan un vidrio hasta destruirlo; mientras que en el escrito se nombra la sangre como pérdida, en la imagen aparecen tonalidades rojizas logradas desde la edición. Mientras las palabras evidencian el descuido, la acción de las manos toma cada uno de los vidrios rotos y los vuelve a cubrir con tela cuidadosamente. Un último video completa la forma audiovisual de este trabajo: una selección de los poemas, atrayendo la palabra y convirtiéndola en imagen.

Figura 7.3 *Captura del tercer video.*

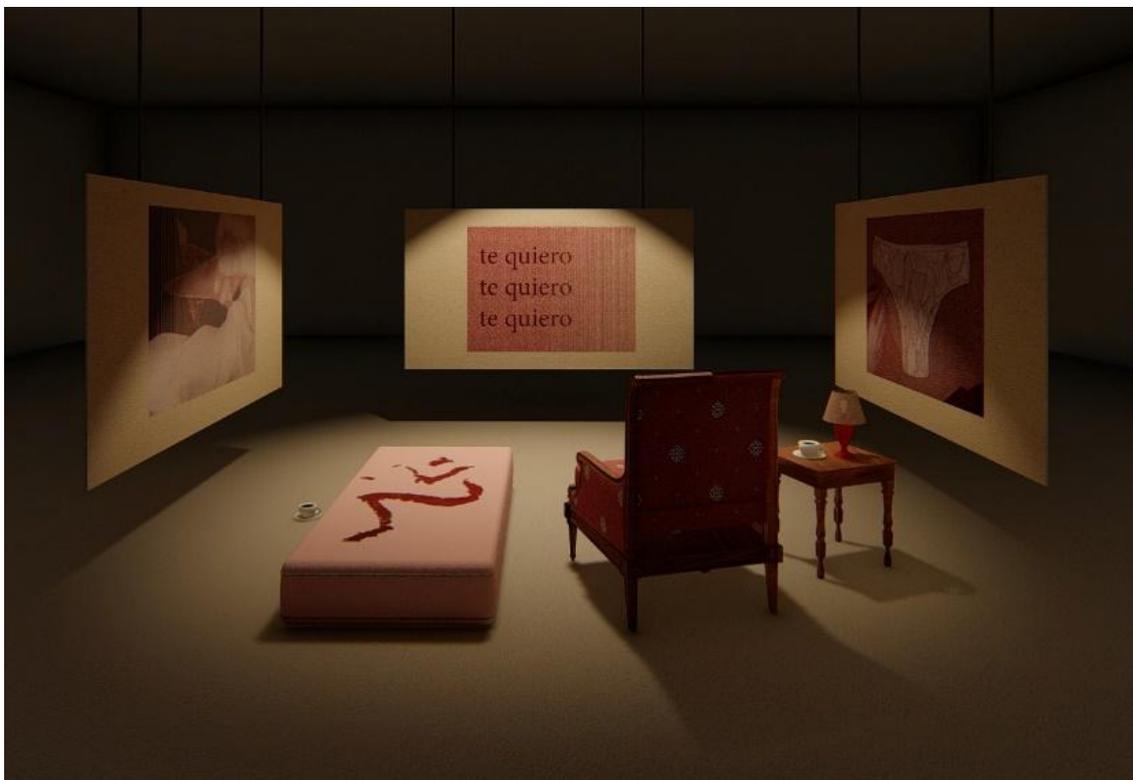


Espacio

Al escribir desde la intimidad y en la búsqueda por exponer o expulsar, propongo los tres videos en un entorno instalativo, como representación de lo doméstico. La proyección se realiza sobre telas que cuelgan; dentro, un espacio en penumbra, que sugiere un dormitorio, lugar donde suelo detenerme a digerir, a masticar la experiencia: a escribir. En este espacio ficticio conviven parte de los elementos concretos que recupero de los escritos: un colchón en el piso, donde impregné la huella de mi cuerpo en tinta roja mezclada con sangre; un sillón, una mesita de luz y un velador.

Intento que quien se detenga a observar pueda hacerlo desde la misma afectación que la obra requirió para aparecer.

Figura 7.4 *Maqueta de la instalación.*



Conclusiones

La obra se organizó finalmente en el espacio. El sonido de los martillazos contra el vidrio recibía al espectador antes de poder ver qué ocurría dentro; el sonido servía como carnada. Las tres pantallas de tela, desde la puerta de entrada, eran difusas, rojizas, poco nítidas. Sólo al acercarse se comprendía la forma proyectada, a la vez que la mirada construía un punto de atención que recortaba la obra. Desde la silla, el espectador podía observar una sola de las pantallas a la vez y así construir su propia narración: las manos rompiendo el vidrio, las palabras aportando información en retazos, o los vidrios sobre la bombacha. El recorrido de la mirada proponía una visión diferente y propia sobre lo que allí estaba aconteciendo. Al tomar distancia, al rodear esas telas y la materialidad tendida en el suelo, la obra cobraba otra forma, otro tiempo, otra disposición. Las sensaciones que trasladé primero a la escritura, de pérdida, crecimiento, abandono, se impregnaron en la obra final. Cada uno de los espectadores recuperó y detectó alguna de esas emociones. También abrió mundo, me trajo nuevas maneras de disponerme frente a la experien-

cia. Entiendo, entonces, que el camino también es inverso. Creamos para quitar algo, para expulsar, pero una vez que la obra está viva vuelve a nosotros, resignifica lo pasado, es una presencia que trae, que acompaña; creamos para mirar de nuevo, más de cerca.

Referencias

Dufourmantelle, A. (2019). *Elogio del riesgo*. Nocturna editora / Paradiso editores.

Juarroz, R. (1980). *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*. Ediciones Carlos Lohlé.

Quignard, P. (2018). *El origen de la danza*. Interzona editora.

CAPÍTULO 8

Cuando la palabra viene después: entrevista con Andrés Denegri

Antonio Zucherino

La figura de Andrés Denegri y el desarrollo de su obra dentro de las artes visuales propone una particularidad interesante: su formación en Artes Audiovisuales y en cine y la hibridación disciplinar de sus instalaciones lo ubican en una posición diferente dentro del universo del arte contemporáneo argentino. Su rol como docente, director de CONTINENTE, un centro de investigación y producción dedicado a apoyar y a difundir las artes audiovisuales, y co-director de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), un Festival que promueve un acercamiento diferente a la experimentación audiovisual, perfila una trayectoria que combina el desarrollo de obras únicas en sus formas y una reflexión permanente en relación con el universo de las artes visuales y audiovisuales.

A través de este diálogo se traza un recorrido por su carrera y se indaga sobre las **instancias que atraviesa una obra con material audiovisual enmarcada dentro de la categoría de las artes visuales, en función de comprender qué lógicas se ponen en juego a la hora de pensar la narración en una instalación**. Qué criterios operan al diseñar una disposición espacial, de qué manera se distribuyen las imágenes y las obras, y cómo opera el espectador y el montaje en la construcción de sentido. Al mismo tiempo, Denegri reflexiona sobre qué lo une y qué lo separa del universo cinematográfico, desnaturalizando conceptos y diversificando las perspectivas totalizadoras de los espacios de formación en cine.

Cuando presentaste *Diálogos (en el banco de una plaza)* en el año 2010 proponías que la instalación era «(...) una máquina capaz de hacer infinita cantidad de ese tipo de pequeñas ficciones como las que yo hacía antes».

En el catálogo de tu muestra *Cine de exposición*, Jorge La Ferla asegura que «la materialidad original del cine está llegando a su fin, mientras que la circulación de las imágenes fílmicas se expande vertiginosamente fuera de las salas cinematográficas». ¿Qué fue lo que al principio de tu trayectoria provocó ese desvío, de productor de films a artista visual? ¿Creés que tuvo que ver en algo la exploración o las búsquedas respecto a las formas de narrar o de concebir un proyecto audiovisual?

En el 2005, mi video *Uyuni* me permitió ganar premios y viajar por varias partes del mundo. Previamente ya había producido otros videos similares, pero por esos años ya me daba cuenta de que mi

forma estilística respondía a una fórmula muy simple: imágenes *lindas*, una voz en off que anclara esas imágenes, y la dialéctica que se generaba entre ambas instancias, conformando una *cosa*. En *Diálogos (en el banco de una plaza)* quise inventar una máquina, como un gesto irónico que directamente reprodujera ese dispositivo, prescindiendo incluso de mi figura como realizador, mucho tiempo antes de que se pusiera de moda la incorporación de la inteligencia artificial en las artes visuales.

Durante mi formación en el campo del cine, hubo un momento en el que entendí que yo no estudiaba porque me gustara el cine, sino porque me gustaba filmar. Desde chico tuve la posibilidad de grabar con una cámara de video y, cuando empecé a trabajar (también de muy chico), mi deseo era juntar plata para comprarme una motito. Hasta que un día junté la plata, y en vez del ciclomotor decidí comprarme una cámara, una Súper VHS M9000. No sabía por qué, pero la usaba y grababa todo el tiempo. Cuando les planteo a mis padres que quería estudiar cine, ellos me dicen que no. Y en ese momento fui a estudiar mi segunda opción, que era la carrera de Antropología, durante dos años, en la ciudad de La Plata. Luego de eso empecé a estudiar cine, pero nunca había dejado de grabar video. Y lo grababa todo.

Hasta ese momento no había visto cine. Para mí el cine era *Star Wars*, *Tron* (película pionera hecha con asistencia de imagen digital) y *Blade Runner*. Esas eran mis referencias. Podríamos pensar que había un interés en la ciencia ficción, pero más como consumidor. A mí me interesaba el ejercicio de generar la imagen, no de narrar. Y ahí hay una diferencia fundamental: mi vínculo con lo audiovisual no pasa por lo narrativo, sino por la producción de la imagen en el tiempo.

He pasado momentos de mucha incomodidad mientras estudiaba cine, en la Universidad del Cine, porque era medio *sapo de otro pozo*. No era tampoco un técnico... Me entusiasmaba y apasionaba *hacer la imagen* en la duración.

Yo tenía como herencia de mi padre un vínculo con la fotografía, lo que me garantizaba un dominio técnico. Llegué a la carrera de cine sabiendo editar, operando una consola/mixer de edición. Y luego de unos años de atravesada la carrera me di cuenta de que me interesaba la cinematografía, no el cine. El cine, como lo entendemos, es uno de los infinitos resultados estético-posibles de la cinematografía, que a través de un proceso de fortísima cosificación se instala como un absoluto. El cine eclipsa la cinematografía cuando en realidad es, desde mi perspectiva, una reducción del posible cinematográfico, dejando de ser una posibilidad para instalarse en lo absoluto.

El cine que me enseñaban en la Universidad del Cine era cine industrial, salvo por algunas excepciones, como las clases de Jorge La Ferla o Pablo César. Había una representación de lo que podemos llamar *cine independiente*, pero ese cine, tal como lo conocemos, no deja de ser un cine industrial, porque responde a los mismos modelos de producción.⁶

⁶ Cita Denegri: «Godard lo explica muy bien en *Scénario du Film Passion* cuando habla justamente del nacimiento del guion en realidad como anotaciones de contaduría de la producción. Ese es para Godard el primer contacto entre la imagen y la palabra».

Por eso no puedo enunciarlo como desvío. Había una incomodidad cuando me enseñaban cómo hacer las cosas, en la dirección que me marcaban. Y me costó mucho tiempo entender que no me estaban enseñando cómo se hacen las cosas, sino cómo se hace eso, de esa manera. Y no es lo que busco, lo que disfruto, lo que me da placer. Lo más cercano a mis intereses era lo que La Ferla me había mostrado como videoarte.

Es por eso que a mí me apasiona filmar, pero filmar es lo opuesto a un rodaje. Filmar es yo, la cámara, el mundo y el devenir de las cosas en el tiempo. No creo que filmar sea primero la palabra y luego la organización para que todo eso escrito en palabras sea una imagen lo más fielmente reflejo de eso escrito. No hay nada más aburrido para mí que los rodajes, y no hay nada más disfrutable que encuadrar, con una cámara de cine o con una cámara de fotos.

Y retomando esta idea de la incomodidad que reconocés en tu formación. ¿Cómo se manifestaba?

Siendo concreto: me molestaba tener que describir una imagen. No podía entender el guion. Y con esto no quiero encasillarme en la idea del documental. No sé si hago documental; creo que lo que hago se aleja demasiado de eso. Trabajo con el devenir de las cosas delante de mí.

Uyuni, trabajo que considero una ficción, está armado con imágenes filmadas dos años antes de su montaje. La palabra llegó mucho después, y ese encuentro armó un relato. En mi producción siempre viene primero la imagen. Tener que describir en palabras y tener que hacer que eso exista afuera de la cámara para poder después encuadrar no va conmigo. Pero, al mismo tiempo, tampoco me siento un *documentalista*. La incomodidad va por eso.

Todos mis compañeros querían hacer cine, y a mí me gustaba la cinematografía. En mis años de estudiante de cine, quienes conectaban más con la cinematografía estudiaban Fotografía, hacían iluminación y cámara de especialización. Pero yo no quería ser un técnico de la industria cinematográfica.

Recién me identifiqué como artista visual en el 2013. Antes de eso, mi sensación era que las cosas que hacía no tenían espacio en el mundo del cine. Entonces aparecían el videoarte o los festivales alternativos y marginales. Hacía video, pero no me consideraba artista. En los años noventa el video había constituido un circuito y su campo específico, como lo había hecho el cine experimental. Esa posibilidad luego se disolvió al convertirse el cine en cine digital. La industria desplaza tecnológicamente esa diferencia tan marcada de soporte, convirtiéndose a un formato mucho más electrónico que analógico, y el video pasa a ser el nuevo absoluto. Ahora todos hacemos video, y por lo tanto no hay más videastas. Ese paso refleja la transición desde los 2000 hasta nuestros días.

¿Cómo entra la narración autobiográfica como universo de interés en tu obra, y cómo se vincula con tus obras posteriores? ¿Cómo opera desde lo narrativo el traspaso de la historia personal a la memoria colectiva?

Creo que este aspecto tiene mucha relación con lo que desarrollaba anteriormente. El video en los ochenta y en los noventa tiene un alto peso autobiográfico. De hecho, está este texto de Rosalind Krauss (1978), *Videoarte: la estética del narcisismo*, donde ella justamente plantea que lo específico del video es la autorreferencialidad. La posibilidad del creador de verse a sí mismo en el monitor, poniendo la cámara en un circuito cerrado. De esta manera se abre la posibilidad de algo completamente nuevo: la representación se transforma en el momento mismo de la transformación del referente, propiedad intrínseca de la imagen electrónica.

Sin embargo, toda mi línea autobiográfica tiene un origen muy claro, también vinculado a lo tecnológico. Cuando estudiaba cine, me regalaron una cámara de Súper 8. En ese entonces, en los primeros años como estudiante en la Universidad del Cine, comencé a trabajar con Jorge La Ferla, asistiéndolo en proyectos y como ayudante alumno en sus clases. Y estar cerca de él implicaba un mandato por el cual yo no iba a filmar en Súper 8 porque era *lindo de textura*. Eso para La Ferla era una basura. Yo tenía que entender entonces por qué iba a filmar algo en Súper 8. Y ese por qué terminó teniendo una respuesta bastante obvia porque lo primero que filmé en super 8 fueron unas cartas con unos dibujos que me mandaba mi papá en la niñez mientras estuvo preso, desde mis 3 a mis 11 años. Los tenía guardados y los filmé por una cuestión de correspondencia de época y de contexto, ya que el Súper 8 fue una tecnología pionera pensada para el uso y la memoria familiar durante los setenta.

En ese sentido, si bien había ya una tendencia fuerte desde el campo del video hacia lo autobiográfico, en mi carrera lo autobiográfico nace desde lo fílmico.

Esas imágenes, esas cartas, dibujos y fotos de mi niñez, no fueron utilizados en ese momento. Recién fueron retomadas muchos años más adelante en una serie de trabajos y en mis primeras instalaciones fílmicas.

Sin embargo, me parece importante aclarar que en mis trabajos nunca hablo de mí. Nunca aparece mi nombre, ni en las obras ni en su descripción. Creo que cualquier persona que se para frente a mis obras⁷ y tiene más o menos mi misma edad puede trascender lo íntimo y entender mis trabajos como un diario de época. Más específicamente en referencia al período anterior a la última recuperación de la democracia en Argentina.

⁷ Denegri nombra *Un martes* (2006), *Grito* (2006), *Día 1* (2007) y *El ahogo* (2007).

Por eso yo no cuento mi historia, sino la de una niñez muy singular durante la dictadura, con un padre oficial de la policía, y una madre maestra de izquierda. Esa particularidad era tan extraña como lo era la época, y es por eso que se convierte en un buen retrato de ese período histórico.

Eugeni Bonet (1993) habla del concepto de *desmontaje* para referirse a la práctica artística que toma imágenes preexistentes y las modifica de acuerdo al sentido que tenían en su montaje original. ¿De dónde surge ese interés por el uso y la apropiación de imágenes de otros? ¿Cómo se hila en tu obra el relato histórico con el dispositivo de la instalación?

En mi proceso creativo, ir a las imágenes de archivo fue el paso a la conciencia de entenderme a mí mismo como artista visual contemporáneo, dejando atrás la catalogación de videasta (y mucho más atrás la de cineasta).

El video había desaparecido como campo específico de producción artística. Y es en el año 2012 en el que comienzo a trabajar de otra manera, dentro de una línea más proyectual. La contemporaneidad en el arte implica trascender el dominio de un determinado oficio y el mero placer romántico de llevarlo a cabo. Hoy la producción artística tiene que ver con larguísimos procesos de investigación, con la insistencia en una búsqueda y sus derivas.

En *Éramos esperados* (2012), una instalación en Súper 8, utilizo por primera vez imágenes de archivo, y ese trabajo marca esta nueva identidad respecto a la categoría de artista visual. En la génesis de esa obra, tomé como referente importante la figura de Harun Farocki, como productor de films y teórico. Fue cuando leí a Farocki en su texto de análisis sobre *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon* (1995) de los hermanos Lumière donde analicé que su perspectiva sobre ese material, esa primera filmación de la historia, estaba muy situada en Europa Central. Desde el sur del mundo, mi análisis era más amplio, aunque todavía no era consciente de que estaba haciendo un proceso decolonial. Mi discusión con ese texto siempre la hice desde el respeto, desde estar enamorado de lo que decía Farocki. Y el primer gesto para completar esa concepción fue buscar la primera filmación del cine argentino, el origen más propio posible.

Venía jugando con los proyectores de Súper 8, con *loops* y superposiciones, desplegando varias proyecciones en el espacio. Entonces decidí montar dos proyecciones simultáneas en paralelo, una enfrentada a la otra, sobre una tela traslúcida. De un lado se proyectaba una recreación de *La bandera argentina* (1897) de Eugenio Py y del otro lado *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon* (1895) de los hermanos Lumière. Las imágenes se superponen, pero sólo en uno de los bordes.

Figura 8.1 *Éramos esperados* (Denegri, 2012).



Esas imágenes generan una dialéctica que se termina de definir en un trabajo inmediatamente siguiente, en el que para un nuevo montaje monto en el sector central *La bandera argentina* y del lado izquierdo y derecho, imágenes de obreros en el contexto de una protesta —registros fotográficos del grito de Alcorta (1912) y de la Semana Trágica (1919)—. Ese proceso dialéctico que se desarrolla en esta obra se completa con otro giro propio de la política y de la sociedad argentina: la dicotomía entre campo y ciudad, teniendo en cuenta la perspectiva de ambas protestas.

La filmación de los Lumière de 1895 registra obreros bien vestidos, con muchísima dignidad. Se vuelve muy presente el concepto de industria: obreros contentos y saliendo todos al mismo horario (lo que supone derechos laborales); y nada de eso existía en la Argentina de 1895, o 1897, cuando se filma *La bandera argentina*.

Tom Gunning (1989) plantea dentro de un análisis de la obra de Ken Jacobs que en la operación de apropiación de las imágenes se «desentierra una verdad oculta» (p. 11). Alterando el sentido evidente, se descubre lo oculto. ¿Creés que en tu obra sucede un poco eso?

Creo que sí. Igualmente, considero que el proceso de desentierro de una verdad oculta es un aspecto propio del arte contemporáneo. No se produce únicamente en la apropiación que podemos hacer de las imágenes, sino también en el vacío de la mecánica comunicacional. Discuto mucho la idea de que «el artista comunica, y quiere decir algo a través de las obras»: el artista en todo caso crea una existencia que, en el encuentro con otra persona, va a tener un diálogo completamente diferente a la cadena lógica del artista y a las decisiones que tomó respecto a lo que produjo.

Quizás en el cine, visto desde una perspectiva muy generalizada, haya un vínculo demasiado estrecho con lo comunicacional, sobre todo más fuerte que el existente en las artes visuales y en el arte contemporáneo. Está concebido más como un *medio* para contar algo. Hay muchísimas experiencias en las que la propuesta estética de la película se impone frente al hecho comunicacional, dejando amplios márgenes de interpretación y de construcción al espectador. Pero en líneas generales esa relación se invierte en el arte contemporáneo: no se parte de una certeza. Hay mucho más vacío, mucha más información a completar. No todo está explicado, sino que se parte de una incertidumbre. Lo primero que nos preguntamos al cruzarnos con una obra de arte contemporáneo es «¿qué es esto?». Y si esa pregunta es lo suficientemente fuerte y poderosa, se establece ya un diálogo interesante entre el espectador y esa existencia que es la obra. Y ese diálogo puede terminar en cualquier lado.

El cine siempre narra, siempre informa, siempre cuenta. Como amante del cine, y cayendo en una generalización, creo que el grueso de lo que conocemos como *cine* no se anima a ese vacío comunicacional.

¿Y qué sucede en tus instalaciones? Detrás de las decisiones de montaje y de puesta. ¿Hay decisiones narrativas?

Existe una tiranía absoluta sobre la imagen proyectada, en la fenomenología del cine, por la que se niega todo el entorno. Es condición necesaria no sólo para que la proyección se vea bien, sino que ayuda a la constitución de la diégesis. Como espectadores, nos sumergimos en ese mundo del que sos testigo; un espía desde la pantalla. No hay otra cosa más que eso.

En los montajes de mis instalaciones hay otras cosas, están los aparatos, e incluso los dispositivos mismos que generan la proyección están visibles. En esos armados provisorios, en esas variantes, voy haciéndome preguntas sobre esos diseños, esas composiciones. Cada uno de los elementos tiene un valor y se articula en ese montaje, generando un sentido.

Hay una agresión a la imagen proyectada, que incluye intervenciones de todo tipo. Sobre las proyecciones, miniaturizadas o a gran escala, muchas veces decido superponer la película que pasa por otro proyector para formar el loop, cortando la imagen proyectada. La fragilidad de los proyectores de Súper 8, el carácter pulcro y ensayístico de los elementos de laboratorio que incorporo en mis trabajos, la idea de *máquina* de carácter industrial con sus engranajes visibles: cada uno de esos elementos cobra valor en el montaje como fenómeno y en el trazado que cada espectador hace frente al trabajo. Y la imagen, en esa estructura, tiene el mismo valor que el resto de los elementos. Busco que la predominancia típica de la imagen proyectada sea atenuada lo más posible para ponerse en equilibrio con los otros elementos.

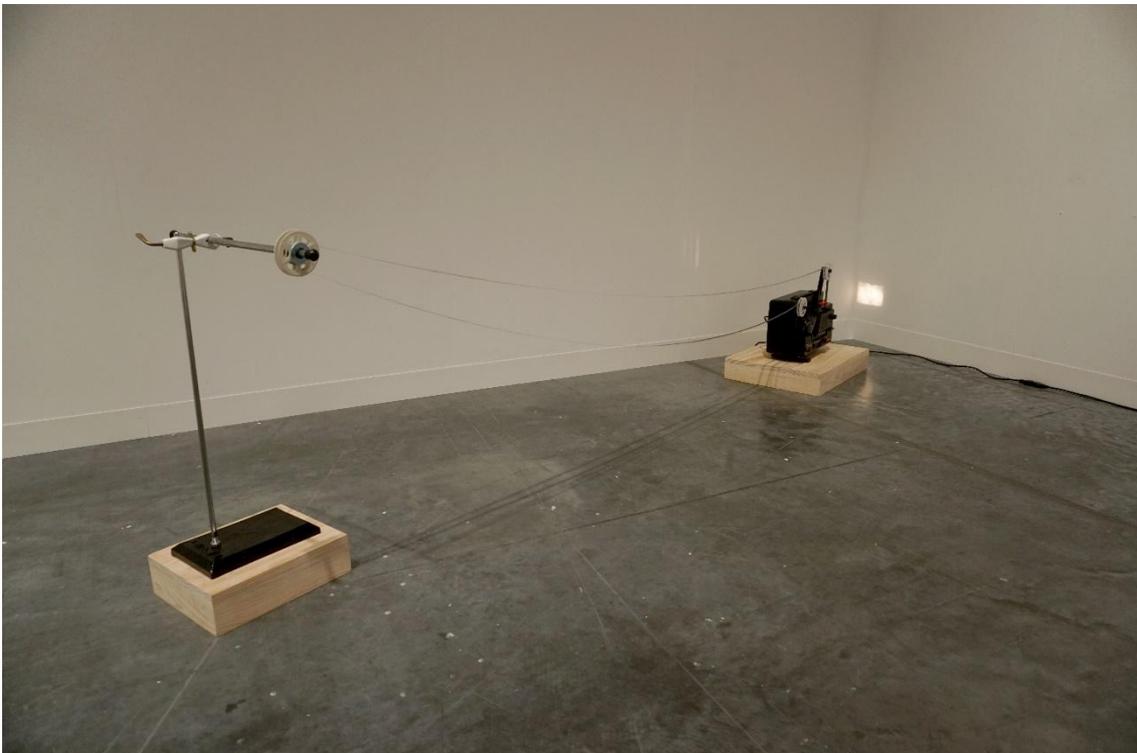
De esta manera se genera una interferencia. Un ruido, una disonancia dentro de algo que en principio es armónico, pero que, al mismo tiempo, posee a la interferencia como posibilidad en su definición como dispositivo tecnológico.

¿Cómo diseñás la disposición espacial de tus instalaciones? ¿Qué criterios operan en función de la construcción de sentido?

Los diseños de montaje de mis obras son muy personales, y las decisiones que tomo tienen estrecha vinculación con el sentido que quiero construir. Surgen de un encadenamiento lógico, de un diálogo con el trabajo que va naciendo. La arquitectura misma de los espacios de montaje también propone una coreografía en la que los espectadores se acercan a la obra desde un determinado ángulo. Mis obras, aunque puedan recorrerse, tienen como propuesta un frente, que es la posición en la que el espectador se encuentra con el trabajo.

Sin embargo, en muchos momentos de mi carrera me he enfrentado a limitaciones espaciales que, lejos de ser una imposibilidad, fueron el origen de nuevas obras. Muchas veces el dispositivo es previo al contenido de las imágenes. Y otras veces lo previo, en tanto determinante, o incluso origen del trabajo, es el espacio. Un ejemplo de ello es la obra *Sísifo* (2013), que es una obra de un solo proyector que incluye imágenes del bombardeo a Plaza de Mayo de 1955. Estábamos cerrando el montaje de la muestra que realicé en la Fundación OSDE, curada por Jorge La Ferla, cuando descubro que en el espacio había una sala más que no estaba en la planta, tapada con un tabique. Ya estaba excedido en el presupuesto, e incluso frente a la negativa de la organización, me propuse usar esa sala.

Figura 8.2 *Sísifo* (Denegri, 2013).



En las condiciones en las que estaba, lo único que podía poner en esa sala era un proyector de Súper 8. Imaginé que ese proyector, en vez de estar centrado en el espacio, estuviera en el piso

apuntando a un ángulo de la pared. El cuerpo mismo del proyector cubría la imagen proyectada, por lo que los espectadores no llegaban a ver a simple vista la imagen. Debían trasladarse en el espacio y acercarse. Pienso que, desde esa posición, la sensación que se construía era que a ese proyector le daba vergüenza lo que conocía, la verdad que proyectaba y comunicaba al mundo. Un hecho histórico que está negado por su peso simbólico, sobre todo en relación a la Revolución Libertadora que vino después y que proscribió al peronismo y a Perón incluso como término. Una fecha que creo que debería ser recordada con mucho más énfasis en nuestra historia.

En la acción y en el rol de lxs espectadorxs también hay una decisión respecto a la construcción de sentido.

Me resulta muy interesante la relación que existe entre el montaje en el cine, que está implícito como estructura narrativa en un guion, y el concepto de montaje en las artes visuales. Aparece ahí una cuestión respecto a la administración del tiempo, donde lo que se administra son dos tiempos diferentes.

Para explicarlo, voy a citar como ejemplo mi obra *Un martes* (2006). En una pantalla hay una especie de ametralladora de fotografías parpadeantes, filmadas cuadro a cuadro y proyectadas en un loop de Súper 8, que simbolizan la mente de un niño. A su vez, en otra pantalla paralela, hay una subjetiva del mismo niño mirando por la ventana el pasar de las hojas de los árboles en un trayecto en auto. Esas imágenes están vinculadas con un texto, un pequeño poema que describe un momento de mi infancia (mi padre llevándome en auto a la primaria en séptimo grado), ubicando a un niño mirando por la ventana, tratando de abstraerse de las barbaridades que le está diciendo el padre.

Figura 8.3 *Un martes* (Denegri, 2006).



En el montaje hay prácticamente un plano-contraplano, pero que no está articulado en la diacronía temporal propia del cine. Los elementos están desplegados en el espacio, y la temporalidad en esa instalación se constituye en la temporalidad propia del espectador. En la proyección de una película, en la sala de cine, para comprender la obra el espectador tiene que entregar su temporalidad a la temporalidad de la obra. Tiene que entregarse una hora, hora y media para un largometraje, 20 minutos para un cortometraje. Es un tiempo que tenés que entregar. Eso se subvierte en la relación del espectador con una pieza de arte contemporáneo: la temporalidad es propia del espectador, y eso permite incluso la aparición de la indiferencia. Uno está dentro de una sala de cine y está ahí. A pesar de que podés irte, en el contrato de la propuesta cinematográfica tenés que quedarte para hacerte del fenómeno estético. En las artes visuales, y más precisamente en el arte contemporáneo, hay un elemento que te convoca o no te convoca, y el espectador entrega o no su tiempo en el ejercicio de la articulación de los elementos como montaje.

En algunas de tus instalaciones utilizás estructuras robustas de andamios que sostienen los equipos de proyección. ¿Cómo llegaste a esa decisión? ¿Creés que fue una decisión narrativa no utilizar el mobiliario tradicional de una exhibición de museo?

Esos caños que conforman la estructura de montaje de mis obras con el tiempo se comenzaron a oxidar. Y lejos de descartarlos, decidimos junto a mi equipo barnizarlos para conservar ese óxido. Creo que eso es una decisión narrativa importante.

Clamor (2015), obra que estuvo montada en el Centro Cultural Recoleta, fue la amplificación de esa puesta que era *Éramos esperados*, un montaje que parecía de juguete por sus dimensiones, donde los proyectores hogareños de Súper 8 estaban puestos sobre una tabla entre dos caballetes, con la materialidad frágil de la película e instrumentos de laboratorio de ensayo. En cambio, *Clamor* proponía una puesta de máquinas cinematográficas más fuertes y potentes de 16 mm y 35 mm, ya de carácter industrial, puestas sobre andamios y estructuras metálicas pesadas, con brazos donde corren los carretes y un ruido propio de las vibraciones que produce el funcionamiento de las máquinas.

Figura 8.4 *Clamor* (Denegri, 2015).



Esos elementos forman parte de la composición, generando nuevas dimensiones y enunciando. Hablan del siglo XX, de ese desarrollo industrial argentino que nunca sucede y nunca termina de concretarse, una demanda concreta que no se termina de construir. Todo ese trasfondo debía estar en esta estructura de montaje. No podía simplificarse a unos cubos blancos.

Muchas veces llamás *escultura* a esa maquinaria de andamios y proyector. ¿En qué medida esa determinación disciplinar te otorga la puerta de entrada al espacio del museo? ¿Es una estrategia?

Ana Claudia García, una investigadora de la Universidad de Tucumán, habla de mis obras como *proyesculturas*. La palabra, la necesidad de nombrar, muchas veces le da el valor a las cosas. En varias ocasiones mis obras no responden a los términos usuales, y creo que terminé utilizando la palabra *escultura* con mucha ingenuidad. Al no venir del mundo de las artes visuales, comencé utilizando el término *instalación*, en esa diferenciación con el universo del cine. Sin embargo, las condiciones espaciales de mis obras eran otras, y no respondían a las relaciones que se establecen en una instalación. En ese momento comencé a utilizar el término *escultura* o *dispositivo cinético* (aunque también se podrían generar interpretaciones alternativas, por lo que lo modifiqué a *dispositivo cinematográfico*).

Sin embargo, sigo en la búsqueda de cómo mencionar mis obras. Cuando lleno formularios en una convocatoria, en general las clasifico como *Otros*. Una puesta de tres fotografías y un monitor no es una instalación, porque van sobre un plano. ¿Es video? No, porque incluye otras instancias. ¿Es fotografía? Tampoco.

David Oubiña asegura que en tu trabajo te interesás más por el soporte que por la imagen que está siendo proyectada.

Creo que muchas veces en el cine y el video la construcción de sentido viene muy atravesada por las decisiones formales de la narrativa y el montaje. En ese sentido, ¿cuán importante es para vos la experiencia del espectador frente a tu obra? ¿Cómo lo reflexionás desde la perspectiva de las artes visuales?

En un proceso formativo del guion, te enseñan a contarle algo a alguien. Cuando un artista visual produce una obra está creando una existencia, una cosa. Y algo similar sucede en el cine experimental. Yo no entiendo la pantalla como medio sino como soporte. En la pantalla va a suceder algo; no necesariamente se va a contar una cosa. Si esa experiencia se traslada al espacio de una sala de museo, adquiere también nuevas dimensiones: lo matérico, lo aurático propio de su existencia. La obra se convierte en un ser, y allí se diluye la idea de guion.

Muchas veces el guion, al partir de una poética clásica, y los espacios de formación orientados al cine, no puede separarse de la idea de la comunicación. Incluso los guiones televisivos muchas veces no tienen referencia a las imágenes, sino sólo a los diálogos.

Al mismo tiempo, no niego que haya un acto comunicacional entre el espectador y la obra de arte. Pero ese acto está mucho más allá de la intención del artista. El arte no tiene nada que ver con la funcionalidad. La experiencia que genera en cada espectador es imprevisible, y cuanto más imprevisible sea, más potente será la obra.

En los *Diarios cuadro a cuadro* (2019), y más específicamente en *Villa Ruiz* (2019), proponés trabajar cine, fotografía y texto como instancias separadas, pero combinadas de una puesta de sala. ¿Qué papel juega la palabra escrita en tus obras?

La aparición de la escritura, de la exhibición del texto escrito en mis últimas obras, creo que es el último anclaje que me queda en relación al cine. Muchas veces, no me animo todavía a soltar las imágenes para que tengan un valor autónomo.

Creo que no hay película más bella que *Sin sol* (1983) de Chris Marker. Cuando veo esos primeros segundos del film, esa voz en off en relación a ese montaje horizontal tan preciso y tan poético, siento que puedo volver al cine siempre.

Todo lo que planteo está lejos del desprecio. Disfruto mucho del cine ensayo, de Chantal Akerman y Agnès Varda. Sólo que en mi práctica necesité salir de ahí. Y quizás ahora con *Villa Ruiz* esté regresando, pero con los elementos que componen una imagen audiovisual desplegados: por un lado, la imagen proyectada, por otro, el texto escrito y la imagen fotográfica impresa sobre papel. Esas tres instancias podrían estar tranquilamente articuladas en un video monocanal, pero en su despliegue en el espacio, el espectador las articula de la forma que desee. La forma poética es completamente diferente, y es una cuestión de montaje.

Conclusiones

La génesis de una obra audiovisual, enmarcada por fuera de los cánones del cine tradicional, propone nuevos desafíos en función de la construcción de sentido. Al abordar un caso particular, esta entrevista plantea una mirada posible respecto al tema, que lejos está de pretender ser totalizadora. De su abordaje surgen nuevas preguntas: ¿logran las artes visuales proponernos otras formas de narrar? **¿Qué otros aspectos podemos encontrar en esa frontera entre el cine tradicional y las modalidades expandidas?**

La narración en el cine y en las artes visuales puede pensarse desde las relaciones que surgen entre las disciplinas, pero también desde sus desvinculaciones. Es en esa tensión, en ese intervalo contradictorio, en el que se abren nuevas formas y estrategias de indagación y de exploración.

Referencias

- Bonet, E. (1993). *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*. IVAM Centre Julio González.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora.
- Gunning, T. (1989). Films That Tell Time: The Paradoxes of the Cinema of Ken Jacobs. En Schwartz [ed]. *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*. [Catálogo]. American Museum of the Moving Image.
- Krauss, R. (1978). Video: The Aesthetics of Narcissism. En Battock, G. (ed.) *New Artist Video. A Critical Anthology*. E. P. Dutton.
- La Ferla, J. (2013). *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. [Catálogo de muestra]. Fundación OSDE.
- Oubiña, D. (2013). *La belleza de las máquinas. Transcripción de la mesa redonda "Cine expuesto"*. [Catálogo de muestra]. Fundación OSDE.

CAPÍTULO 9

Territorios de la memoria, o una colección de cristales rotos

Marianela Constantino y Pablo Moreno

No existe un diccionario de las imágenes.

—Pier Paolo Pasolini, *Cine de poesía contra cine de prosa*

En esta segunda parte del libro decidimos abocarnos al estudio reflexivo sobre modos y conceptualizaciones respecto de la construcción audiovisual interdisciplinaria, área que llama necesariamente a revisar los criterios de análisis dentro de las prácticas de escritura y de los procesos creativos propios de la materia que nos convoca. En los capítulos precedentes, Betiana Burgardt y Agustín Pellendier nos introdujeron en las **lógicas transmediales** mediante su *guion transmutable*, a propósito de *Lihuén, cosa e´ mandinga* (2018), un trabajo colectivo cuyo universo se mantiene en constante expansión; luego, Julieta Cutta nos reveló su proceso creativo bajo la **noción de un artefacto de traslado, un sistema de producción que contiene un lugar de guardado y un lugar de expulsión**, en relación con su obra *TE QUIERO*, instalación presentada en la 6ta Bienal Universitaria de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (noviembre de 2022); y a continuación, Antonio Zucherino tomó a su cargo la tarea de desentrañar las **formas de la narración en el cine al entrar en contacto con las artes visuales**, por medio de la entrevista al realizador visual Andrés Denegri.

A través de este breve capítulo presentaremos una experiencia de fusión interdisciplinaria que **combina recursos del lenguaje cinematográfico con la exploración de la palabra en su dimensión estética**. Para ello, nos detendremos sobre algunas particularidades del poemario audiovisual *Virulenta* (Teichmann, 2020).

El poemario fue escrito con tipografía Courier New 12; detalle que, para quienes vienen del mundo cinematográfico, no pasa desapercibido. Tampoco pasa desapercibido el hecho de que sea un personaje que vuelve de la muerte quien se encarga de escribir el prólogo..., ni que se anticipe a la lectura una *declaración de principios bajos*. La voz autoral emerge de los márgenes y nos pide que se siga una regla, concisa y, diríamos, bien simple —pero sólo en apariencia—: cada vez que por entre los versos irrumpa un enlace, la lectura debe seguir necesariamente ese trazado, del verso quebrado a la imagen audiovisual, ida y vuelta. **El vínculo no comprime**

sentidos, ni tampoco facilita su andar errante por líneas y fotogramas: la conexión se establece para que todo el resto se disperse; estallan imágenes contra el muro de las palabras y, allí, en esa confusión de letras quebradas y de fotografías que se *enseñan*, ascienden los ecos de un grito enardecido, la voz tersa y rebelde de quien retorna al hogar para batallar en una guerra sin nombre. Y así como el día nace de la más oscura noche, del mismo modo la sombra del silencio se hace llama y luminaria. El muro insoslayable del olvido se cae para siempre. Detrás está, triunfante, la voz revelada. Rosa Teichmann nos propone jugar con su creación poética, en un texto escrito bajo la lógica expansiva y simultánea de la *imagen*. Jugar a un viaje, a escribir una película, con palabras —como un guion—, con imágenes —como la poesía; como el cine—. La experiencia se dispara con el impulso de una búsqueda, de un viaje, y de una transformación.

Comienza el juego: los lectores-espectadores accedemos al libro digital, creado en tiempos de covid-19, acaso la coyuntura vertebral del asunto. Este poemario *audiovisualizado* surge tanto de los rincones íntimos del alma como del ineludible estado de encierro en el que se halla su escritora debido a la pandemia. Ya dentro de la obra decidimos sumarnos al juego, y escribimos así a partir de un recorrido guiado por las asociaciones poéticas que se van levantando. La decisión no es arbitraria: **incluso cuando el formato predominante de la obra reposa sobre el texto escrito, la impronta audiovisual se presenta como el elemento que acaba por darle entidad.** Los lenguajes de la poesía y del cine, una vez más, se mezclan para gestar un formato que escapa a la categorización tradicional. En su lugar nos encontraremos con un texto que se abre a otros textos, a otros medios —y, también, a otros modos de lectura, pues la poesía que reviste cada verso hace de las palabras un vehículo hacia significantes que exceden su literalidad—. En el entrecruzamiento se produce la conjunción de los sentidos y se abre, a su vez, el camino a seguir. A partir de esa fusión, en respuesta a ella, se da espacio al instructivo que, en este caso de manera explícita, dará cuenta de las *reglas del juego*.

No utilizamos este término de manera azarosa. Reforzamos con ello la idea de que, en las experiencias diversas con lo audiovisual, ya sea desde el punto de vista narrativo, tal como hemos visto en la primera parte de este libro, como en el cruce interdisciplinar y en la expansión del universo cinematográfico, **frente al orden estatuido de lo que generalmente gobierna las salas de cine emergen formas variadas de crear audiovisualmente, lo cual exige estrategias de construcción y de acercamiento similares a las lógicas del juego**, según las cuales:

Por un lado, el espectador se abandona al sistema de la obra-juego, y ésta le propone reglas a cumplir, condiciones de acceso. Por otro lado, la ampliación del terreno de juego se vincula con el crecimiento empírico de la lectura audiovisual, al entrar en contacto con un ejercicio de intelección, impulsado por un juego que es desconocido hasta el momento de haberlo jugado. (Moreno, 2020, p. 8).

El principio de composición de la obra nos anticipa el *marco interpretativo* sin el cual perderíamos parte de la experiencia. El ida y vuelta entre materialidades se constituye en el único trayecto posible, «porque su contenido forma parte insustituible de los poemas y de este libro. Sin su visionado, pierde sentido» (Teichmann, 2020, p. 17). Como señala Antonio Monegal (1999-2000),

La poesía en el cine, como en el poema, tiene la capacidad de generar nuevas convenciones y reglas propias de cada obra, cuya validez significativa está restringida a ese contexto específico en el que aparecen, pero que, sin embargo, necesitan apoyarse en algún marco interpretativo que el espectador comparta, aunque sea para chocar contra sus expectativas habituales. (p. 19).

La explicitación de las reglas viene a restituir una operatoria que es, como mencionábamos más arriba, inherente a la obra, a su percepción como tal. Esta necesidad de la norma la aleja parcialmente del formato más tradicional en poesía, cuya premisa se basa en la lectura *lineal* de versos *no lineales*, y la acerca a la lógica del montaje cinematográfico, sobre todo si pensamos en las experiencias audiovisuales que rompen con la *invisibilidad* del dispositivo. Esta suerte de rompecabezas, en el que las partes hablan de un todo al que iremos atribuyéndole sentido mientras recomponemos la forma, exige que aceptemos la pérdida: incluso cuando finalicemos la obra no habremos recuperado sino los signos visibles de una estructura inasible.

El recorrido que propone la obra es dinámico e inmersivo, convoca a pasar de la letra a la imagen audiovisual, y establece un choque de fuerzas constante, al confrontar la lectura silente de los poemas con el resurgir de extractos audiovisuales, alojados en una plataforma de contenidos tan variada y popular como YouTube. **La ambivalencia se materializa, así, bajo la forma del vaivén. En ese ir y venir entre formatos, lo que aúna la experiencia es el contacto con lo indecible, ahí, en la fusión entre versos y fotogramas.** A medida que saltan entre formatos y plataformas, lxs lectores pueden colectar (y conectar...) ideas, preguntas, y memoria.

Se trata, pues, de un ejercicio de montaje mediante la impronta de la recuperación que es, asimismo, revelación. El retorno a las imágenes, al *lugar* de las imágenes, deviene en un espacio de mostración sobre aquello que se oculta entre las palabras. No está en los versos, ni está en las imágenes en movimiento; y, sin embargo, la ausencia recuperada se vuelve forma tangible entre ambas superficies, precisamente al entrar en contacto. En su estudio sobre la imagen, Didi-Huberman (2013) dice que

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una «señal secreta», una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado. (p. 28).

La autora juega con las palabras, moldea sus formas, se abandona a las evocaciones de unas palabras que parecerían dejar rastros ahuecados de aquello que no puede completarse sino mediante el significativo silencio de la hoja vacía.

Figura 9.1 *Fragmento de Virulenta (Teichmann, 2020, p. 61).*



El quiebre de los versos libres configura un método que se continúa por medio de la intercalación de los videos, que operan como registro de un viaje a la tierra de los ancestros. Al mismo tiempo, la fragmentación enrevesada de los versos emula el solapamiento de impresiones aisladas, de cuya acumulación se produce la simbiosis asociativa. No se trata de representar a través de las palabras —y otro tanto diremos de las imágenes audiovisuales—; el trayecto se aparta de la representación referencial y avanza hacia el abismo de la memoria, tan inasequible como impostergerable. La relación significativa se establece en el *intervalo*, en términos de Vertov. En cada corriente asociativa es posible ir recuperando fragmentos del viaje; con cada nueva oleada, la visión misma del terreno se transforma, transmuta desde la oscuridad anegada hacia los diáfanos rayos de una luz que comienza a destellar sobre las caras iridiscentes de un poema-cristal pulido en confinamiento.

La urgencia de lo que debe ser traído al presente hace precipitar las ideas, pero persiste aún una necesidad de captura que, en el caso de estos poemas, adquiere precisamente el fugaz espesor de aquella *imagen-cristal* (Deleuze, 1987). En una de sus últimas disertaciones, Gilles Deleuze (1996) expresa que

(...) una percepción actual está rodeada de una nebulosa de imágenes virtuales que se distribuyen sobre circuitos movedizos cada vez más distantes, cada vez más amplios, que se hacen y deshacen. Son recuerdos de distintos órdenes: les llamamos imágenes virtuales en tanto que su velocidad o su brevedad les mantiene aquí bajo un principio de inconsciencia. (p. 179).

El vínculo indivisible entre *lo actual* y *lo virtual*, en términos deleuzianos, no reside en la oposición especular, sino que se halla en ese germen que condensa la unión con el medio. Y el germen acá se caracteriza, acaso paradójicamente, por su *virulencia*, por ese estado de alarma y de desazón que amenaza el cuerpo pero que corroe el alma. La duplicidad de medios es, también, una duplicidad en los sentimientos. Por un lado, la mirada retrospectiva en una búsqueda bien concreta, sesgada por las heridas que la muerte inflige en el ser; por el otro, la impronta del mirar hacia delante, en un deseo *erótico* que libera energías vitales. La lucha ambivalente entre Tánatos y Eros se deja percibir en los latidos de cada poema, en ese todo que se compone de fragmentación, de entrecruzamiento medial y de voces combinadas. **La presencia de lo polifónico excede la referencia, pero se nutre de ella; un yo poético encrespado y avasallante cede lugar a una voz íntima y huidiza que apenas es contenida por los límites del encuadre. Cine y poesía se mixturán para crear sentidos**, y del emparejamiento brotan los efectos de sentido, entre el movimiento que avanza en reversa y la cristalización multifacética de la palabra vibrante que, en definitiva, hace que surjan las *imágenes*.

Desde los primeros versos se asoma (o mejor: irrumpe, pues la potencia de la enunciación excede la mera aparición...) un yo poético rebelde y disruptivo, que enfatiza su presencia bajo una triple negación, en caída escalonada verso tras verso —y en negrita, por supuesto, porque el trazo es menos una huella de escritura que la cicatriz del alma que aquélla reconcentra. Pues esa voz, ese yo velado que tan profusamente resurge en la poesía de Teichmann, ofrece los matices y los quiebres que fueran grabados en cada verso; en cada sucesión, así, casi sin quererlo, la ira deja espacio a la búsqueda angustiante, al preguntar inquisitivo. Las preguntas son explicitadas, mas no así las respuestas, pues acaso no haya ninguna capaz de satisfacer la intrépida singularidad de sus interrogantes: el desafío a la vida, a la muerte, y al tiempo que horada los muros y cubre de polvo las calles. Porque, ¿en dónde habitan las sombras, sino en el resquicio de los versos, en la vibración involuntaria de los planos...?

Figura 9.2 Fragmento de *Virulenta* (Teichmann, 2020, p. 19).

I.

No.

No hay fronteras.
~~Que~~ **No** traspase el dolor.
 Resistente,
 invisible,
 destructivo,
 reactivo,
 inmune.
 Con el poder,
 de todos los demonios.
 La rapidez, del asesino.

Sigiloso, artero.
 Difunde su poder hacia todos los extremos.

Taché ~~El dolor,~~ 
 un virus.

El cruce con lo cinematográfico arroja con claridad una certeza: cuando el ser *arde* frente a imágenes demasiado reales para dejarlas ir en palabras, pero demasiado volátiles como para encerrarlas en la captura del ojo cinematográfico, sólo la vivencia poética, flexible y escurridiza, puede salir al acecho de su captación sensible. En aquella suerte de raptó para los sentidos, la imagen adquiere el espesor de un portal iluminado. Un pasillo en sepia que deja filtrar hilos de luz. Hilos para hilvanar las imágenes, los recuerdos y las ideas.

Y el cine. Desde *A hidden life* (Terrence Malick, 2019) al tren de los hermanos Lumière. Desde lo más profundo de la memoria hasta el futuro, a lo que no es, pero que es *otra cosa*. Una mujer cuelga sostenida de un paraguas, y cómo *duelen las costuras*; más allá, a lo lejos, un hombre suspendido desde el suyo, pero más alto, inalcanzable: imágenes que vienen de una Europa paterna, golpeada por una de las terribilísimas vejaciones que la humanidad debió soportar, y resuenan en un espacio de confinamiento, en la ciudad de origen de la autora. *Pesaj y leche condensada*, madre. Un conflicto. La muerte que llega, pero la vida, que insiste, persiste tenaz, hasta los huesos, *los huesos aplastados*. Esas imágenes recientes contienen sin embargo un

tiempo pasado, un tiempo narrado mil veces por un padre. *Papá, ¿dónde?* Los pies sobre una tierra extranjera que también es propia, como las raíces que el tiempo entierra lejos.

Una callecita de balcones silentes, un padre oculto, un padre huyendo de la guerra. Un padre niño, un padre joven, un padre muerto. La cámara errática busca, anhelante y sin descanso, el lugar, el origen... Ante el desvelo, el cinemático movimiento de un tren que transporta una íntima convicción: la de estar *llegando*.

Figura 9.3 Fragmento de *Virulenta* (Teichmann, 2020, p. 14).

el cine,
 un vector que cruza y entrecruza
la poesía
 por costados visibles
 e invisibles
 para
 darme cuenta de que no puedo hacer cine más que con
 palabras

Conclusiones

De la escritura poética a la poetización de la imagen, y mediante la producción de hipervínculos que son también mecanismos sensibles de un montaje interdisciplinar, *Virulenta* se presenta como una obra que amplía los márgenes del material audiovisual. A su vez, augura la posibilidad de acercar lenguajes artísticos disímiles sin que ello implique una total reconversión del uno en el otro, sino que más bien dispara conexiones de sentido precisamente por su escisión, y cede en manos de lxs lectores-espectadores la responsabilidad de hacer la película en el *entretanto* de su recorrido. La inmersión, así, adquiere un matiz activo: para no quedarnos afuera, somos nosotrxs quienes debemos ir a buscar los materiales, *leerlos* de manera independiente para luego *reescribirlos* en el camino de vuelta.

Cuando iniciamos nuestra investigación sobre formas no convencionales de narración audiovisual, una de las preguntas que resonó con más contundencia estuvo relacionada con la manera en que

podríamos introducir a nuestros estudiantes en este universo expandido. Esto nos llevó a la decisión de seleccionar una serie de experiencias que, por motivos variados, llamaban nuestra atención y, principalmente, nos cautivaban. Creemos que toda indagación investigativa debe estar movida por el interés genuino, por el deseo de descubrir, de ahondar en materiales que despiertan curiosidad y que, potencialmente, garanticen la actualización en los conocimientos. Así, la formación docente se conjuga con el apasionamiento sobre aquello que buscamos compartir en nuestras clases. Sin la debida motivación, la labor investigativa se torna cuesta arriba —y, acaso consecuentemente, la percepción por parte del estudiantado llega a la misma impresión...—.

En otras palabras, el esfuerzo colectivo que dio origen no sólo a este capítulo sino a la totalidad del libro halló su motivación en la voluntad de producir una reacción en cadena: de las búsquedas iniciales a la reflexión situada, y de ella a la creación audiovisual, bajo formas tan diversas y enriquecedoras *como sea posible*. Y quizá sea factible afirmarlo: lo posible aguarda en la infinitud de un universo que no deja de expandirse.

Referencias

- Burgardt, B. (2018). *Lihuén: cosa e' mandinga*. [Tesis de grado]. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/70377>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. (1996). Lo actual y lo virtual. *Dialogues*, 179-185. Flammarion.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., y Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Malick, T. (Director). (2019). *A hidden life*. [Largometraje]. Alemania y Estados Unidos: Elizabeth Bay Productions, Fox Searchlight Pictures, Aceway y Studio Babelsberg.
- Monegal, A. (1999-2000). La transgresión poética en el cine de Luis Buñuel. En Naval, M. (coord). Tradiciones poéticas españolas en este fin de siglo. V. Luis Buñuel. El cine, instrumento de poesía. *Poesía en el campus*, 45, 17-20.
- Moreno, P. (2020). Una mirada sobre el guion de Tejen: la mixtura de sus hilos. *Metal*, 6, 1-11. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110554>
- Teichmann, R. (2020). *Virulenta*. [Libro digital]. Vuelo de Quimera.

Autores

Coordinadores

Teichmann, Rosa Matilde

Profesora en Letras (FaHCE, UNLP). Profesora Titular Ordinaria de la cátedra *Guion I* (Facultad de Artes, UNLP). Profesora de la cátedra de *Guion* y de la *Maestría en Guion* de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba). Profesora de *Producción audiovisual*, *Proyectos artísticos y culturales en contextos diversos III*, *Espacio de Integración Artística III* y *Lenguaje cinematográfico*, y Coordinadora de *Lenguajes Integrados* (Bachillerato de Bellas Artes, UNLP). Investigadora clase III (Facultad de Artes, UNLP). Directora y guionista de los documentales *Chicha. Esperanza y dolor* (2008) y *Úteros. Una mirada sobre Elsa Pavón* (2012), y de la performance audiovisual *Velar por* (2017-2018). Colaboradora en el libro *El privilegio de vivir* (2008), de Isidoro Teichmann. Autora del Libro de Cátedra *Escribir guion* (2018) y del libro de poesía interactiva *Virulenta* (2020). Performer y directora de *Virulenta escénica* (2022).

Constantino, Marianela

Profesora en Comunicación Audiovisual (Facultad de Artes, UNLP). Directora del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes (UNLP). Profesora Adjunta de la cátedra *Guion I*. Brinda desde hace más de 10 años cursos de Análisis cinematográfico. Co-dirige la revista digital de análisis y crítica cinematográfica *La Cueva de Chauvet*. Realizadora audiovisual. Se encuentra post produciendo los documentales *Escape hacia el futuro* y *El Gigante del oeste*. Realiza el diseño audiovisual de las obras del *Grupo de Teatro Oriyero*, ganador del concurso *El Cervantes Produce en el país* con la obra *Jamlet de Villa Elvira* (Blas Arrese Igor, 2019). Actual Directora del Festival REC. Fue co-organizadora del *Festival Espacio Queer*. Ha tenido diversas participaciones en varios festivales de cine argentinos.

Moreno, Pablo Martín

Beuario Investigador de la Universidad de Tokyo de Estudios Extranjeros (Japón, 2022 ~) para la *Maestría en Estudios Japoneses*. Su investigación gira en torno a la modalidad narrativa contemporánea en el cine japonés. Profesor y Licenciado en Artes Audiovisuales, orientación en Teoría y Crítica (Facultad de Artes, UNLP). Profesor de las cátedras *Guion I* y *Textos y escritura* y docente en la Dirección de Escritura Académica (Facultad de Artes, UNLP). Docente del Departamento de

Asia y el Pacífico (Instituto de Relaciones Internacionales, JURSOC, UNLP). Integra el comité editorial de la revista *Metal*, y codirige la revista digital de análisis y crítica cinematográfica *La Cueva de Chauvet*. Fue becario del programa *A Co-creative education program of Humanities and Sciences to solve global issues confronting Japan and Latin America* (Japón, 2016-2017).

Autores

Burgardt, Betiana

Becaria Doctoral de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina, 2022 ~). Profesora y Licenciada en Comunicación Audiovisual, orientaciones en Realización e Investigación (Facultad de Artes, UNLP). Profesora de las cátedras *Guion I y Montaje y Edición 1 y 2 cátedra B* (Facultad de Artes, UNLP). Dictó cursos de edición, postproducción de video y animación 2D y 3D a través de la Secretaría de Extensión de la UNLP. Se ha desempeñado como directora, guionista, productora y montajista. Su ópera prima fue el largometraje *En los ojos de la memoria* (2014), financiado por el INCAA en las etapas de desarrollo y producción de la vía digital. Dirige *Lihuén: Cosa e' Mandinga*, un proyecto transmedia de animación infantil (serie web, videojuego y Realidad Aumentada), basado en mitos y leyendas populares argentinas, y la serie de TV *Lihuén* (2023) en Paka Paka.

Cutta, Julieta

Profesora y Licenciada en Artes Audiovisuales (Facultad de Artes, UNLP). Profesora de la cátedra *Guion I* (Facultad de Artes, UNLP). Formó parte de los espacios PRAE (Programa para el Rendimiento Académico y Egreso) y TAE (Trayecto Abreviado de Egreso), de la Facultad de Artes, UNLP. Investiga por su parte la relación entre la palabra y la imagen como manifestación del universo propio y como posibles elementos de traslado. En el año 2022 su último trabajo como realizadora se mostró en el marco de la *6ta. Bienal Universitaria de Arte y Cultura*. Guía talleres de exploración en torno a la palabra escrita y sus derivas.

Larocca, Antonella

Profesora y Licenciada en Comunicación Audiovisual (Facultad de Artes, UNLP). Profesora de la cátedra de Guion I (Facultad de Artes, UNLP). Integra el espacio PRAE (Programa de Rendimiento Académico y Egreso) y es Coordinadora de la Tecnicatura Universitaria en Artes Audiovisuales (Facultad de Artes, UNLP), con sede en 25 de Mayo. En el 2019 cursó la Diplomatura en *Género y Movimientos Feministas* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Durante 2020 y 2021 participó en la programación del *Festival REC* (Festival de Cine de Universidades Públicas). Actualmente trabaja como programadora en *Espacio Queer*, Festival de Cine sobre diversidad sexual y género (La Plata).

Pellendier, Agustín

Profesor y Licenciado en Artes Audiovisuales, orientación en Realización (Facultad de Artes, UNLP). Especialista de Nivel Superior en la Enseñanza de la Construcción Histórica, Social y Cultural de las Identidades Bonaerenses. Cursó y aprobó toda la carrera de posgrado *Especialización en Pedagogía de la Formación* (FaHCE, UNLP). Investigador del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Fue docente ayudante de *Didáctica Especial y Prácticas de la enseñanza* (Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, UNLP). Es post productor de sonido y música y editor/montajista en producciones para canales de televisión como Discovery Kids, Paka Paka y Canal Encuentro. Entre 2016 y 2023 formó parte del proyecto transmedial *Lihuén, cosa e' Mandinga* como sonidista, obra con la que llevó a cabo su tesis colectiva interdisciplinaria de la Licenciatura.

Zucherino, Antonio

Profesor y Licenciado en Comunicación Audiovisual (Facultad de Artes, UNLP). Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra *Guión I* (Facultad de Artes, UNLP). Programador del *Festival Espacio Queer* (La Plata). Director de proyectos audiovisuales. Se desempeña dentro del campo de las artes visuales, explorando las posibilidades del abordaje poético del material de archivo fílmico y videográfico. Realiza instalaciones y diversas investigaciones artísticas. Sus trabajos fueron presentados en el Centro Cultural Borges, el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata, el 107° Salón Nacional de Artes Visuales, el Salón Provincial de Arte Joven del Museo Emilio Pettorutti y en el *Premio Argentino a las Artes Visuales* de Fundación OSDE, entre otros. Obtuvo la Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes (2019) y una mención especial del Jurado en el *Premio Kenneth Kemble* (2022).

Teichmann, Rosa Matilde

Escrituras expandidas : el guion después del guion / Rosa Matilde Teichmann ; Marianela Constantino ; Pablo Martín Moreno ; Coordinación general de Rosa Matilde Teichmann ; Marianela Constantino ; Pablo Martín Moreno. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2025.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2526-8

1. Guión Cinematográfico. 2. Audiovisual. I. Teichmann, Rosa Matilde, coord. II. Constantino, Marianela, coord. III. Moreno, Pablo Martín, coord. IV. Título. CDD 791.43

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644 7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025

ISBN 978-950-34-2526-8

© 2025 - EduLP

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA