

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 diseño 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 espectadorx 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.