

EL SER EN TRANSFORMACIÓN  
Un guión cinematográfico contemporáneo  
frente al desdibujamiento del relato clásico

MARCELA ARANGO BERNAL  
JUAN PABLO RÍOS CASTAÑO

UNIVERSIDAD DE MANIZALES  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL & PERIODISMO  
MANIZALES

2005

EL SER EN TRANSFORMACIÓN  
Un guión cinematográfico contemporáneo  
frente al desdibujamiento del relato clásico

MARCELA ARANGO BERNAL  
JUAN PABLO RÍOS CASTAÑO

Trabajo de grado para optar al título  
de Comunicador Social & Periodista

Director  
CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE  
Comunicador Social & Periodista

UNIVERSIDAD DE MANIZALES  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL & PERIODISMO  
MANIZALES

2005

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la puesta en tierra y la dimensión especial que le dio Carlos Fernando Alvarado a esta experiencia cinematográfica y a nuestras inquietudes, así como a su motivación, su disposición y la posibilidad que nos dio de acceder a su amplio archivo bibliográfico y filmográfico. A su madre Aura Victoria, por sus orientaciones silenciosas. A la Red de Bibliotecas Nacionales del Banco de la República por su diligencia a la hora de facilitarnos material de todo el país y a la videoteca de la Facultad de Comunicación Social & Periodismo de la Universidad de Manizales. También queremos mostrar nuestra gratitud a nuestro amigo Jorge Iván Castaño por su colaboración, a Octavio Escobar por Marienbad y Rocha, y a nuestras familias por su paciencia y apoyo.

## Contenido

Prólogo .....	8
Introducción.....	11
1. PRIMERA PARTE El relato en el corpus cinematográfico .....	16
1.1 La materia del relato.....	17
1.2 El recetario del Dr. Hollywood.....	21
1.2.1 Instrucciones de libre albedrío .....	22
1.3 Del desplazamiento o la subversión .....	26
1.3.1 El episodio de los apartados.....	28
1.3.2 Cada uno para sí y todos para Hollywood.....	32
2. SEGUNDA PARTE El encanto del destierro .....	36
2.1 Días y noches en la tierra.....	39
2.2 Frankens-tin Tarantino.....	43
2.3 Personas en el desierto de la vida .....	47
2.4 La mano del titiritero .....	50
2.5 Efectos psicoactivos y demás contraindicaciones.....	53
2.6 Juegos, trampas y dos autores humeantes .....	55
2.7 El color de Lynch .....	58

3. TERCERA PARTE Evidencias de la vida cotidiana .....	61
3.1 Puntos cardinales.....	62
3.2 El tiempo .....	66
3.3 El espacio .....	69
3.3.1 La calle.....	70
3.3.2 La vivienda .....	71
3.3.3 El lugar de trabajo.....	72
3.4 El trabajo .....	74
3.5 La violencia.....	76
3.6 La apariencia y la moda .....	79
4. CUARTA PARTE Imágenes y anotaciones de la vecindad y su comunidad .....	81
4.1 El ser simbiótico o transformador .....	82
4.2 La historia.....	87
4.3 El discurso.....	91
5. QUINTA PARTE El guión.....	96
5.1 Buenos vecinos.....	100
Filmografía.....	131
Bibliografía.....	134

## Prólogo

Uno de esos pequeños problemas que asume todo escritor al momento de intentar trazar unas líneas es el de la etiqueta de su trabajo. Cómo nombrar algo correctamente, es seguramente una pregunta que la mayoría nos hacemos cuando intentamos precariamente introducirnos en el mundo de las letras. Algunos más genéricos saben que hay formulas para ello, y que en materia de nombres también hay lugares comunes. Por momentos sería quizá deseable para el escritor prescindir del nombre, pues así daría posiblemente más libertad a lo creado. Pero a su vez sabe que etiquetar es un imperativo que le impone su potencial lector. ¡Dígame con una etiqueta, por favor, en que casilla de la vida, en que recuadro académico ubico su trabajo, pues de lo contrario mi tarea lectora, va a ser bastante dispendiosa o quizá todo un fiasco!

Ese mismo pequeño problema de la etiqueta es el que se me presenta ahora como escritor, luego de haber sido el lector y cómplice de un trabajo como el que usted señor lector, tiene entre manos. ¡Cómo etiquetar ahora en un prólogo, un esfuerzo que de por sí lucha contra el lugar común de las etiquetas! Y no hago referencia a un simple título: “El ser en transformación un guión cinematográfico contemporáneo frente al desdibujamiento del relato clásico”, sino a la senda académica que se ha cruzado para ver la luz después de la función. Espero no se me mal entienda con este prólogo, no trato de decir que este trabajo no pueda clasificarse por su profunda genialidad, ni tampoco que sea tan precario que ni siquiera valga un ínfimo calificativo. Sólo quiero insistir, con la misma sencillez, como sus autores señalan en la introducción, que este esfuerzo académico para dar vida a un pequeño guión es fruto de un arduo intento por deshabitar lugares comunes, dar vida a nuevas etiquetas y al mismo tiempo afirmar que todas ellas son pasajeras, pequeños instantes eternos, parafraseando a Maffesoli, en los que sin darnos cuenta quedamos atrapados.

Así, si es difícil etiquetar un trabajo que de por sí se resiste a la etiquetación, mucho más compleja será, quizá estimulante, la lectura de un territorio que se rehúsa fugazmente a ser nombrado. Y espero no se tome a la ligera este juego de palabras, pues trata de reflejar el peso que tienen los nombres en la vida cotidiana.



Un nombre que no pueda ser negado, que no se pueda cambiar, equivale a la inmutabilidad, al estatismo, a un destino escrito de antemano. Este trabajo que se adentra en el mundo del relato audiovisual, trata de leer la escritura en imágenes con otra clave. Trata de cifrar su escritura fuera de la ortodoxia de un tipo de narración que tiene por nombre cine clásico. Este confeso acto de herejía no pretende derrocar ídolos ni desembocar en un neo-nihilismo; simplemente le apuesta a eso que muchos de los heterodoxos perseguidos han llamado pluralidad. Quizá, en últimas, todo se resuma simplemente en un intento por ampliar el acervo de nombres con que se explica el mundo de la narración audiovisual.

El esfuerzo aquí consignado posiblemente pueda elogiarse por múltiples de sus hallazgos conceptuales, quizá incluso por su estructura y ritmo que emulan el desdibujamiento narrativo al que obedece su búsqueda, pero tal vez lo más destacado de él es su propia honestidad al momento de arriesgarse a erosionar un paradigma de tanto peso como el de la narrativa clásica, la lógica de un modelo de representación no sólo heredado de los pioneros en la historia del cine, sino apropiado por la cultura de la recepción de ya un significativo grupo de generaciones. No pretenden atribuirse originalidad en el terreno creativo, sino simplemente explicar otros modos de construcción y aventurarse a materializar sus hallazgos en una obra propia.

Para invitar al lector a que se aventure dentro de esta particular búsqueda académica al interior del terreno narrativo, deseo resaltar el hecho de que cuidadosamente los autores finalizan esta travesía sin sistematizar los hallazgos en un nuevo modelo narrativo, ni pretender crear una obra que en sí misma comporte todas las claves para una nueva forma de contar historias. El intento académico sugiere rupturas y de manera pragmática, como todo buen esfuerzo debe hacerlo, articula dichas posibilidades en un corpus, que en este caso es el guión "Buenos vecinos". No se puede etiquetar a este guión como el epítome de una nueva forma narrativa. Nada más en contravía de la senda emprendida. Si lo que se busca es el pluralismo, como antes había señalado, el guión se debe leer como una entre un sinnúmero de formas de encarar la manera de desdibujar el cine clásico, no la única, mucho menos la correcta.

De igual modo todos los elementos conceptuales responden a un corte de realidad que los autores realizan, teniendo como pendón la idea de recuperar en la escritura el mundo de la vida latinoamericana, el de la Manizales fragmentada y vernácula que habitan, y dicha arbitrariedad, soportada por la investigación, implica que se tome partido por ciertos elementos y que al mismo tiempo se desdeñen conscientemente otros. Quizá todo en la vida opera de igual modo, de una manera

parcial. Sin embargo las ínfulas de sistema que han acompañado a los modelos de representación clásica se han apoderado del espíritu de la época, sugiriéndole que todo esfuerzo debe ser total, en búsqueda de grandes macro-etiquetas, y que el hombre debe propender por el infinito, olvidando como bien lo señala Heidegger que todo lo humano, el hombre mismo es presa de la finitud. Se es, claro está, pero en algún momento se dejará de ser... como todo **ser en transformación**.

**Carlos Fernando Alvarado Duque.**

## Introducción

Desde la primera imagen en movimiento llevada al celuloide, el hombre ha estado dispuesto a entregarle pedazos de su intimidad al cine, en él ha encontrado lugares cercanos a la fantasía, a la melancolía y a la realidad. Desde las primeras experimentaciones de los hermanos Lumière; los trucos de Meliés; la época de la colonización francesa en África, donde los jefes militares le ofrecían al pueblo matiné cinematográficas; hasta la manifestación de Eisenstein sobre lo ocurrido en Odessa, en el *Acorazado de Potemkin*; y las hermosas profundidades fotografiadas en el *Ciudadano Kane*; el cine se ha mostrado como herramienta de acompañamiento a todo movimiento social y humano, y como arte en permanente cambio y evolución, "el cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre."<sup>1</sup>

Este arte que une mundos es un espacio propicio para engranar experiencias de disertación y disenso, encaminadas hacia un estudio y reconocimiento de los trayectos recorridos por el cine, en cuyos mecanismos todo el andamiaje ha estado atacado por la transformación, por la ficción y los diferentes escenarios de realidad.

La cinematografía involucra materiales de todas las artes y en su función de estamento para relatar historias, se constituyen como piezas de vital importancia las partes del relato, estas partes siempre ávidas de cualquier tipo de transformación, se presentan como los lugares en los que el cine ha centrado su mirada para continuar contándolo todo, huyéndole a las convenciones y promiscuo con la invención. Ese proceso mutacional, en el que las rarezas, simplezas, ingenuidades y complejidades se complementan, es uno iniciado por todo tipo de fenómenos, en los que la conciencia de ser cambiante y la necesidad de salirle al paso a las nuevas inventivas, incita a la evolución. A razón de esto, el cine continúa preguntándose por su capacidad de renovarse.

En su trayecto por el planeta y sus inquietudes, el séptimo arte encontró en Hollywood la cuna de un paradigma preocupado por definir caminos que fueran seguidos por muchos cineastas; en ese espacio se facilitó la creación de una industria cuyo grito de guerra procuró llegar a los oídos de toda la humanidad; un cine visto por todos y en cada lugar de la tierra. Los relatos cinematográficos,

estudiados y analizados con la rigurosidad de un laboratorio científico, fueron desmenuzados a tal punto que se erigió un sistema de escritura de filmes, propio del cine clásico. En éste cada filamento de la película está dispuesto con sumo cuidado y se ha sometido a múltiples pruebas de efectividad, por ello ha llegado a ser ampliamente difundido, tanto así que se puede hacer un mapa que evidencie una esencia similar en muchos filmes, además estas 'reglas' han sido apoyadas y difundidas por críticos y teóricos, cosa que se refleja en el común de los manuales de guionismo.

El auge del modelo clásico en el concierto cinematográfico mundial provocó diferentes reacciones, dio origen a propuestas fílmicas imitatorias, reaccionarias, experimentales, arraigadas en el folklore, preocupadas por explorar extraños matices de la psicología y por abordar temas tan exóticos como la afiliación romántica de un hombre con la rodilla de una mujer (*La rodilla de Claire*, Eric Rohmer, 1970). Eso es el cine, lugar de muchas inquietudes, de ilusiones, de paradigmas y espacios migratorios totalmente permitidos, un arte de espíritu nómada y sediento de transformación, atento y dispuesto a confabularse con lo inédito. Y en ese orden de ideas, esta travesía pretende adentrarse en apartes de la historia cinematográfica, para encontrar pistas que construyan un bosquejo de lo que ha sido el cine clásico para el cine, y de cómo las otras partes, los extraños, han construido unos modos de narrar preocupados por echarle fuego a la creación y apartarse o profundizar con lo hollywoodense.

De las calles a las pantallas, de la imaginación al celuloide, de la política a los cinemas; de todas partes las historias; y en el cine, el lugar para contarlas; no hay manera de limitar esa intención narrativa, ni de mutilarle las 'especies' a los artistas del celuloide, siempre es posible encontrar hechos, datos y accidentes que escritos e imaginados se pueden proyectar con claridad en el biombo de los espectadores.

La posibilidad que ofrecen las imágenes de reflejarlo todo, abre caminos para acercar el cine a los sujetos que se dibujan en las ciudades, tengan o no puntos de giro, pulsos, vidas fantásticas e interesantes. Si en Hollywood se construye lo maravilloso, lo odiseico, es posible, máxime en las comunidades latinoamericanas, establecer modos expresivos que reafirmen el presente y den pistas del pasado, que contribuyan a la reinención de una identidad y dirijan su mirada hacia esos lugares invisibles en los que los sujetos se reconfortan y se arman de valor, o de temor, para enfrentarse a su mundo.

Es necesario encontrar en el cine identidades no sólo norteamericanas, europeas u orientales, sino también latinoamericanas, incluyendo de estas últimas un aporte

expresivo en los filmes, que pueda ser tan reconocido como el particular y apetecido modo de narrar que poseen los escritores de estas latitudes; no es ésta una pretensión del guión que resultó de esta experiencia, pues es él, no más que el ejercicio imitatorio de los tiempos y los espacios de la vida diaria y de algunas corrientes cinematográficas que de una u otra manera influyen ese relato, se reconoce a los *'Buenos vecinos'* como una experiencia lejana de la invención, es el producto de una reflexión que ausculta apartes del universo narrativo cinematográfico, para dejar al descubierto la profundización narrativa que de Hollywood hace González Iñárritu, y acercarse a procesos desplazatorios en otras partes del mundo como los hechos por Bergman, Parker y Jarmusch.

De la lectura de apuestas filmicas que en esta vía se han hecho en todo el mundo, y del reconocimiento y valoración de lo establecido por Hollywood, así como el acercamiento a la vida en comunidad, la vecindad y la cotidianidad, surge la inquietud de establecer un diálogo entre las características de unos y otros, de construir un guión cinematográfico para cortometraje que se sustente en la búsqueda de un posible camino de acercamiento entre las formas de narrar y las dinámicas de una realidad, que en este caso se resume en el diario vivir de una pequeña comunidad que trabaja y vive en una ciudad intermedia latinoamericana.

*'Buenos vecinos'*, es un relato lejano de cualquier pretensión de originalidad, pero cercano a la emulación del ritmo de la cotidianidad, escrito bajo la convención tarantinesca de lograr que el guión pueda leerse por sí mismo y al margen de la película<sup>2</sup>. Este guión posee implícita la caracterización de los personajes, reconociendo así los límites de un formato que, finalmente es un ser destinado a la transformación y se sabe boceto de una película.

A razón de las anteriores consideraciones, en *'El relato en el corpus cinematográfico'* se hacen conceptualizaciones generales del relato y de éste en su versión audiovisual y se elabora un bosquejo del cine clásico de Hollywood, con la pretensión de entenderlo y reconocer algunas partes de su paradigma.

En *'El encanto del destierro'* se reconoce un grupo de autores que se ha apartado o profundizado en lo hollywoodense y en cuyas maneras narrativas se hallan apuestas creativas y artísticas para construir su cine, en cada uno de ellos se encontraron características que alimentan lo distinto: en el caso de Jarmusch, la vida diaria complejizada; en Tarantino, la desdramatización y su antropofagia cinematográfica; en Bergman, Antonioni y Fellini, los personajes con gran profundidad psicológica y existencialista; con Lars Von Trier, se llega al límite del extrañamiento; en Alan Parker, el deleite por las raras atmósferas y la compatibilidad con los sueños; Alejandro González y Guy Ritchie, presentan un

mapa subordinado por el tiempo y el espacio; y David Lynch es un maestro en el manejo de los tonos oscuros. Es claro que en estos pequeños análisis no se agotan todas las características de la cinematografía de estos autores, dado que esa intención podría dar lugar a un trabajo de grado independiente y en éste cumplen una función de ejemplificación de alternativas cinematográficas diferentes a Hollywood; de otro lado, el espacio no era el pertinente para hacer un análisis individual de cada uno de los autores que ha hecho aportes valiosos al total de la cinematografía, pero el hecho de no tener presencia explícita de autores como Aronofsky, Wenders, Cronenberg, Truffaut, Resnais, Kubrick, Stone, etc, no quiere decir que no han sido útiles para alimentar la discusión.

*'Evidencias de la vida cotidiana'* está dedicado única y exclusivamente a la observación de algunas características de la cotidianidad y la vecindad de una ciudad intermedia latinoamericana, confrontada con la conceptualización de teóricos en diferentes disciplinas, esto con el fin de proveer la discusión y el producto final, de las visiones complejas que ofrece la interdisciplinariedad y buscar el insumo para la historia en la observación del contexto en el que se desarrolla el trabajo. La metodología se basó en la teoría del bucle, desarrollada por Edgar Morin como parte del pensamiento complejo, según la cual es posible establecer puentes de alimentación compartida entre categorías diferentes; con este fin, se considera pertinente desarrollar de manera independiente las categorías de relato y vida cotidiana, para luego buscar sus puntos de encuentro, y es por esto que en la tercera parte, lo cotidiano no encuentra aún conexión explícita con el relato audiovisual, pues el bucle propiamente dicho tiene lugar en *'Imágenes y anotaciones de la vecindad y su comunidad'* y se materializa en el guión *'Buenos vecinos'*.

De la amplia gama de ítems relacionados con la cotidianidad, se eligieron tiempo, espacio, trabajo, violencia, apariencia y moda, como objeto de estudio e insumo para el guión, los dos primeros están justificados por ser coordenadas universales de vida cotidiana y materia específica del cine desde el punto de vista de la representación narrativa (puesta en escena y puesta en serie); el trabajo, es un elemento desencadenante de conflictos por la lucha entre la libertad y la productividad que se da en el mundo moderno y es además el motor de las ciudades y del peso del capitalismo, aspectos que resultan interesantes para desarrollar una historia en el contexto urbano; la violencia, sea explícita o sutil, dicta en gran medida las relaciones y los ritmos de la cotidianidad latinoamericana y está presente en los procesos sociales y en la imposición de un modo de comportamiento, dinámicas importantes para la materialización de la historia; la apariencia y la moda imponen también estándares, aspiraciones y

comportamientos a las comunidades, y los individuos son influidos por la información masiva que propone formas 'correctas' de asumir la vida diaria. La elección de estos aspectos es producto de una delimitación utilitaria del espectro infinito de la vida cotidiana y han sido estudiados también de manera limitada a razón de los parámetros dictados por la observación directa de la comunidad de la propiedad horizontal Los Cerezos, ubicada en Manizales, teniendo en cuenta que la observación es un proceso validado para la investigación, esto es, de las categorías encontradas en los estudios sociológicos, se eligieron algunas y se desarrollaron a partir de la confrontación con la realidad que vive una comunidad específica.

*'Imágenes y anotaciones de la vecindad y su comunidad'* es el espacio donde se desarrolla el bucle entre relato audiovisual y vida cotidiana, a partir de los componentes del relato, como son historia y discurso, allí se busca el punto de anclaje entre las características de la cotidianidad y la forma como ésta puede ser relatada.

Finalmente, *'Buenos vecinos'* quiere recapitular el análisis del relato audiovisual, específicamente en aquellas acepciones que se apartan del paradigma hollywoodense y buscan otras formas de narrar. En él se erige una fotografía de una comunidad que es una mixtura entre lo observado en la propiedad horizontal Los Cerezos y las ficciones construidas a partir de la experiencia previa, los imaginarios urbanos y el inconsciente colectivo. Y es además, un ser en transformación producto de toda la reflexión desarrollada en esta experiencia académica.

## El relato en el corpus cinematográfico

*El cine, a pesar de su juventud,  
tiene perspectivas ilimitadas y posibilidades infinitas.  
Posee el mundo entero como escena  
y el tiempo sin fin como límite.*

[David Wark Griffith, 1914]



## 1.1 La materia del relato

*Leer relatos significa hacer un juego  
a partir del cual se aprende a dar sentido al mundo  
y a explicar nuestra posición en él*

[Antonio Gramsci]

Quizá no haya elementos tan universales como el relato y la Coca Cola, aunque esta última sólo tiene alrededor de 110 años de existencia. Incluso Barthes considera al relato un arquetipo porque ha aparecido en diferentes estadios de la evolución humana y en todo tipo de culturas, y tal vez ha sido la voz de estos procesos, el lugar donde se han cristalizado las inquietudes, las costumbres y las esperanzas de los pueblos. "La Historia y las historias son rasgos distintivos inherentes al individuo. La Humanidad nunca ha carecido de *relatos* y es el *relato*, ante el hecho inevitable del individuo de tener que 'transmitir mensajes', una forma válida para llevarlo a cabo y casi tan antigua como la humanidad."<sup>3</sup>

El relato, ese que ha sido la materia prima de la literatura, el teatro, el cine y otros, puede definirse de la manera más simple, si se mira en cualquier diccionario: "Conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho."<sup>4</sup> Sin embargo, el relato va mucho más allá de la referencia escueta de un acontecimiento, es el lugar donde se conjugan la historia y el discurso<sup>5</sup>. La historia es aquello que se narra, los sucesos, "el suceso no es el hecho, ni la peripecia –accidente, catástrofe, crimen, masacre-, es la resonancia en la representación, es decir, en la conciencia, de lo que ha tenido lugar."<sup>6</sup> El discurso es un ordenamiento y organización del acontecimiento, se refiere a la modalidad lingüístico-comunicativa de lo acontecido. También se ubican las problemáticas del narrador (narrador protagonista, narrador personaje secundario, narrador omnisciente, etc), la narración (manejo del tiempo y el espacio, de las estructuras, de la información, etc) y el narratario (público al que va dirigida la narración). La narración, utiliza el argumento<sup>7</sup> y el estilo<sup>8</sup> para guiar a los lectores en la construcción de una historia.

Con lo planteado, se entiende que el relato ha permeado distintos formatos narrativos (literatura, teatro, cine, etc.) y que las condiciones del lenguaje propio de

cada uno, hacen que éste actúe como un cuerpo 'ergonómico' ante los requerimientos, un sistema que tiene la capacidad de acoplarse a todo tipo de lenguaje y de necesidades narrativas. Es así como el relato audiovisual, propiamente dicho, obedece a especificidades en su contenido, convirtiéndose en una representación de naturaleza compleja, ya que en él se producen simultáneamente dos maneras específicas del relato: la narración y la representación. La narración se refiere a la estructura organizadora de conexión causal. El carácter representacional hace posible relacionar lo narrado con la realidad y esa relación no se hace a través del esquema imaginario, sino de lo tangible, la representación es la imagen de la imaginación.

Otra peculiaridad del relato audiovisual es "la capacidad de asumir en la manifestación varias sustancias expresivas, varios códigos, varias formas expresivas, etc., sin menoscabo de alguna de ellas. Es tan desmesurado el relato audiovisual en este sentido, que más que asumir, se podría decir que absorbe. Pero su capacidad no sólo se limita a poder captar todos estas variables e inventarios de signos de los diferentes procesos estructurales (o no estructurales), sino que posee la actitud de interactivarlos para producir una sola unidad textual. Es decir, sustancias expresivas, códigos... se interrelacionan para engendrar un único texto."<sup>9</sup>

La narración y la descripción, que en otras formas de relato como la literatura se presentan de manera separada, en el relato audiovisual aparecen simultáneamente, mientras en una novela con frecuencia es necesario interrumpir la línea de acción para ubicar al receptor en un espacio determinado o para describir un personaje u objeto, en los relatos audiovisuales aparecen las acciones mientras se describe, se presenta entonces una unidad narrativo-descriptiva.

El cine se puede considerar predominantemente expresivo, por encima de la función significante, pues al no tener un carácter fijo entre significante y significado<sup>10</sup>, esto es, un código claramente establecido que permita identificar los significantes con significados inequívocos, se puede ocupar de la connotación y denotación de diversidad de sentimientos e ideas. Esto se da por la ausencia de códigos claramente establecidos y por la mutabilidad en el encuentro de sus posibilidades narrativas. La significación entonces, se logra en el cine a través de la sensibilidad, de la expresión, "la sucesión de las imágenes -escribe Ingmar Bergman- opera directamente sobre nuestros sentimientos, sin tocar el intelecto. La música actúa de igual manera. Diría que no existe forma de arte que tenga tanto en común con el cine como la música; entre ambos influyen sobre nuestras emociones directamente, no a través del intelecto. La película es sobre todo ritmo; es una continua inhalación y exhalación"<sup>11</sup>. A partir del plano, célula primaria del

aparato fílmico<sup>12</sup>, que se alimenta de detalles, ritmos, dramaturgia, etc., se siembra una semilla que se posesiona de la sensibilidad del espectador hasta transmitirle una idea.

Contar historias de distintas épocas, complejas, no tanto, de amor, de odio, de aventuras, de venganza, de nada, ha sido el pretexto para decirle cosas a los espectadores y el anclaje para ello se ha dado en el relato, ese lugar heterogéneo donde se encuentra la narración, donde se moldean las historias, “hablar de cine no narrativo es un contrasentido; lo mismo que hablar de una película sin movimiento. Como máximo un cuadro figurativo puede ser entendido como ‘contando alguna cosa’ y no solamente ‘mostrándola’. La rápida evolución del cine por los caminos del relato no es entonces fruto del azar ni de una elección, sino el desarrollo de sus capacidades expresivas, siendo el marco escénico incapaz de contener una acción algo dinámica que pedía espacio y duración, y proporcionarle una enunciación conveniente.”<sup>13</sup> En ese camino de construcciones, deconstrucciones, desplazamientos y sistemas, el cine se ha encontrado con evoluciones drásticas que le han sugerido ampliar sus posibilidades narrativas, del silencio, pasó al sonido; del monocromo al policromo; del plano general al plano americano y al primer plano; del montaje lineal, al montaje paralelo y posteriormente al de atracciones y al discontinuo; de las sutilezas a los fx; y de la moviola a las nuevas tecnologías. En ese proceso entre asumir nuevas adiciones y construirse, el cine ha dejado que su relato tome todo tipo de formas y se alimente de todos los lugares, y que el hombre se refleje con virtuosidad o sin ella, en la pantalla grande. Sin embargo, esa heterogeneidad no es más que la proyección de una esencia que bebe del universo, el cine.

La conciencia de la evolución cinematográfica conllevó a una fijación en el tema del montaje, que constituye la sintaxis fílmica, en la medida en que se presenta como una herramienta que permite diseñar la arquitectura del filme, unir las diferentes sustancias expresivas de las que se vale el cine alrededor de una obra, de una intención particular; en él se depositó gran parte de la responsabilidad narrativa y estética del cine, a tal medida que Gian Piero Brunetta, en su texto ‘El nacimiento del relato cinematográfico’<sup>14</sup>, sostiene que es en el montaje donde se evidencia la presencia del relato en el séptimo arte. Opuesto a esto, Guerasimov en su texto ‘Il mestiere di regista’, dice que “el montaje no pasa de ser sólo un medio para enuclear el contenido de los encuadres, un medio de organización de los cuadros de la realidad fijados en cada uno de los encuadres, para componer con ellos una imagen artística, armónica y completa de esa realidad.”<sup>15</sup> Si bien el montaje no constituye en sí mismo el relato cinematográfico, es una parte importante de éste y

en él han tenido lugar muchas de las experiencias innovadoras que hacen del relato audiovisual un ser flexible ante los cambios.

El relato cinematográfico es entonces una amalgama de características y en ellas encuentra inmensas posibilidades estructurales, es así como el tiempo, el espacio, el decorado, los sucesos, las tramas, los personajes, etc., hacen del universo para hacer cinematografía un goce de alternativas infinitas, cuyas mescolanzas siempre están prestas a las transformaciones y trascienden lo inamovible para conquistar con la experimentación. Por tanto, este relato construido con retazos de muchos otros, con el poder de simultanear elementos que en otras artes estarían desligados, de tomar el ritmo de la música, la dramaturgia del teatro, la poética de la literatura, el color y la forma de la pintura, la plástica de la danza, los acabados de la arquitectura y hasta el existencialismo de la filosofía, posee en su forma una manera de relatar andrógina que en su complejidad dibuja el infinito.

## 1.2 El recetario del Dr. Hollywood

De la simple novedad del movimiento fotografiado, de trucos y efectos que fueran los atractivos del cine primitivo<sup>16</sup>, rápidamente se pasó a lo que hoy es una máquina de sueños, una poderosa industria. El cine, abanderado de los mass media y la industria cultural, alcanzó dicha 'evolución' luego de haber sido moldeado por una legión de realizadores que le inscribieron formulas y recetas, y que le dotaron de características que lo hicieran susceptible de reproducirse en serie. Así es como Hollywood, después de encontrar a este recién parido en los pasajes de las novedades y las invenciones, decidió adoptarlo como el huérfano que era para aleccionarlo y generarle un paradigma base para sus procesos futuros. El surgimiento de este paradigma, no recae en las manos de unos pocos creativos e innovadores, por el contrario estuvo apoyado por el apogeo de unas instituciones que se preocuparon por el proceso normativo e instructivo del cine, y también por la validación que esto tuvo por parte de críticos y firmas editoriales del medio. Ellos se encargaron de difundir los estándares arrojados por los estudios de producción y los pensadores del naciente cine clásico. No se puede desconocer que directores como Griffith y Tourneur, establecieron espacios para el disenso, pero sus innovaciones estuvieron limitadas por el dominio del sistema de producción global.

Hacia 1917, el cinematógrafo presenciaba una consolidación de premisas narrativas y estilísticas que identificarían al cine clásico de Hollywood.

En su camino a convertirse en adulto próspero y exitoso, el cine hollywoodense se paseó con regularidad por las salas de proyección del mundo, y pese a que el mundo tenía sus primeros bocetos cinematográficos, era el de Hollywood el taquillero y el de más fácil acceso. "A finales de la década de los veinte, el estilo clásico dominaba las pantallas de todo el mundo. Los sucesos fueron similares prácticamente en todas partes. La Primera Guerra Mundial obligaba a un país a reducir su producción cinematográfica, pero las salas seguían necesitando películas. Las películas norteamericanas, importadas en grandes cantidades, adquirieron una popularidad extraordinaria. En Italia el público sucumbió rápidamente a los encantos de Chaplin, Pickford y Fairbanks y los productores nacionales sólo se pudieron recuperar estableciendo unas barreras a la importación. En la Francia de la posguerra, por cada película francesa en circulación

había cuatro norteamericanas; lo que se denominó la *crise du scénario* se reducía a una incapacidad para duplicar el vigor de la narrativa de Hollywood.”<sup>17</sup>

### 1.2.1 Instrucciones de libre albedrío

*Al fin y al cabo, nos encantaba el cine norteamericano porque todas las películas se parecían entre sí.*

[François Truffaut]

Los ingredientes de la difundida receta Hollywoodense se aplicaron con tanta frecuencia, que lo que en un principio fueron bosquejos de posibilidades narrativas y estilísticas, comenzó a aclararse en el panorama hasta convertirse en un estilo colectivo que logró acuñar lo que los semiólogos denominan paradigma, consistente en una serie de elementos que pueden, de acuerdo con reglas, sustituirse entre ellos. Este catálogo de opciones, permite que los realizadores seleccionen a su antojo las herramientas necesarias para alimentar sus filmes sin apartarse de la tradición, porque siempre tendrán un abanico limitado de posibilidades que le da unidad al estilo colectivo, el cine clásico. Por esto “ninguna película de Hollywood es el sistema clásico; cada una de ellas representa un ‘equilibrio inestable’ de las normas clásicas.”<sup>18</sup>

La esencia del cine clásico no reside únicamente en la utilización de determinado tipo de planos, en la intensidad de la iluminación o en la escogencia de los decorados, aunque estos elementos permean el estilo colectivo, su esencia va más allá, a la construcción de una forma específica de relato con características particulares tanto en la historia, como en el discurso. De esas características, se han seleccionado unas que además de ser representativas, son de fácil confrontación con algunos otros esquemas cinematográficos.

Al nivel de la historia (ver pág. 15) se suscriben elementos que alimentan el hecho narrado, comenzando con la **causalidad centrada en los personajes**, es decir, hallar el origen de las circunstancias que se desarrollan en la historia en las motivaciones personales o psicológicas, dejando de lado otros tipos de causalidad como la de determinismo impersonal, donde el azar y la coincidencia pesan más que los objetivos que se proponen los personajes. Otras causalidades poco frecuentes en el cine clásico son la de tipo social -en la que las instituciones y los procesos de grupo definen la historia y su desarrollo- y la natural, en la que las historias se centran en determinantes como catástrofes naturales, el ciclo vital, etc.

No quiere decir esto que en el cine de Hollywood no se encuentren catástrofes, procesos sociales y coincidencias, sino que por lo general, están supeditadas por las motivaciones de los personajes y se narran a partir de las situaciones vividas por un individuo, que sortea este tipo de causalidades para llevar a buen término el alcance de metas trazadas a partir de sus motivaciones. La **consecución de objetivos** aparece en el panorama de la historia como la materialización de una motivación personal o psicológica, lo que implica que un personaje eche mano de todas sus capacidades, posibilidades y cotidianidad para su satisfacción; según Swain, los objetivos deben ser específicos y concretos, inmediatos, fuertemente motivados y claramente establecidos<sup>19</sup>. La **superación de obstáculos** es otro factor determinante en las historias del cine clásico, tales obstáculos truncan el alcance de metas, y es éste el motor del desarrollo de las historias, tanto así que una de las claves básicas propuestas en manuales de guión es la de crear problemas que los personajes deban resolver, presentarlos mientras intentan resolverlos y acabar con una resolución clara.<sup>20</sup>

De otro lado, según Bordwell<sup>21</sup>, el cine de Hollywood, en lugar de colocar a numerosos personajes en varias líneas de acción, **involucra a unos pocos personajes en múltiples líneas de acción interdependientes**, logrando así limitar el espectro narrativo del guión y la historia, y focalizar la identificación y los afectos del público en unos pocos personajes. El **romance heterosexual**, aparece como un estandarte del cine clásico de Hollywood, y en él se centra una importante dosis de la dramaturgia que determina la historia, tiene también una fuerte relación con las tramas y con las motivaciones de los personajes.

En el nivel del discurso (ver pág.15), el doctor Hollywood ha elegido para su receta características como la **dramatización**, ella consiste en un tratamiento efectivista de las situaciones de una historia, para lo cual es importante tener en cuenta principios como la **concentración** –que da mayor unidad a la historia y permite adaptarla al grado de información asimilable por un espectador-, la **emocionalización** –donde se busca suscitar una participación emocional y lograr una identificación con el personaje principal. Además, se deberá poner en juego una prenda, algo para ganar o perder-, la **intensificación** –que es la exageración de sentimientos y situaciones vividas-, la **jerarquización** – donde se iluminan las cosas importantes, en relación con detalles que quedarán como decorado o adorno; no se cuenta todo de la misma manera o con el mismo grado de importancia-, la **creación de una línea, una curva** – se trata de establecer una progresión en crescendo o de-crescendo, apoyada en la inclusión de tiempos fuertes-<sup>22</sup>.

El **predominio de la lógica narrativa** por encima de los sistemas espacial y temporal, es otra determinante del discurso clásico y refiere al hecho en el que el uso tanto del tiempo como del espacio, está subordinado por las necesidades de la causalidad narrativa, sin embargo, estos sistemas no siempre le hacen la venia a la lógica narrativa, sino que por lo general, se establece una jerarquización de sistemas en el cine clásico, encabezada por ésta. La **unidad temática** se entiende como la pretensión de desarrollar claramente una idea a lo largo del film, haciendo que las subtramas, los pequeños detalles y los efectos dramáticos, apoyen la idea general, ya sea por afiliación o por contraste. El uso del **suspense** tiene que ver con la anticipación de probabilidades de acontecimientos narrativos futuros con fines dramáticos, y es un principio sugerido frecuentemente por los manuales de guión, pues "involucra a los espectadores y juega con sus emociones"<sup>23</sup>, generando efectividad en el discurso narrativo.

En cuanto a la **caracterización de los personajes**, el doctor Hollywood adoptó el sistema propio del melodrama del siglo XIX, en el que se hace necesaria la adopción de rasgos inequívocos y delineados con claridad; este sistema de caracterización fue complementado por los principios del relato breve, en el que los personajes están a medio camino entre los prototipos del melodrama y la complejidad de la novela realista; es importante también, construir personajes coherentes que obedezcan a la misma norma durante el film. La estrecha relación entre **causa y consecuencia**, hace que el discurso se asemeje a una partida de damas chinas, donde cada jugada encuentra su repercusión en una posterior, reflejo de esto es la difundida práctica de cerrar los círculos abiertos dentro de la película. El cine clásico de Hollywood presenta otra característica en su discurso, la **omniscencia**, que resulta evidente en las cualidades anticipativas de la narración, es decir, en detalles como que se muestre un plano de una puerta justo antes de la entrada de un personaje. Esta característica se refleja mucho más en el espacio que en el tiempo, pues la narración tiene un amplio acceso a los lugares donde se desarrollan los sucesos, sin importar sus distancias. La cámara no tiene las mismas limitaciones que el personaje, pues mientras en Rambo III (Peter Mac Donald, 1988) el coronel Trautman (Richard Crenna) está encerrado en una mazmorra en Afganistán, sin tener la menor idea de que afuera, en el desierto, John Rambo (Sylvester Stallone) está librando una sangrienta batalla para rescatarlo, la cámara pone al tanto a los espectadores de todo lo que el personaje ignora. La fijación de **plazos** para el cumplimiento de las metas y encuentros entre los personajes, es otra determinante del discurso, que además tiene influencia en la historia y es erigida en busca del refuerzo del flujo progresivo de la acción y la preparación del espectador para los hechos venideros, también es claro el plazo general del filme clásico, esto es, en los 90 minutos de duración, el conflicto nace, se desarrolla y



muere en la mente del espectador, aún cuando se trata de sagas. En lo referente a la motivación, que es el proceso por el cual la narración justifica su material y la presentación de la trama del mismo, Hollywood se inclina más a la **motivación compositiva**, que corresponde a cohesionar la ficción con la coherencia, para lograr credibilidad en el espectador y una presentación racional de los elementos del film, esta motivación sacrifica la representación de la realidad en aras del éxito de la ficción.<sup>24</sup>

El tipo de **final** preferido por Hollywood es aquel en el que las metas son alcanzadas y los círculos son cerrados, el público se ha enamorado de los finales felices, aunque en los filmes hollywoodenses también se presenten tristes, que cierran todas las líneas dramáticas, pero la historia no concluye como el público esperaba; sin embargo, el sistema clásico aceptó el final abierto, en el que no se solucionan todos los conflictos, con la condición de que se presente una especie de estado de la cuestión de la intriga y no se olviden los problemas planteados.<sup>25</sup>

Entonces el cine que se presentó como una novedad mundial, encontró bajo el cielo californiano el lugar para crecer y convertirse en una industria. Ese proceso hizo que se consolidaran reglas, parámetros y sistemas de producción para garantizar su rentabilidad. Sin dejar de influir al resto del mundo, y sin ignorar las influencias de otros cines, el modelo clásico de Hollywood se estableció contundentemente como una receta efectiva, con la que guionistas, realizadores y productores se han identificado. No implica esto que no haya variaciones de calidad y de éxito dentro de este estilo colectivo, simplemente, que el alma propia de éste ya ha sido institucionalizada y se perpetúa a menudo en las salas de cine.

No hay que ignorar que este modelo colectivo ha dado a luz hijos bastardos que a pesar de beber de las mismas fuentes, recorren otro tipo de caminos estilísticos y se posan en otras formas narrativas acudiendo a la cotidianidad, a la irracionalidad, al manifiesto, al sin sentido, a la psicología absurda del ser humano, y que en muchas ocasiones no ve la necesidad de salir de un frío y oscuro apartamento (Más extraños que el paraíso, Jim Jarmusch, 1984) para encontrar otro matiz de la sensibilidad humana.

### 1.3 Del desplazamiento o la subversión

*La belleza de toda clase halla su encanto en la variedad. La naturaleza aborrece lo vacío y la regularidad y rechaza toda forma establecida. La regularidad, el orden, el deseo de perfección (que es siempre una perfección falsa) destruye el arte. La única posibilidad de mantener el gusto en el arte es grabar en los artistas y en el pueblo la importancia de la irregularidad. La irregularidad es la base de todo arte.*

[Jean Renoir, 'Les archives de l'Impresionisme']

La ancianidad del cine clásico de Hollywood es el resultado de una hegemonía cultural en occidente por parte de éste, tanto así, que se ha convertido en motor de musas artísticas en todos los campos y dicha influencia ha trascendido además las fronteras.

Como ya se ha dicho, a finales del siglo XX, el estilo clásico dominaba las pantallas de todo el mundo y por supuesto se da, que llegó a convertirse en modelo. Otra razón de su longevidad es la capacidad de absorción de los elementos que le son útiles, sin importar que estos provengan de culturas distantes, tal es el caso de los narradores propios del Kabuki que tuvieron presencia en la proyección de las películas mudas de los primeros años.

Con la visita de esta propuesta cinematográfica a diferentes partes del globo terráqueo y con su alta difusión en salas extranjeras, el cine local se sumió en una especie de crisis que estuvo reforzada por las condiciones impuestas a razón de la Primera Guerra Mundial. Críticos y realizadores de países como Alemania, que ya comenzaba a escribir su historia en el séptimo arte, aceptaban con estupefacción el dominio de la oferta hollywoodense: "América [EEUU], con todos sus defectos, podía hacer una cosa y podía hacerla bien, y los alemanes eran conscientes de ello. Podía producir películas populares, películas que eran estúpidas, necias y a

menudo inmorales, pero aún así, películas que llenaban las salas.”<sup>26</sup> Este fenómeno no se limitó al antiguo continente, también tuvo lugar en países como India y Japón.

Al verse relegados por el modelo clásico norteamericano, los realizadores locales optaron por adoptar características de dicho estilo hasta el punto de trasladar las historias hollywoodenses a su medio, como es el caso del western francés, comedias sexuales pseudoDeMille y King Kong made in Japan.<sup>27</sup>

Otra de las reacciones provocadas por este predominio fue la búsqueda de cinematografías nacionales apoyadas, en gran medida, en la exploración de sus corrientes artísticas, tal como hizo Alemania con el expresionismo y la literatura, y Francia con el impresionismo. De otro lado, aparecieron respuestas basadas en las etnias, en el abolengo y el folklore, como en Japón e India. Rusia, por su parte, halló la alternativa en el abordaje de problemáticas sociales y en el estudio a fondo del cine clásico de Hollywood para establecer sus propios aportes a la teoría cinematográfica, entre ellos, una profundización en lo que refiere a las técnicas de montaje, partiendo no sólo del sistema sino también de la propuesta hecha por Griffith, hasta encontrar diferentes tipos y potencializarlo como el estandarte de la cinematografía rusa (Eisenstein, Kulechov, Pudovkin). Al respecto, dice Sergei Eisenstein: “Nuestros films han sido una especie de revelación en los países capitalistas, a pesar de que no fueran siempre completos en sus soluciones temáticas ni perfectos en sus formas y, sobre todo, que todavía distaran mucho de haber alcanzado teóricos conocimientos y comprensión, cosa de la que ya nos habíamos percatado nosotros mismos. América y Europa recibieron una inesperada conmoción intelectual ante la aparición de nuestros films, en los cuales, los problemas sociales eran presentados repentinamente con todos los puntos sobre las ‘ies’, ante un auditorio que no había visto hasta entonces más que vagas y escasas insinuaciones de una ‘i’ sin ningún punto en sus pantallas.”<sup>28</sup>

El poder y el éxito del modo de producción de Hollywood, así como su aceptación mundial, limitó las posibilidades de industrialización de los procesos alternativos generados por parte de la oposición de realizadores individuales o de grupos cinematográficos, sin embargo, las vanguardias y el cine modernista tuvieron la ambición de industrializar estas propuestas que surgieron como inquietudes artísticas y particulares de relacionarse con el mundo. Eisenstein pensaba de su cine: “...Nuestras intenciones creadoras, la realización concreta de nuestros diseños, deben estar determinadas por nuestra tendencia ideológica. Ante todo, debemos tener el cuidado de expresar nuestras ideas orgánicamente en las imágenes, ponerlas en evidencia en los materiales, adquirir un dominio técnico.

Esta manera de abordar la composición es la más justa. Ella protege al constructor contra la arbitrariedad formal y, al mismo tiempo, contra el camino abstracto; le da la posibilidad de abordar cada vez en forma nueva los materiales vivientes de la obra, evitando la rutina, la banalidad y el lugar común.”<sup>29</sup>

Es importante tener en cuenta que las propuestas cinematográficas apartadas de la norma clásica no pueden verse de manera homogénea, esto es, al hablar de cine alternativo, nuevo cine o cine contemporáneo, no debe entenderse que se trata de películas que siguen parámetros comunes, sino de ejercicios que han seguido sus propios caminos al margen del modelo de producción norteamericano. Dichas respuestas, algunas veces subterráneas, en otras ocasiones de carácter nacional, van en busca de posibilidades estilísticas que pueden estar en contravía de lo propuesto por Hollywood o simplemente se desplazan explorando y generando alternativas a partir de la norma. Según Gombrich, ha sido común a través de la historia del arte, encontrar procesos de exclusión que han instaurado nuevos estilos por su rechazo a la norma, y que han sido mal interpretados, al tratar de encontrar rasgos comunes que identifiquen las obras con el estilo en cuestión, ha sido el caso de corrientes como la gótica, la manierista y la barroca.<sup>30</sup>

### **1.3.1 El episodio de los apartados**

La opción de libertad que ofrece la expresión artística, se podría decir, es el sueldo del artista y le proporciona una particular ventana al universo, un lugar para confrontarse por más abstracto, absurdo o inverosímil que parezca. La obra siempre estará permeada por la subjetividad de su autor, que no se invisibiliza o imbeciliza cuando éste se inscribe a determinada forma de expresión colectiva. Las técnicas propias de cada forma artística –pintura, música, literatura, etc.- pueden ser aprendidas por cualquier mortal y se pueden aplicar con destreza sin que esto de como resultado una obra de arte. Lo que hace al arte tal es, en primer lugar, el aporte creativo del artista a la forma de expresión y, en segundo lugar, la predominancia de la función estética por encima de las demás.

Muchos realizadores con destrezas y conocimiento sobre la técnica, dedican su trabajo a seguir cabal e industrialmente las premisas de un estilo – en este caso el estilo clásico-, sin hacer un aporte significativo al modo de expresión y sin poner la función estética<sup>31</sup> por encima de las demás, se centran en la función representativa<sup>32</sup> del lenguaje cinematográfico, si así puede llamarse; en el cine clásico son predominantes motivaciones como la compositiva o la genérica, dejando de lado la motivación artística, que busca dirigir la atención de los espectadores “hacia los propios principios de construcción, proceso al que se

denomina 'mostrar los mecanismos'"<sup>33</sup> y que está ligado a la predominancia de la función estética en la obra. Aunque esta manera de hacer cine no obedece a algunas de las características propias del arte, no implica que el cine no sea uno, y por tanto, tiene la responsabilidad de innovar permanentemente y descubrir nuevas formas de expresión. "Ser cine no consiste entonces en ser conforme a los hábitos, a las convenciones. Más bien en renovarlos, transformarlos, pero haciéndolo de tal modo que estas nuevas operaciones sean planteadas en términos cinematográficos. Se ha visto que en el cine es difícil expresar ideas de otro modo que no sea por medio de una narración –construida o deconstruida, continua o discontinua-. Es decir, por medio de una serie de hechos que se engendran o se condicionan mutuamente y gracias a los cuales las connotaciones adquieren sentido."<sup>34</sup> Debido a esto, el quehacer cinematográfico se ha desplazado hasta lugares donde la exploración ha engendrado formas distintas de hacer cine, al respecto Vicente Sánchez-Biosca dice: "Es así como la escena histórica se puebla de múltiples contradicciones, de una pluralidad de modelos de representación, ninguno de los cuales debe ser erigido como legítimo en detrimento de los restantes por mucho que con posterioridad se haya impuesto a ellos."<sup>35</sup>

El rastreo de cinematografías alternas a la de Hollywood, ha llevado a algunos teóricos del cine a delimitar otros modos generales de práctica cinematográfica (cine de arte y ensayo, cine de vanguardia y cine modernista), tal vez menos homogéneos que este primero. Ello sin desconocer que existen otras propuestas que no pueden inscribirse en estos modos generales y que a estas categorías no es posible afiliar filmes con total certeza, pues juega un papel determinante la lectura que se haga de cada obra.

El cine de arte y ensayo<sup>36</sup> comparte con el cine clásico la particularidad de proponer principios formales tanto para el nivel de la historia como para el del discurso. En el nivel de la historia (ver pág. 15), se puede destacar el carácter **realista** de las películas, interesadas en mostrar problemáticas y lugares reales, así como sensaciones verdaderas, acordes con la complejidad del ser humano, por más que estos sean más confusos y menos efectivistas. Las historias de este cine alcanzan su cuerpo en los **estados psicológicos**, en aquellos lugares donde el ser humano se hace frágil, fuerte, impulsivo, agresivo... en su mundo interior, este es un cine de efectos psicológicos en busca de sus causas. La **auscultación del sentimiento** aparece como la posibilidad de construir un mapa sensorial del ser humano, de encontrar un espacio para exorcizar la dinámica absorbente de los sentimientos encontrados, de los dilemas del hombre frente al mundo; finalmente, los personajes suelen detenerse en la búsqueda de la etiología de estos sentimientos. Los protagonistas del cine de arte y ensayo suelen ser **individuos**

**hipersensibles** que poseen la capacidad de violentar el estado de inercia del espectador mientras ellos evidencian sus crisis psicológicas.

El discurso (ver pág. 15) de este tipo de cine presenta una **conexión de los sucesos relativamente tenue y holgada**, pues no es tan clara la pretensión de cerrar todas las líneas de acción, ni de evidenciar siempre la relación causa – consecuencia, esto encuentra su justificación tanto desde el punto de vista realista, como de la expresión del autor. La **caracterización de los personajes** tiene más relación con la de la novela realista que con la del relato breve, lo que les da un nivel más alto de complejidad y contradicción. La **narrativa** de este cine es **episódica y sin propósito fijo**, lo que quiere decir que se sustenta ante un atadido de situaciones que en conjunto forman un todo y no tienen la pretensión de dar una solución total y definitiva a los propósitos de los personajes (que pueden ser inconsistentes y cambiantes). El manejo del **espacio** y el **tiempo** presenta constantes alteraciones y fracturas que provienen de la subjetividad de los personajes, de las intenciones del realizador o del reflejo de una realidad compleja. En este cine, el **autor** se identifica con evidencia dentro de la estructura narrativa, puesto que él tiene las facultades de alterar y violar dicha estructura según le plazca. Se viola lo que Noël Burch<sup>37</sup> denominaría el grado cero de la escritura cinematográfica, donde se representa la realidad sin pretensión de intensificar su sentido o de polemizar frente al signifiante, o frente a lo que Hjelmslev denominaría el plano de la expresión. El discurso en el cine de arte y ensayo hace que surjan preguntas alrededor del tema de la **narración** - ¿quién cuenta la historia?, ¿por qué contarla de esa forma?-y evidencia la mano del autor, su intencionalidad.

Este modo general de práctica cinematográfica es propio de directores como: Federico Fellini, Ingmar Bergman, François Truffaut y Bernardo Bertolucci.<sup>38</sup>

El cine de vanguardia<sup>39</sup> se caracteriza por su rechazo a la causalidad narrativa y construye su discurso a partir de las posibilidades espaciales y temporales del medio. David Bordwell, clasifica como cine vanguardista películas como: *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *La région centrale* (Michel Snow, 1971), *Zorns Lemma* (Hollis Frampton, 1970), *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1964), *Mothlight* (Stan Brakhage, 1963), *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924). Mientras tanto, el cine modernista<sup>40</sup> busca una conjugación competida entre los sistemas narrativo, espacial y temporal, "de aquí que estas películas a menudo planteen problemas de unificación: se establece una dinámica de unidad y fragmentación dentro del texto"<sup>41</sup>. En este último se ubican autores como Sergei Eisenstein (Acorazado de Potemkin, 1925), Akira Kurosawa (Rapsodia en agosto, 1992), Guy Ritchie (Cerdos y diamantes, 2000; Juegos, trampas y dos armas humeantes, 1998),

Alejandro González Iñárritu (*Amores perros*, 2000), Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs*, 1992). "las películas vanguardistas o modernistas no nos hacen ver cuándo terminan. Las películas de estas tradiciones sacan partido de forma deliberada de una cierta sensación de incertidumbre acerca de sus límites, como cuando en *El año pasado en Marienbad* el narrador anuncia 'la historia ha llegado a su final' pero se niega a añadir que la película sólo ha llegado a la mitad de su metraje."<sup>42</sup>

El ejercicio de la libertad de expresión y la creación cinematográfica al margen de la industria ha sido, a través de la historia del cine, el lugar para el disenso y las especulaciones que, de una u otra manera, han arrojado características heterogéneas, en un principio traídas de los cabellos para el modelo predominante. Sin embargo, el interés por mantener la vigencia del modelo cinematográfico norteamericano lo ha llevado a profundizar y a reconocer las experiencias 'marginales' y, de esta manera, servirse de la abundante gama de recursos y posibilidades dadas a luz por estas prácticas. El interés por subvertir los modelos establecidos es en gran medida una financiación para la creatividad y aunque no todos los experimentos resultan afortunados, es la única manera de, no sólo ponerse a un lado de la maquinaria, sino también aportar datos que bien utilizados pueden evitar el estancamiento creativo y estético de Hollywood. Jean Claude Carrière dice: "El futuro del cine, si lo hay y yo creo en él, está en la variedad y la diversidad de las películas, de las formas de creación e inspiración, de la libertad."<sup>43</sup>

### 1.3.2 Cada uno para sí y todos para Hollywood

*Ningún modelo puede considerarse verdaderamente "superado".  
Inactual, quizá, y en espera de la hora de su metamorfosis.*

[Francis Vanoye]

Para Hollywood la reinención se hace necesaria, cuando en los desplazamientos se construyen nuevos modelos cinematográficos que seducen al público, cuando de su estilo se subvierten las características y se quiebra el sistema por las inquietudes de nuevos realizadores. En ese momento, Hollywood descubre la necesidad de retroalimentarse desde el universo, desde las nuevas apuestas y las posibles inventivas apartadas de la norma. Los anclajes del modelo clásico aunque dogmatizaron parte de 'Los Ángeles' cinematográficos, siempre estuvieron contruidos sobre la optimización de un espectáculo atractivo para el público, y las barreras se trascendieron de acuerdo con las exigencias de divertimento, pero... la esencia de tal cinematografía no se debilitaba en tanto crecía una inquietud por alimentarla de otras fuentes, simplemente se exploraba con la monstruosa industria concebida y se le otorgaba el don de adaptarse al medio y a las circunstancias. Han crecido apetitos 'subterráneos' como potenciales que abarrotan las salas y continúan otorgando dividendos importantes a las productoras, Hollywood es un sistema del que se filtra información y al que llega mucha otra.

La atracción de Hollywood hacia sus polos opuestos, resulta de un pretexto alimentario para incluir ingredientes de recetas no tan vendidas, pero que suplen las inquietudes de otras latitudes. Por tanto, el miedo a las sombras y a las posiciones de cámara que superaban las limitaciones de la mirada del hombre, lo perdió Hollywood cuando conoció el expresionismo alemán, al *Doctor Caligari (El gabinete del doctor Caligari, Robert Wiene, 1920)*. Con Rusia acentuó su interés por el montaje, descubrió los fundidos encadenados con sobreimpresión y sostuvo una batalla con la causalidad, tiempo y espacio. En la música disonante, halló la posibilidad de oponerse al ritmo de las imágenes y las situaciones, o de trastornar dicha relación. En el oriente encontró las artes marciales y las convirtió en armas contundentes para sus héroes y en espectaculares coreografías para su público. Hollywood ha sabido incluir las partes más interesantes para sí de la cinematografía mundial y de la opuesta a su modelo.

Esa capacidad de adicionar a su sistema nuevas perspectivas fílmicas, no muere en esa singular relación, pues en California se han gestado relatos sobre los acercamientos de su padre, Estados Unidos, con el mundo. El cine no es simplemente una estructura, ni un modelo correcto, es un lugar para contar



historias, para reivindicar identidades, para hacerse preguntas y suministrar fantasías, y en esa medida, Hollywood también ha sabido comunicarse con la humanidad. En Vietnam encontró al enemigo de ojos rasgados e idioma confuso que puso en peligro su ideal de 'libertad'; en las exóticas selvas de Sudamérica y en sus ciudades `marginales` se topó con el alimento de historias sobre el narcotráfico, el secuestro y la rebelión; en Italia con el desplazamiento de las mafias hacia las tierras del Tío Sam; en Medio Oriente con fanáticos terroristas empeñados en acabar con la libertad de cultos en el mundo. Ver a los estadounidenses librando batallas, encontrándose con culturas místicas y desconocidas, así como soportando la cotidianidad ficcionada de un día en Manhattan, ha contribuido a que tanto en el norte como en el sur, en el oriente y en el occidente del globo, se tenga una idea acerca de cómo los norteamericanos se ven a sí mismos y de cómo se reivindican para sí y para los demás, a través del cine.

La porción recibida por el cine clásico de cada experiencia cinematográfica ajena a él fue, sin embargo, limitada y moldeada para lograr que encajara en los espacios autorizados para la innovación. "La asimilación de la técnica alemana, por anhelada que fuera, se hizo de un modo selectivo. Algunos recursos se insertaron en contextos genéricos: iluminación de alto contraste para el misterio, perspectivas distorsionadas para el terror, ángulos forzados para los efectos de sorpresa. [...] Otros rasgos formales del cine expresionista –la narrativa más episódica y abierta, la película enteramente subjetiva, o el *tempo* más lento de los sucesos de la historia- no fueron imitados por Hollywood; el estilo clásico sólo tomó aquello que podía desarrollar y elaborar sin cuestionarlo."<sup>44</sup> De la misma manera, mientras Eisenstein, Pudovkin y Dovchenko se negaban a construir protagonistas individualizados y psicológicamente definidos, usaban el montaje para crear ambigüedades espacio-temporales y para forzar al espectador a reconstruir la historia, Hollywood sustrajo de este cine básicamente las secuencias de montaje para incluirlas en apartados de sus filmes y usarlas a manera de resumen de un proceso o como parte de un estado alterado de conciencia.

El cine de arte y ensayo europeo es otra fuente en la que Hollywood ha enfocado sus intereses y de él ha utilizado recursos como "el salto de montaje para la violencia o la comedia, el puente sonoro para lograr continuidad o un efecto sorpresa, la eliminación de fundido encadenado como transición y el fotograma congelado usado para indicar clausura"<sup>45</sup>, a pesar de que en general Hollywood apropió pocos detalles de éste cine y de los otros, algunas experiencias cinematográficas remiten a una cinematografía moderna en Norteamérica, generada a partir de profundizaciones con el antiguo Hollywood como el caso de los refritos de Hitchcock realizados por De Palma, la comunicación entre las guerras

y el hombre sostenidas por autores como Stone, Scorsese y Coppola, la desdramatización de los gánsters y las artes marciales de Tarantino, la ironía y el sarcasmo de la vida en la ciudad y sus habitantes por Jarmusch, la reciente experiencia de Sofía Coppola donde ubica al hombre con toda la sordidez y el absurdo de las relaciones interpersonales en un ambiente distorsionado por las nuevas tecnologías y por la difícil comunicación entre culturas opuestas. Es ésta una posibilidad inagotable, en la medida que existan personajes interesados por retratar la realidad y la ficción de maneras peculiares, y por incluir una intervención directa en las obras que reflejan la capacidad artística y la inquietud por hacer cine. Es así como dentro de la maquinaria californiana han surgido directores que han tomado conciencia de que "si bien, la especificidad del cine consiste en crear significaciones establecidas con medios que sólo le pertenecen a él, todavía es necesario que sean comprendidas, lo que no implica en ningún modo que tengan que ser conformes a las convenciones, las cuales, por el contrario, deben ser renovadas y transformadas sin cesar."<sup>46</sup>

En su afán por reglamentar todo, por lograr que encajen en el sistema aún las manifestaciones de inconformismo y subversión, el modelo clásico encontró en el *film noir* (cine negro) un lugar para poner en obra la trasgresión, la estilización y el realismo, la influencia extranjera y el género doméstico. Aunque hoy es considerado un género, el *film noir* nació como un término de exclusión con el que se rotulaban aquellos filmes que obedecían a características amorfas, por esto a este conjunto de películas heterogéneas ha sido imposible inscribirle específicas técnicas visuales y estructuras narrativas. Pero críticos como Raymond Borde y Étienne Chaumeton intentaron ubicar características que definiesen los rasgos del cine negro: Ataque contra la causalidad psicológica; desafío a la relevancia del romance heterosexual; ataque contra el final feliz motivado; crítica de la técnica clásica; uso de iluminación nocturna; espacio inquieto e inestable; composiciones tensas; interés por inquietar al espectador para expresar la desorientación del héroe; seguimiento de estados mentales del héroe, etc.<sup>47</sup> Muestra de la dificultad por definir qué características narrativas y estilísticas contienen o no sus películas, el conjunto de *film noir*, según Bordwell<sup>48</sup>, abarca obras tan diversas como *El halcón maltés* (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944), *El reinado del terror* (Edward Sedgwick, 1949), *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), *Sed de mal* (Orson Welles, 1958), *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968)<sup>49</sup>, filmes en los que se evidencia un desafío a la neutralidad e invisibilidad del estilo clásico.

La capacidad de asimilar elementos útiles de cinematografías alternas, le ha conferido a Hollywood vigencia y le ha entregado las herramientas para

enfrentarse a distintos tipos de públicos. Es una conversación para la que los estudios norteamericanos se han preparado al pie de la letra y han seguido con detenimiento la evolución arquitectónica de un arte infinitamente camaleónico.

2. SEGUNDA PARTE  
El encanto del destierro

*Hay guiones que escrutan la realidad y otros que la ignoran o la rehuyen. Algunos la adornan o la magnifican, otros buscan en ella respuestas y otros entran en lucha con ella. En el grado e intensidad de su relación –cualquiera que sea– con el entorno, es acaso donde el guión cinematográfico encuentra su valor. Los modelos estéticos no pueden entonces sino enriquecerse y transformarse en contacto con los hombres y el mundo que los hacen y deshacen.*

[Francis Vanoye]

Para hablar de cinematografías, es importante tener en cuenta que la hollywoodense es un punto de partida clave a la hora de reflexionar sobre nuevos sistemas o alternativas fílmicas, el ejercicio se ha replicado alrededor del mundo y en él se han establecido modos de oponerse o simplemente, de profundizar el clasicismo.

Todas las culturas encuentran un espejo en sus cines, el estadio en el que este cine no tiene mayores preocupaciones estéticas ni filosóficas, sino que se vuelca hacia la simple representación de problemas sociales, podría llamarse cine populista<sup>50</sup>, pero el lugar en el que la representación se vuelve reflexiva y "comienza desde cero, a crear un cine con nuevos tipos de intriga, de interpretación, de ritmo y con otra poesía, se lanza a la peligrosa aventura revolucionaria de aprender mientras se realiza, de unir paralelamente la teoría a la práctica, de reformar cada teoría con cada práctica"<sup>51</sup>, se convierte en un estado de disertación cinematográfica cuyas profundizaciones generan una nueva manera de hacer cine. El arte moderno ética-estéticamente revolucionario<sup>52</sup> obedece a una contundente oposición a los lenguajes dominantes y se construye sobre la potencialización de nuevas perspectivas, es el momento en el que el artista, en este caso el cineasta, decide afrontar problemas en su cine, evadiendo o combinando la opción de divertimento.

El ideario de revolución, así como las inquietudes de desplazamiento de cinematografías alternas, parten de la existencia de un modelo cinematográfico dominante, como lo es el cine clásico, es así como, sin demeritar lo valioso de estas iniciativas, se podría decir que "no existe ninguna alternativa pura y absoluta a Hollywood. El uso que hace Godard de las convenciones de Hollywood (incluso en su obra posterior a 1968), los préstamos que toma Rainer Werner Fassbinder de los melodramas y las películas de gangsters, la revisión que Rivette hace de Lang o que Jancsó hace de Ford, todo atestigua la tendencia de los realizadores a utilizar el clasicismo como punto de referencia. De igual forma, el modo de producción de Hollywood sigue ejerciendo una influencia a la que sólo se puede presentar oposición a través del conocimiento de su pasado y sus funciones, la importancia histórica y estética del cine clásico de Hollywood reside en el hecho de que para superarlo debemos conocerlo."<sup>53</sup>

Con el fin de alcanzar un acercamiento a propuestas fílmicas que oscilan entre lo alterno, lo subversivo y lo metamórfico frente al cine clásico, se ha hecho una selección -en la que autores como Godard, Resnais y otros de los considerados más importantes en este ejercicio desplazatorio, no toman parte a razón de que han sido ampliamente estudiados en bibliografías preocupadas por el cine no clásico- de artistas y películas contemporáneos que resultan interesantes para

efectos de comunicación entre esta reflexión y la actualidad cinematográfica, así como para la escritura del guión en la que desembocará esta travesía, que será abiertamente reconocida como un ejercicio de exégesis y de imitación, de diferentes estéticas cinematográficas.

La confrontación planteada entre los filmes seleccionados y los parámetros hollywoodenses, es un diálogo sostenido sobre las afinidades y diferencias, y obedece a un ejercicio crítico y reflexivo de lectura libre, que no pretende erigirse como verdad.

## 2.1 Días y noches en la tierra

*When I was a boy, the moon was a pearl the sun a yellow gold.  
But when I was a man, the wind blew cold the hills were upside down.  
But now that I have gone from here there's no place I'd rather be  
than to float my chances on the tide Back in the good old world.*

[Tom Waits, 'Back in the good old world']

La ciudad que acostumbra camuflarse entre la gente es el escenario infinito del drama cotidiano. Un lugar en el que sólo se limita con la muerte y del que emanan toda clase de sonidos. Los patios compartidos son el paraíso para escuchar las discusiones de los vecinos; los semáforos, el dispositivo para regular la agresividad de taxistas y transeúntes; en ese eco incesante de concreto, metal y vidrio no se calla lo real, aunque entre ello y la fantasía los límites sean imperceptibles.

Entre el ritmo implacable del tráfico y el choque permanente de individuos sumergidos en sus intereses y sus miedos, se tejen destinos plagados de conversaciones inconclusas, de encuentros casuales y objetivos poco claros. Las terribles maldiciones de brujas malvadas, las hadas madrinas y los flamantes caballeros de los cuentos de hadas son reemplazados por gripas, desencuentros y romances poco románticos. En las urbes, cada día se cultivan historias que pasan inadvertidas porque no cuentan con antagonistas definidos ni giros dramáticos musicalizados.

Capturar la inocencia de un payaso de circo que emigra desde su tierra natal en Europa a enfrentarse con la inmensidad de Nueva York y recorrer las calles de Manhattan, Brooklyn y Queens en un taxi del que no reconoce ni su funcionamiento automático, es una virtud de Jim Jarmusch, un director capaz de no ceder ante las fantasías artificiosas y efectivistas, y en su lugar convertir su propia realidad, esa en la que él se relaciona con el mundo, en una fantasía cinematográfica donde el individuo evidencia, a través de su sencilla cotidianidad y su microcosmos, sus fantasías, temores, ansiedades, motivaciones, le dice al cinematógrafo quién es. En esas películas de apariencia fría y escueta, se aparta la mirada del Estados Unidos heroico y funcional, de ese que ofrece el sueño americano para el resto del mundo, para centrarse en uno donde ese sueño se

confunde con la ingenuidad y el anquilosamiento de sus cazadores y donde el heroísmo es simplemente la posibilidad de supervivencia en unas sórdidas y lejanas calles.

Los personajes discontinuos en sus relaciones y sin ninguna clase de formalismos técnicos o teóricos en su puesta en escena, no siempre se dirigen hacia algún lugar específico, simplemente viajan en busca de sí mismos, repiten lo que día a día hacen, y en esa carrera con el mundo, el azar los involucra en circunstancias en las que las salidas no provienen, necesariamente, de aquellas motivaciones personales instauradas por el sistema clásico hollywoodense, y cuando aparece la motivación psicológica como motor de la historia, el mecanismo que se presenta no es de impedimentos explícitos para alcanzarlo (como el caso del personaje interpretado por Wynona Rider en *Night on Earth* (1991) que deja de lado el chance de convertirse en una súper estrella de Hollywood, para seguir con su ideal de ser una mecánica automotriz, oficio que representa sus sueños).

No son juegos de individuos que luchan contra obstáculos, es la dinámica de personas que se dejan llevar por una rutina, que no siempre traduce incompletud o desgracia, sino que al contrario es la representación de cómo se subsiste y se persiguen los sueños o los no sueños, en la ciudad.

En estas radiografías de la vida cotidiana no predomina el romance heterosexual como pretexto para desencadenar el drama o como objetivo principal de los personajes. El tratamiento dramático de la historia no concuerda con las leyes de la dramatización clásica, pues la intensificación, la emocionalización y la creación de una línea curva, son prácticamente inoperantes. Largas conversaciones carentes de información importante para el desarrollo de los sucesos –aunque llenas de contenido humano, de grandes y pequeños dilemas–, tiempos de poca actividad, y presentación de muertes y tragedias con la misma naturalidad con la que se muestra un almuerzo, son características frecuentes en los filmes de Jarmusch. Como en la vida, en estas historias se dislocan las relaciones entre causa y consecuencia, no es fácil determinar qué llevó a un sujeto al lugar donde está ni qué le ocurrirá al minuto siguiente, nada prepara a los espectadores para que la protagonista de *Más extraños que el paraíso* (1984) se encuentre de repente con un desconocido que le soluciona sus problemas económicos por obra y gracia de una coincidencia.

El relato, que en su mayoría se edifica sobre la puesta en serie de elementos y hechos, es la materia que subvierte el artista en sus discursos, negándole las posibilidades estereotipadas de las narrativas cinematográficas. No dependemos



de la imagen de un Humprey Boggart ni de su peculiar entonación, aquí se presenta la evidencia de un éxito de transformación en los intereses narrativos y una singular búsqueda de nada. Es simplemente la parodia documental de una nación donde no importa ni la procedencia ni la lengua, sólo la vehemencial característica que poseen todos los humanos, la vida. Y en tal asociación, la pregunta ¿cómo narrarlo todo?, es simplemente un silbido al que se elige no prestarle atención, pues el plot point<sup>54</sup> no sería más que un efecto de relleno si se intentase adicionar a la noche de taxi de un finlandés, o a la tarde de frío de una vieja húngara. Es la posibilidad de encontrarse con el cine en el lugar donde los asesinos han finiquitado y los romances rosa esperan a la salida del teatro, allí, en el cine de Jarmusch, se percibe un locuaz punto aparte ante lo que espera Hollywood de una historia y como elegiría contarla.

Ahora bien, los tiempos muertos<sup>55</sup>, las largas conversaciones y la falta de objetivos explícitos, sólo pueden ser soportados por personajes que son mucho más que marionetas al servicio de las circunstancias, personajes que se encuentran en lo extraño del paraíso para continuar con la simpleza de sus labores diarias y la complejidad de su materia interna, y personajes que recorren las noches en la tierra sin más pretextos que el de llegar a casa.

El desarrollo de las ideas en la cinematografía jarmuschiana, no obedece a la dinámica de encaminar todos los elementos a la expresión de un concepto claro y unificado dramáticamente. Es la puesta en obra de un proceso comunicativo entre el artista y el espectador, en el que existen espacios para la duda, para el sinsabor y la grandilocuencia, las técnicas narrativas componen apartes de la realidad en fantasías y soportan un juego de causas sin efectos y de efectos sin causas, en medio de los azares contemporáneos.

Donde el cine clásico pone de manifiesto la identificación del público con las emociones fuertes de los personajes en pantalla, haciendo uso de la dosificación de información e inclusión del suspense, este director decide dejar pasar su cámara sin abusar de las circunstancias, sin que ella malicie en absoluto lo que está sucediendo. La travesía de Helmut, el taxista payaso que no sabe manejar y no conoce Nueva York, por las peligrosas calles de Brooklyn en la noche (*Night on Earth*, 1991), hubiese sido el lugar para aplicar técnicas de tensión y darle a los espectadores sensación de peligro. Por el contrario, no fue más que la arrebatada sonrisa de un clown en busca de la vía de regreso al centro de Manhattan, y en lugar de aparecer pandilleros, gangsters o junkies, el extravío termina por convertirse en la confirmación de un estado no condicionado frente a los imaginarios de una ciudad.

Estas narraciones no tienen pretensiones de saberlo todo, es más, a veces saben muy poco y no les interesa llevar al espectador de lugar en lugar, no existe la fijación por solucionarlo todo y no es de vital importancia dejar los ciclos cerrados, pues, tal vez en las conversaciones ordinarias no se dan estas propiedades. Es una apología a la naturalidad con que suceden las cosas y a la espontaneidad con la que continúan, no es la solución máxima de un problema, ni mucho menos la captura de un criminal, es la divagación del hombre en su medio y la relación de seres que no saben todo de nadie y que no les interesa saberlo, es el trayecto de un taxi entre el aeropuerto de Los Ángeles y la casa de una productora de cine, es el encuentro de una emigrante húngara con un lago congelado y es la posibilidad de que los espectadores piensen en nada o en mucho.

## 2.2 Frankens-tin Tarantino

Varios años frente a la pantalla de una tienda de videos y su inquietud por cinematografías y culturas de todo tipo, hicieron de un hombre nacido en Knoxville (EEUU) el artífice de filmes hechos de a pedazos, de órganos vivos y extremidades ya descompuestas provenientes de esencias, algunas veces subterráneas y lejanas, y otras veces pertenecientes a la crema y nata del Hollywood industrial.

Una mezcla del viejo cine de Kung-fu; del violento cine *Extreme* japonés; del western de Carradine e Eastwood; de las calles negriblancas de Torrance, California; y miles y miles de kilómetros de cintas de video, son apartes de la materia prima de un exegeta de nacimiento, cuyo talento le confiere la posibilidad de invocar al dios del tiempo, de las causas, consecuencias y de la dramatización, para conjurar artísticamente el absurdo y edificar una suerte de narrativa cinematográfica que se ríe de lo establecido, que desdramatiza el drama, que humaniza los asesinos, que se mofa de y con la muerte, y que le rinde culto a los procesos de transformación y metamorfosis filmica. Aunque desde la entrada al posmodernismo ya se contemplaba la acción en la que la obra de arte se construía a base de retazos, dicha noción la captura Jameson en su retrato de la posmodernidad: "La propia crítica norteamericana reciente, desde Machery, se ha ocupado de subrayar las heterogeneidades y discontinuidades profundas de la obra de arte, que ya no se presenta de forma unificada u orgánica, sino prácticamente como un almacén de desperdicios o como un cuarto trasero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar."<sup>56</sup>

El interés por géneros tan fuertes dentro del cine clásico como el western, los gánsters, el cine negro y otros, así como su potencialización para la búsqueda de narrativas alternas, son una muestra de cómo la única manera de poner un pie al lado de Hollywood no es con las cinematografías extranjeras, ni con el cine de arte y ensayo.

Ello demuestra que la historia y evolución del cine es una concienzuda adaptación intelectual de los procesos circundantes, en tanto el mismo Eisenstein o Truffaut validaron de Hollywood su capacidad de hacerse consumible y apetecido, y sin embargo subvirtieron los relatos preferidos por él; Tarantino encontró su opción,

cortando el cine clásico en pedazos y construyendo con él y con otros (cine ruso, spaghetti western italiano, Bruce Lee hecho en oriente, etc.) una apuesta del suyo propio.

En la línea de sus influencias clásicas, estos filmes plantean en principio reglas de juego dramáticas, algunas veces familiares para los espectadores, para luego hacer de estas mismas reglas elementos colaterales de desdramatización, ejemplo corroborable en la penosa y agresiva travesía que emprende Beatrix Kiddo (Uma Thurman, *Kill Bill*, 2003) por cerca de seis horas en las pantallas de los cinemas, donde demuestra su alto despliegue y eficacia marcial, para por batalla final, encontrarse con un enfrentamiento conversadamente minimalista. Permanentemente se vienen a bajo las expectativas del público, se encanta a través del desencanto.

Los personajes que conducen las acciones en ocasiones parecen recortes de caricaturas, las caracterizaciones simples propias del melodrama, se vuelven complejas y abarcan hasta lo superfluo del personaje, pero dicha complejización se logra a través de la tipificación que alcanza límites desbordados, llega a preocuparse por cosas tan sencillas como qué hamburguesa preferiría un asesino (*Pulp Fiction*, 1994) o qué piensa un gángster de la canción *Like a Virgin*, interpretada por Maddona (*Reservoir Dogs*, 1992). Páginas y páginas de diálogos que en muchas ocasiones no apoyan la acción, sino que muestran facetas rosa, oscuras y banales de los personajes, hacen que a pesar de la poca información íntima proporcionada por el común de los filmes, el público logre acercarse a los espacios privados de Mr. Pink (Steve Buscemi), Mr. White (Harvey Keitel), Pumpkin (Tim Roth), Beatrix Kiddo (Uma Thurman) y Bill (David Carradine), todos personajes de la imaginación-Tarantino.

Para focalizar el genio cinematográfico de este autor, haría falta hacer un recorrido por cinematografías de todo tipo, en ellas se encuentra una parte importante de esos contenidos violentos que se acercan a los límites del extrañamiento humano, escribe una teoría de la burla y la hipérbole de los apartados bélicos y los configura poniéndolos en juego con las manifestaciones psicológicas de sus personajes. El universo construido en sus filmes, no se aleja de la realidad, en tanto diseña las ficciones violentas y macabras sobre los dilemas morales del hombre, y además, se acerca a la realidad del cine mismo, a razón del diálogo que establecen sus procesos de invención con los estados de otras cinematografías. Los encuentros de Quentin, el descuartizador de filmes, con el *Extreme* japonés, género en el que el espectador experimenta situaciones violentas exageradas, han salpicado de sangre y vísceras las imágenes de su obra. Todos los elementos de otras películas que ha

decidido incluir en las suyas, pasan por el filtro de sus inquietudes, de sus experiencias de vida, de su creación, matizadas y transformadas únicamente para formar parte de la filmografía de Quentin Tarantino.

Las apariencias engañan, esta parece ser una premisa que sirve de coartada para desdramatizar los sistemas actanciales (en los que se desarrolla la carrera de un sujeto que va tras un objeto de deseo y debe superar los obstáculos que se le presentan) y dramáticos (la presencia de la tensión, la satisfacción de las expectativas del público, el manejo de una línea dramática progresiva, etc.), es un ejercicio en el que no sólo se sobrepasan los límites de la violencia, sino que se agreden las convenciones estético-dramáticas generando choques en la lectura de sus filmes. La colegiala es una asesina despiadada; la enfermera te puede aplicar una inyección de muerte; al ladrón no lo hieren los policías, sino una 'inofensiva' ama de casa; y Bill no muere en la playa bajo la luz de la luna. Las películas de Frankesn-tin antojan, engañan, preparan al público para desenlaces apoteósicos y rompen las ilusiones con un disparo certero o cinco toques mortales carentes de sangre. Sin embargo, sorprenden de tal manera con ataques inesperados y hábiles juegos temporales, que siempre será un deleite contemplar el sinsentido, el absurdo y la burla de los filmes de Tarantino.

La actitud pasiva frente a la presentación de los hechos no es muy útil para los espectadores de estos filmes, pues los saltos en el tiempo y los desmembramientos estructurales en la narración, hacen de ellos rompecabezas en los que hace falta algo más que la atención del público, sus apuestas temporales se convierten en elementos capaces de llevar a los narratarios por un mapa que ellos mismos deben reconstruir y en el que sumergirse implica hacer parte de la obra dramática de Tarantino. Es necesario adicionar al disfrute de un relato tarantinesco un sutil gusto por los decorados y la dirección de arte, allí se encuentra gran parte de la materia fílmica, pues con cada detalle puesto en escena se sustentan historias paralelas o complementarias. En ocasiones, la atención puesta sobre la narración se desvía hacia mesas en forma de carros clásicos; ácidas pistas de baile; jardines orientales cubiertos de nieve; el look de un maestro de artes marciales; o la fábula que gira alrededor de una mítica espada, objeto que cobra vida y trasciende al nivel de la historia.

Se podría decir que en Quentin no son comunes los tiempos muertos, sino los tiempos de la palabra, aquellos en los que sus personajes dilatan el curso de la historia conociéndose entre ellos o preguntándose por algún motivo fortuito de la vida. Y contrario al trabajo de Antonioni o Bergman, en el que los diálogos se encaminan al existencialismo a través de los estados psicológicos profundos,

Tarantino se sirve de hamburguesas, papas fritas y música de Madonna, para dimensionar las complejidades mentales de sus personajes.

El amor como fin último o sentimiento redentor se reemplaza por encuentros viciados, destructores y lleva consigo una muestra de la enfermedad natural que para Quentin padece el mundo. Es el lugar para replantear las expectativas románticas clásicas y contemplar la opción del encuentro entre dos personas que traen a cuestas su propia historia de dicha, desequilibrio, éxito, fracaso o psicopatía. Un hombre capaz de dispararle en la cabeza a la mujer que lleva a su hijo en el vientre y el affaire entre un asesino a sueldo y una drogadicta, son fotografías de la representación que Tarantino hace del amor.

Es así como un hijo de Hollywood, interesado por material de otras culturas, desplaza las reglas de la industria y la disecciona para poner sus propios elementos a jugar bajo parámetros que se alimentan de la parodia, la creatividad, la desdramatización y la naturaleza humana llevada al extremo. El lugar del destierro de Tarantino, aunque queda justo en Hollywood, constituye un punto aparte frente al cine clásico.

## 2.3 Personas en el desierto de la vida

*Lo que no es ligeramente falseado  
está falto de atracción sensible;  
de esto se desprende que la irregularidad  
—es decir, la inesperada sorpresa y asombro—,  
es una parte esencial y característica de la belleza.*

[Charles Baudelaire, 'Diarios Íntimos']

La acción se suspende o se quebranta, el tiempo se detiene y se encierra para que las palabras floten en un ambiente denso, gelatinoso, cosmogónico. En los filmes de Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni y Federico Fellini se habla desde adentro.

De la novela realista toman estos autores personajes llenos de preguntas y los liberan en las pantallas para iniciar una búsqueda de la etiología de los sentimientos, de los lugares donde éstos se han encontrado o se han perdido. Filmes donde no se presentan personajes estereotipados marchando uniformemente por líneas de acción llenas de accidentes y peripecias. Aquí las vicisitudes físicas son prácticamente inexistentes, las batallas, las odiseas y las ilidades, se trastean a las profundidades psicológicas de las gentes que actúan los guiones de estos cineastas, gentes confusas y ambivalentes, que muchas veces no saben a dónde van. "Estos autores sienten la fascinación de una problemática espiritualista y metafísica que influye en todos los modos de sus relatos. La clave narrativa de sus obras más importantes se ha de buscar con frecuencia en el simbolismo de las situaciones, de los personajes y de las imágenes, que viven en una apariencia de acción cuyos elementos se desenvuelven en perfecta coherencia con las leyes de la realidad"<sup>57</sup>.

Los monólogos internos que popularizó James Joyce en la literatura y que para Eisenstein y Dovchenko<sup>58</sup> constituían la posibilidad de desplazarse del modelo clásico de Hollywood, son frecuentes en las estéticas y problemáticas de filmes como *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) y *El desierto Rojo* (Michelangelo Antonioni, 1964).

Películas en las que las finalidades trascienden lo material y lo tangible, y a veces desaparecen, aunque se podría entender como finalidad la introspección de los individuos, la comprensión de sus propios estados mentales. Para alcanzar estos objetivos, en el caso de que existan, no es necesario luchar contra adversidades impuestas por antagonistas, sino más bien, con las limitaciones que tienen los seres humanos para descubrirse a sí mismos.

La palabra estructura valiosamente la cadencia de estos filmes y en ella se sustenta parte de la búsqueda de vías complejas de interrelación, entonces, es el encuentro con un modelo cinematográfico oralizado donde prevalecen los altos valores narrativos y literarios de los diálogos, y es en estos últimos donde suele presentarse de forma explícita una terapia y un lugar donde se detienen los personajes para encontrarse con sus sentimientos o para visitar el borde de la crisis psicológica. La protagonista de *Persona* (1966), se convierte en un individuo hipersensible cuyas concepciones sobre el mundo se encuentran en alegato con los hechos y las razones. El periodista de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), aunque goza de una estable capacidad para comunicarse con los otros, es afectado por un ritmo de vida que lo convierte en un hombre frío y rudo con las mujeres, dicha concepción resulta de su relación con el mundo de la fama y la muerte. Y, finalmente, en *El desierto rojo* (1964), se dialoga con la locura de una mujer cuya pasión es menguada por sus temores.

Los hechos no se encadenan de manera que conduzcan a un lugar fácilmente identificable, no existe una línea progresiva y la información no es entregada a pedazos para que los espectadores construyan hipótesis que serán confirmadas o rebatidas. Las preguntas quedan en el aire y se termina sin reconocer el alcance del estado de desequilibrio de los personajes. Los misterios no nacen en la historia y regularmente el crimen es reemplazado por una pregunta interna, que casi nunca queda clara.

En su afán por reflejar los estados psicológicos, estos artistas terminan por hacer de sus obras radiografías del funcionamiento de la mente humana y acercamientos a una realidad en la que el hombre siempre está reflexionando sobre su naturaleza, sin tener que estar en peligro o resolviendo grandes misterios. La dramatización es un ítem ajeno a la puesta en escena tangible, porque se podría decir que ésta tiene lugar en el interior de los personajes, es decir, no se niega que exista una puesta en escena evidente, pero su importancia radica en la capacidad del actor de exponer situaciones dramáticas abstractas. No es en la narración donde se presenta la intensificación de emociones o la jerarquización de hechos, además, es común no



reconocer las razones de los estados que atraviesan los personajes, pero sí son evidentes las cicatrices que han dejado sus relaciones con el mundo.

Estos filmes que escudriñan las personalidades y sacuden las mentes “saben también separarse de los módulos operativos de la realidad y penetrar con sagacidad en el reino del sueño y de lo absurdo; en este caso, los elementos figurativos pueden contraponerse sin justificación lógica y sin credibilidad aparente, porque la narración es declaradamente extraña a toda praxis y a todo convencionalismo realista.”<sup>59</sup>

## 2.4 La mano del titiritero

La primavera de 1995 en Copenhague es recordada por el surgimiento de una especie de estética cinematográfica que renunciaba a la misma estética, a la manipulación y a la consideración artística del cineasta. Lars Von Trier y Thomas Vinterberg preocupados por la pasividad en la que estaba sumido el cine para entonces, unieron sus ideales en torno a la naturalidad del relato y concibieron un tratado que los desprendía de sus gustos personales, de hecho, la moción apuntaba a no influir la obra en ningún momento. De alguna manera, la noción de Dogma 95 de no manipular los estados, las estructuras ni la historia, reveló el artificio común en otras cinematografías, esto es, la cámara movida, la ausencia de iluminación especial, la inexistencia de funciones de unión de planos, el uso de sonido in situ sin ningún tipo de modificación, le muestra a los espectadores que el carácter homogéneo de los filmes depende de la puesta en obra de un sinnúmero de elementos ajenos al orden natural de las cosas y que siempre será el evento subjetivo de la intervención artística.

Es claro que este movimiento danés instauró su manifiesto a causa del sinsabor producido por el dominio estético de la cinematografía hollywoodense y porque para ellos, "la nueva ola no se atrevía a ser más que un pequeño oleaje que iba a morir en el río convirtiéndose en lodo."<sup>60</sup> El decálogo redactado por ambos cineastas es categórico en su acción de desplazamiento y subvierte de manera sustancial todo tipo de inclusión artificiosa, es una reunión de puntos que en contra de los esquemas discursivos, se somete a un estado en que el momento, el aquí y el ahora, son los motores constitutivos del filme. El *voto de castidad* de este movimiento finaliza con la renuncia a la figura de director para convertirse en objeto del tiempo, el espacio y los hechos: "¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una 'obra', porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas. Así pronuncio mi voto de castidad."<sup>61</sup>

Lars Von Trier ha buscado generar rupturas con las pautas establecidas por los modelos cinematográficos comunes, en esta vía el danés ha condensado una ficción de la vida misma, escrita sobre los padecimientos y las enfermedades de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Sus propuestas, aunque nacen de un pretexto de no-manipulación y naturalidad, han terminado por convertirse principalmente en una apuesta controversial por un discurso que refleje sin ejes dramáticos ni puntos de giro, situaciones en las distintas atmósferas de convivencia. Después de *Dogma 95*, esta intención de naturalidad y de estética que pretende renunciar a la estética, reflejada en sus preocupaciones por aspectos técnicos como el uso de la cámara y la luz, evolucionó hacia una fundamentación de técnicas dramáticas concebidas para ahondar en la psicología de personajes débiles, enfermos, sometidos a condiciones humillantes, a través de puestas en escena que se rebelan y se ponen en evidencia. En el caso de *Bailarina en la oscuridad* (2000) se toman los parámetros de un musical convencional y se introducen en una historia profundamente triste, la alegría y el color de la música son puestos en controversia abruptamente con los miedos en medio de la oscuridad y las dudas; aunque películas como *Chicago* (Rob Marshall, 2002) y *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) son una reedificación de los filmes musicales, Von Trier utiliza el elemento para reforzar momentos de extrañamiento y preparar al espectador para un desenlace supremamente doloroso. Se podría decir que *Bailarina en la oscuridad* es una apología del sinsabor y la injusticia.

*Dogville* (2003) es en sí mismo un dibujo de la sociedad decadente y purulenta, la fragilidad del ser humano es violada continuamente y atropellada hasta el límite, este filme puede ser asumido como una intensidad de vida totalmente reveladora, es la crudeza y la irracionalidad del hombre encontrada no en guerras, ni en genocidios, sino en la cotidianidad. Todo esto sucede en un escenario literalmente teatral, donde son suprimidas aquellas paredes que cuando se trata de aniquilarse entre hombres, resultan irrisorias; escenario que le trasfiere todo el peso dramático a los conflictos internos de los personajes puestos en comunidad, y a la antropofagia producida por el excesivo control de las sociedades.

Lo que en los filmes de Quentin Tarantino es una extralimitación en la violencia física, aparece en Von Trier como una exageración de violencias mentales, que puede no estar lejos de la realidad, y es razón y parte de los procesos de relaciones interpersonales donde aún se valida la supervivencia del más fuerte y la burla del débil y desamparado. El dolor que atraviesan estos personajes no se soluciona con finales felices, es sensato estar prestos a que las situaciones aberrantes se extiendan hasta terminar el filme.

El seguimiento de los estados psicológicos de los personajes no está atado únicamente a los diálogos internos, sino que se manifiesta en sus confrontaciones con situaciones límite, es el momento de darle la pelea a la vida así se esté ciego, con un cromosoma de más o disminuido por una condición de extraño. Los filmes de este director no se conforman con acercarse a lo real y la ficción es sólo un medio para llegar a las pantallas, se podría leer en ellos una crítica absurda y compleja de las políticas, no sólo gubernamentales, sino morales e íntimas. Estas películas no conservan ningún tipo de compasión con el público, ni con la historia, ni con el cine, son el espejo de una verdad intervenida sin anestesia.

## 2.5 Efectos psicoactivos y demás contraindicaciones

*Digamos que estaba probando los límites de la realidad.*

*Tenía curiosidad por ver qué pasaría.*

*Eso era todo: simple curiosidad.*

[Jim Morrison]

Las atmósferas psicotrópicas y de nociones ligadas a la irrealidad y a las alucinaciones, funcionan como elementos sobre los que se pueden crear historias, o por lo menos, eventos que se traduzcan en la pantalla y a los que no sea necesario encontrarles explicación. Es el espacio en el que la obra de arte asume sus propias responsabilidades y decide restarle importancia a la transmisión clara de significados, para abrirle las puertas de la expresión a unos espectadores que, en su mayoría, son hijos de la razón. "Las imágenes cinematográficas, reducidas a sí mismas, se contentan con mostrar y no significan nada por lo que muestran. Por el contrario, por el hecho mismo de que pensamos, creamos relaciones nuevas - arbitrarias, subjetivas- entre las que figuran nuestras imágenes mentales. Se les da un sentido especial al reorganizarlas al capricho de las intenciones significantes que les imponemos."<sup>62</sup> La narrativa 'psicotrópica', esa que se remite a los sueños y toma sus características para aplicarlas al discurso, renunciando a la causalidad para acercarse a lo onírico, violenta el principio de realidad del cine clásico, preocupado por la verosimilitud, se pasea por los terrenos de lo ilógico y no rivaliza ni discute con lo absurdo.

En algunos casos, las instituciones mediáticas y los estamentos de razonamiento padecen una dificultad crónica para adaptarse a lo no entendible o a lo que por momentos se dispersa y carece de un norte, su afán por explicarlo todo termina por aleccionar a sus consumidores en la cátedra de la obsesión por el entendimiento. Así pues, es posible que el contacto de los individuos con apuestas estéticas en alguna medida abstractas, que se acercan a la visualidad pura, un lugar en el que las imágenes son protagonistas por encima de cualquier otro sentido, se convierta en una experiencia somnífica y sedante, en la que la ausencia de códigos claramente identificables trunca la opción de disfrute.

Alan Parker acude a situaciones ilusorias que bien pudieron ser creadas en estados alterados de conciencia, donde el sueño y la imaginación recrean otra manera de relacionarse con el entorno. Películas como *The Wall* (1982) y *Birdy* (1984) incluyen apartes en los que cobra vida el sinsentido de las relaciones que, en la fantasía, se establecen entre las ideas y lo vivido. Esta travesía cinematográfica se presenta como la experiencia de un observador que se embelesa contemplando la interacción del hombre con sus demonios.

Un especial condimento en la construcción de las atmósferas, se convierte en el motor de las anomalías de que están hechos estos relatos, *The Wall* (1982) es algo más que la frustración y el tedio de un músico ante su mundo, es la estética y viva fusión de la música con la imagen, pues resulta del oficio en el que las notas puestas en pentagramas sugieren imágenes y, estas últimas relatan las intenciones de la música. Este filme recurre al extraño transcurrir de los sucesos en los sueños, a la conexión caprichosa de las ideas, propia de los estados alterados de conciencia, explora las posibilidades de crear sentidos a través de las rarezas.

*Birdy* (1984) presenta los conflictos de un hombre que ha edificado un mundo para sí mismo, sobre la base de su cercanía con los pájaros y su anhelo por volar, es el caso de un sujeto que debió nacer con alas, pero no tuvo esa suerte; su obsesión por estos animales llega a un punto en el que alimentan sus fantasías sexuales, la afección mental que aparentemente Birdy padece, es el camino para que los espectadores compartan con él momentos ilusorios, donde los pájaros y la idea de volar escenifican una atmósfera delirante, en la que no hay lugar a las conjeturas racionales, es una suerte de narrativa psicotrópica sin más sustancias alucinógenas que las que provee la mente humana.

Según Mitry<sup>63</sup> casi se podría decir que el lenguaje verbal no expresa más que en la medida en que significa, mientras el cinematográfico no significa más que en la medida en que expresa, por esto los apartes de *The Wall* y *Birdy* que se sumergen en la subjetividad de los personajes, están llenos de sentidos que requieren de una lectura con una alta cuota creativa que garantice el disfrute del film y le adicione un significado a la acción expresiva de Parker.

En este tipo de películas se desdibuja la presencia de las causalidades típicas del cine clásico, siempre interesado en los territorios naturalistas y verosímiles, y se ahonda en el extrañamiento de las operaciones de la mente humana, donde no todo es racional, se podrían entender como la lógica matemática de la vida, una donde todo varía.

## 2.6 Juegos, trampas y dos autores humeantes

Descubrir la historia que hace parte de un mapa subordinado por el tiempo y por el espacio, es el juego que proponen autores como Guy Ritchie y Alejandro González Iñárritu en sus filmes, es el ejercicio de encontrarle cohesión a los hechos y a las circunstancias dentro de un universo despedazado. Una telaraña de encuentros entre individuos que, sin saberlo, alteran los rumbos de vidas que les son completamente desconocidas; el azar los conduce a accidentes que surten efectos inesperados, tal como sucede en la vida misma.

Es posible desvirtuar a través de estos filmes la concepción de vida en la que se plantea que nada es azar, que todo hace parte del destino, o por otro lado, pueden ser la confirmación de ello. Sonará contradictorio, pero en el cosmos de estos directores todo es posible, no hay espacio para el extrañamiento aunque este sea parte de las películas, no hay lugar para las dudas pese a que se dude todo el tiempo, se podría decir que allí se encuentra el paraíso de las casualidades y considerarse como una poética de la paradoja. "La vida es una serie de acontecimientos, coincidencias y azares tenuemente conectados. La vida real es demasiado confusa, desordenada, y rara vez posee el tipo de conclusión que Maugham prefería 'sin dejar lugar para los interrogantes'. No hay duda de que la vida es más extraña que la ficción."<sup>64</sup>

En lugar de centrarse únicamente en la historia de amor de un héroe, estos relatos oscilan entre la fortuna y la desgracia, la resignación y el odio de diferentes sujetos, es común que en ellas se narren varias historias de distintos personajes en líneas de acción paralelas o cruzadas. Los protagonistas dejan de ser uno o dos, para convertirse en un conjunto de individuos que dibujan un panorama complejo de la interacción o el encuentro accidental entre diferentes individuos.

Esta experiencia fílmica aparece como una opción de estructura narrativa sin perder el norte: dar inicio y conclusión a un conflicto; tal vez se cultive la solución hollywoodense de fábulas, pero se las resuelve después de dar vueltas por el laberinto de su propio andamiaje. Son películas con un espíritu narrativo construido con base en la concepción de que "la cinematografía es, en primer lugar y antes que nada, montaje"<sup>65</sup>, es un estudio obligado y juicioso de estas teorías

donde se les concede a las historias las facultades de ser contadas tal y como son vistas por los mortales en la realidad, confusas, andróginas y subordinadas al azar. Este interés por el montaje logra que el espectador no sólo se fije en la lógica narrativa, sino que ponga especial atención al sistema temporal.

*Juegos, trampas y dos armas humeantes* y *Snatch* (Guy Ritchie 1998, 2000), *Amores perros* y *21 Gramos* (Alejandro González Iñárritu 2000, 2003) son ejemplos de este tipo de cinematografía que además de centrarse en el tiempo, establece otras prioridades en sus discursos. *Amores perros* (2000) se mete en el corazón de ciudad de México y revela apartes de su psicología, de su fisonomía, por medio de personajes complejos de todas las condiciones sociales, que bien podrían ser extraídos de la vida real. Es su forma de relacionarse con la ciudad y sus gentes, el alimento de las diferentes historias, cuyos conflictos, se podría decir, surgen de la cotidianidad.

*Juegos, trampas y dos armas humeantes* (1998) es la ficción en la que el tiempo protagoniza, en alguna medida, la historia, y sus múltiples personajes son objeto de una puesta en serie cuidadosa de conflictos y necesidades. En este filme se cultiva la presencia del mac guffin como elemento desencadenante de los sucesos, pero a diferencia del mac guffin hollywoodense<sup>66</sup>, que constituye un elemento que es en extremo importante para los personajes pero irrelevante para el espectador, éste es muy trascendente para el espectador a lo largo de la historia, mientras para los personajes cobra importancia sólo hasta el final, se trata de unas pistolas muy antiguas y valiosas, que podrían sacarlos de los aprietos económicos en los que se encuentran, si ellos conocieran su valor. *Snatch* (2000) por su parte, presenta las historias de múltiples personajes que se entrecruzan y son subordinadas por el factor tiempo, ya que permanentemente hay irrupciones de sucesos ocurridos en el pasado, sin que estos sean motivados por la memoria de los personajes, característica que comparte con *21 Gramos* (2003). Estos filmes son muestra de que, ya "que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus protensiones y sus retensiones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojarase otro resultado que las 'colecciones de fragmentos' y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio"<sup>67</sup>, es decir, son una suerte de escáner de la forma como están organizados los sucesos en la mente del hombre.

González y Ritchie son directores que no le temen a la experimentación montajística, por el contrario, la usan para 'mostrar los mecanismos', para ir más allá del objetivo de entretenimiento del cine y nutrirlo con una estructura que continuamente se está reelaborando en cada detalle de sus filmes, a pesar de ser



una evolución de las técnicas hollywoodenses, está hecha con base en una profunda reflexión de las causalidades y las tramas, logrando con ello una expansión de los usos y las maneras que afectan al discurso.

“Para muchos realizadores de films el montaje es sinónimo de excesivos formalismos. Nada más lejos de la realidad. El montaje es, para los capacitados, el medio compositivo más poderoso para relatar una historia.”<sup>68</sup> Estos directores dejan claro que no existe una manera correcta y única de usar el montaje para narrar y que la discusión alrededor de éste, aún tiene vigencia. Sus filmes son ejercicios narrativos que atacan la comodidad del espectador y lo obligan a preguntarse por los sistemas espacial y temporal, le confieren la responsabilidad de reconstruir una historia encriptada en medio de un acertijo.

## 2.7 El color de Lynch

Si el hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios, Dios ha de tener un lado muy oscuro, debe divertirse con la inmundicia, con el sexo extremo, y a la mesa, deben acompañarlo uno o más personajes macabros; porque si a su imagen y semejanza fue hecho David Lynch, el Todopoderoso debe espiar los pensamientos tórridos de los mortales a través de los filmes de este director.

Se puede hablar de Lynch como un creador de imágenes nebulosas, que combina hábilmente la oscuridad de las pesadillas con las vidas ordinarias y que renuncia a las soluciones totales de los problemas planteados en sus filmes. Las lógicas son transgredidas visceralmente, no hay estructuras correctas, ni la ambición por clarificarle todo a los espectadores, sus personajes viajan en el interior de las películas perseguidos por un narrador que sabe mucho y no lo comunica todo; son individuos precedidos por sus fantasmas, esos que los ponen al borde de un abismo de locura, terror y morbo. Es común que sus protagonistas estén vinculados al medio artístico, ambiente del que sustrae la mezcla de atmósferas densas, creativas, excesivas y corruptas, con las que juega creando un universo indeterminado que recorre un camino oscuro.

Al contrario de Alan Parker, en cuyas películas el sueño y lo real se conjugan para ver una esperanza más allá del caos, este director presenta un panorama decadente de una sociedad acostumbrada a mentirse sobre sus esencias íntimas y a construir falacias para no explotar lo profundo de sus miedos; en esa lógica, Lynch logra erigir una estructura que nace y obedece a contextos confusos y sórdidos.

'*Mulholland Drive*' (2001) es la pintura surrealista de un lugar donde se encuentra la industria cinematográfica hollywoodense, atacada por las ambiciones y la corrupción de quienes la construyen y de aquellos que a empujones quieren ingresar a ella. La ambigüedad en la caracterización de los personajes, la imposibilidad de definir claramente quién es quién y qué rol desempeña en la trama, así como un discurso que atropella constantemente al espectador, podrían verse como una mirada crítica de la realidad que esta película representa; Hollywood bien puede ser un lugar en el que exista dificultad para identificar los

límites entre realidad y ficción, para separar los personajes de sus intérpretes, para reconocer cuál es la máscara y cuál el rostro real; esta industria es además un entramado de hilos invisibles, difíciles de seguir con claridad, un gran mecanismo que fácilmente puede sacar de la vía a quien pretende seguirla.

En *Mulholland Drive*, el director ratifica lo poco que le preocupa la necesidad de dejar todos los cabos atados y ningún lugar a dudas, y al igual que en *'Autopista perdida'* (1996) el final no es más que la prolongación de múltiples preguntas. La amnesia presente en *'Mulholland Drive'* logra envolver a los espectadores a través de un montaje y una presencia de personajes confusos, a tal grado que la lectura y recordación de este filme se convierte en una colección de fragmentos difíciles de organizar. Es una película de hemisferios mentales demasiado abiertos, donde los prejuicios no tienen lugar y el morbo aparece como un ingrediente común de las sociedades.

Jeffrey Beaumont, interpretado por Kyle MacLachlan en *'Terciopelo azul'* (1986), es la reiteración del personaje típico de Lynch que viaja en busca de respuestas, seducido por la curiosidad que le despierta lo turbio, y oscurecido por sus temores íntimos. El hallazgo de una oreja, la penetración de una mujer con un cuchillo y la mirada voyerista del protagonista, son ingredientes cruciales para la construcción de ese ambiente denso que rodea la investigación ilegal de un crimen. El romance que se desarrolla entre Jeffrey y Dorothy (Isabella Rossellini) confirma la cercanía que existe entre el miedo y la pasión, el repudio y la seducción; estos personajes se encuentran en circunstancias oscuras y en su relación intercambian papeles de víctima y victimario. *'Terciopelo azul'* ratifica el gusto de Lynch por las historias extrañas y comparte personajes macabros con películas como *'Autopista perdida'* (1996) y *'Mulholland Drive'* (2001).

El romance heterosexual, motor común en el paradigma hollywoodense, es violentado por un Lynch que reconoce la homosexualidad -*'Mulholland Drive'*- y las distintas violencias sentimentales -*'Corazón Salvaje'* (1990)- como posibilidades de encuentro entre personalidades caóticas, estados en los que se desdibuja la búsqueda del amor ideal, para encontrarse con personajes que a pesar de amarse se hacen daño, todo ello en contravía del melodrama; En últimas, estos romances agrestes y lejanos del modelo ideal, son sólo una arista del individuo decadente que presenta este director.

Entonces, estos dibujos oscuros son el ejemplo de cómo un discurso se puede convertir en un emulador de una historia y ello, en el caso de Lynch, conlleva a la renuncia de estándares de transparencia y 'normalidad' narrativa; la narración no se preocupa por ser efectivista, por satisfacer las expectativas de los espectadores, por

presentar personajes que no se contradigan o por llenar taquillas, sino por mantener fidelidad con las ideas y las atmósferas que pretende representar.

3. TERCERA PARTE  
Evidencias de la vida cotidiana

*Es necesario sentir curiosidad por el mundo entero y tratar de contar cosas humanas o pequeñas anécdotas.*

[Jean Claude Carrière, 'El contador de historias']

### 3.1 Puntos cardinales

En todas las latitudes de la tierra el sol tiene una puesta y una salida y es, regularmente, el reloj despertador de millones de personas que día a día se levantan con el propósito de hacer el mundo y de hacerse un lugar dentro de él. Aunque las oportunidades de alcanzar esas metas sean escasas, los seres humanos, consciente o inconscientemente, siguen ocupando un espacio que los obliga a establecer una lucha. La relación entre hombre y mundo es una película en la que los avatares de la vida misma, complejizan o simplifican la conciencia de estar inmersos en un contexto que se anticipa al sujeto y a sus individualidades, estableciendo parámetros que determinan la forma de encajar en unas convenciones de vida. La opción de interacción desmedidamente controlada por estructuras universales y sociales, limita el espacio para que el individuo se piense a sí mismo y reflexione su papel en el mundo.

Desde su nacimiento, el hombre viene supeditado a formar parte de un sistema llamado vida, que para mantener su status quo ha desarrollado subsistemas económicos, sociales, religiosos, etc., que faciliten el enrutamiento de las aspiraciones y las energías hacia lugares comunes. En dicho proceso, el hombre ha relegado sus posibilidades de hacerse libre, a la afiliación intelectual o física con cosmovisiones supuestamente desligadas de la gran estructura, pero que finalmente, para tener lugar, deben estar relacionadas –por afiliación o por oposición- a ese sistema universal. El autorreconocimiento del sujeto como entidad reemplazable de una estructura que aniquila su individualidad, genera un lamento de eco interno incesante, de angustia y de soledad, tal y como Edvard Munch refleja en *El grito*, respecto del cual explica que “el mundo visible se ha convertido en las paredes de la mónada en las que se registra y transcribe ese grito que recorre la naturaleza.”<sup>69</sup> Tal mónada no se entiende desde la perspectiva leibniziana, como sustancia simple que forma parte de los compuestos, es decir, sin partes<sup>70</sup>, sino como el reino cerrado de la subjetividad, una celda sin ventanas y sin salida<sup>71</sup>, de la que habla Jameson, podría verse como una membrana traslúcida e indestructible que contiene al ser en sí mismo, nadando en líquido amniótico; este recubrimiento le permite a los humanos ajustarse al mecanismo del que forman parte y aísla los gritos de los peregrinos, para que el sonido ambiente esté dominado por el ruido de la máquina.

“La cotidianidad en occidente moderno gira alrededor de una tensión entre el sujeto humano que intenta emerger a diversos planos de realización y su anexión a un espacio social que garantiza su reproducción y sobrevivencia, pero a costa de esa individualidad que quiere nacer. A la manera de un vientre cálido, privado y necesario pero también contenedor limitante de la libertad de elección, la voluntad personal, la conciencia crítica del mundo, etc.”<sup>72</sup>, pues es la cotidianidad el lugar en el que se incuban y se proyectan las esperanzas y las frustraciones, un agente que permea todos los espacios de la interacción humana.

La catalogación de cotidianidad es un rótulo que se le atribuye al “espacio y el tiempo en que se manifiestan, en forma inmediata, las relaciones que los hombres establecen entre sí y con la naturaleza en función de sus necesidades [...]. Cotidianidad es la manifestación inmediata, en un tiempo, en un ritmo, en un espacio, de las complejas relaciones sociales que regulan la vida de los hombres en una época histórica determinada.”<sup>73</sup> Este concepto abarca la perpetuación de valores, normas y estilos de vida, está ligado a las rutinas de trabajo, las relaciones familiares, los rituales sociales, las dicotomías de poder. Es una manifestación sustentada sobre la interactividad de la relación sujeto / universo y contiene todos los matices de dicha relación, “así el hacerse día a día, o cotidianidad humana, puede verse como el proceso de máxima expresión de nuestra entidad e identidad singular y de su conjugación en comunidades más globales.”<sup>74</sup>

Los procesos reiterativos sobre los que se construyen las comunidades, ofrecen un fundamental aporte a la tipificación de eventos y ello obedece a la prolongación de patrones de conducta y costumbres, siempre encaminados a la elaboración de un esquema al que se circunscriben los sujetos y que posteriormente denominan cotidianidad. “La vida cotidiana se manifiesta como un conjunto multitudinario de hechos, de actos, objetos, relaciones y actividades que se nos presentan en forma ‘dramática’ es decir, como acción, como mundo en movimiento”<sup>75</sup>, dicha acción dramática representa la dinámica de vida de los sujetos y se construye sobre los ideales de existencia, las concepciones del mundo que comparte una comunidad específica.

Abordar lo cotidiano implica hacer una lectura subjetiva de la forma en la que el hombre habita el mundo, es “navegar en un mar abierto donde es imposible limitar las fronteras entre lo que es un fenómeno social empírico y lo que son los juicios conceptuales y especulativos que se formulan sobre él. La misma idea de cotidianidad, sin adjetivación alguna, implica moverse entre ese umbral de realidades y representaciones de algo que llanamente apunta al modo de vivir la

vida que cualquier grupo humano concreto y sus miembros, realiza a lo largo de su existencia física, social y simbólica<sup>76</sup>, la intención de cualquier sujeto al observar la cotidianidad propia o ajena, estará mediada por los esquemas mentales provenientes de su cultura, constituirá un diálogo entre lo que percibe como individuo, como miembro de un grupo social y los hechos que se presentan en la realidad empírica.

La conglomeración de informaciones suspendidas en los limbos de la interacción, son resúmenes a viva voz de aquellos procesos que, apropiados por el hombre, se han dejado caracterizar a todo nivel; en tal caracterización las formas heterogéneas de la realidad se unen a las deidades y manufacturaciones de los espacios de relación humana; la potencialización de estos procesos no es más que la sustentación y remodelación de aquellas paredes constitutivas de la mónada.

La cultura occidental privilegia tres conceptos para el entendimiento y la transformación de la realidad: Racionalidad, Trabajo e Individuo<sup>77</sup>, que son asimilados, no como la puesta en práctica de operaciones racionales, el desempeño de una labor o la existencia de particularidades en los rasgos personales, sino como abstracciones a las que difícilmente puede acceder la generalidad de los sujetos (la Racionalidad propia de la ciencia, el Trabajo como posibilidad de expansión y transformación del mundo, y el Individuo como sujeto pensante de sí mismo). Las actividades cotidianas, lejanas de los conceptos valorados por la cultura occidental, no son de gran importancia para el progreso y cambio de las sociedades. Por tanto, "el sujeto cotidiano es el individuo social que requiere dejar su letargo y acceder a esos tiempos y espacios diversificados que la racionalidad económica ha establecido. Mientras tanto seguirá en esa sociedad de hormigas y abejas cuyo estudio dirá muchas cosas de las sociedades humanas, pero nada que sea épico y grandioso. Si el sujeto de la representación cotidiana fuera el Individuo, la cotidianidad misma traspasaría el orden de la reproducción social y la sobrevivencia, para convertirse en el caldo de cultivo de las proezas humanas que hacen historia. Eso sería otra memoria, otro registro, otro mito y otra mentalidad."<sup>78</sup>

La cotidianidad en occidente no obedece a conceptos tan sublimes como la Racionalidad, el Trabajo y el Individuo, sino que se edifica sobre dinámicas de interacción propias de la vida en comunidad, bien sea urbana o rural. A razón de esto, no existe una lógica universal a la que ésta pueda ser sometida, pues está ligada a contenidos específicos de acuerdo con los lugares y el tiempo en que se configura. Pese al amplio espectro de posibilidades de estudio, como cualquier ejercicio de conocimiento, la observación de la cotidianidad requiere la definición de ítems que faciliten su abordaje. De todos los factores que intervienen en la vida



diaria, se han elegido el tiempo, el espacio, el trabajo (como ejercicio de una labor), la violencia, la apariencia y la moda, para cultivar este proceso dialógico, ya que estas categorías se consideran útiles y vitales para la construcción del relato cinematográfico que va a ser puesto en un guión.

Los factores elegidos para este ejercicio, si bien se perciben como dimensiones muy generales, serán analizados desde una perspectiva crítica y relativa a la realidad en que éste se circunscribe. No se tiene la intención de desconocer la multiplicidad y la particularidad presentes en la forma como los sujetos se apropian del mundo, sino evidenciar colateralmente las cicatrices de la masificación. Para Emma León, "el problema de la cotidianidad se transforma en un universo de constelaciones no siempre traídas al campo teórico. Lo múltiple, lo heterogéneo, plástico y virtual es una postura analítica que desdobra y voltea sobre si mismos esas relaciones hombre-mundo, realidad vivida y representada, tan comúnmente concebidas de una forma cuadrículada, de espacialidades divididas; de condicionantes producidas insalvables; de heterogeneidades siempre necesitadas de ser englobadas dentro de patrones de configuración social, que se eleva al título de ser determinación histórica."<sup>79</sup>

Reconociendo las limitaciones de este acercamiento, se dirá que no se desconoce la validez de las manifestaciones que buscan romper con el sistema, es claro que existen tendencias 'marginales' que construyen el mundo desde una óptica, en gran medida, particular, formas estas que puede ser reconocidas en todo esplendor cuando se confrontan con la norma. De aquí parte la inquietud de hacer una cartografía crítica de algunas convenciones generales de la vida cotidiana occidental, ejercicio que consiste en recoger conceptos desarrollados alrededor de la vida cotidiana y ponerlos a interactuar con hechos reales de los individuos en Manizales, todo esto a partir de una postura crítica frente a fenómenos de interacción social.

## 3.2 El tiempo

El tránsito de la vida, siempre ligado a un sistema de medidas, está fragmentado por la inclusión de manecillas virtuales en la interacción de los sujetos con los esquemas sociales. La libertad para el manejo y la ocupación de minutos en determinadas actividades, está restringida por una imposición general.

El tiempo aparece en el panorama de la cotidianidad como el elemento que sujeta todos los avances y las dinámicas de los diferentes ámbitos a un manejo horario; en él, el sujeto empieza a descontar progresivamente cada circunstancia o peripecia de su habitar el mundo, y en ese juego se agotan las posibilidades de enfrentarse y realizarse con el universo. La imposibilidad de apartarse del funcionamiento métrico del día, generalmente limita la oportunidad de sustraerse al trasegar mecánico de actividades, para pensarse a sí mismo.

La apropiación de la realidad mediada por este elemento, se dificulta en la medida en que el peso del tic tac ensordecedor, mengua las visiones particulares de un panorama del universo, así el individuo debe limitarse a observar dicho paisaje en el tiempo ya establecido, y no colerizar cuando los estados de éste se oponen al disfrute de los horizontes o no se encuentran disponibles para reelaborarse y reeditarse en el hemisferio de la razón. Las razones perdidas o extraviadas, son con certeza el comienzo de esa despresurización que inician el hombre y la mujer cuando pierden las riendas de su tiempo y la manera de controlarse dentro de él.

Los ritmos y las cadencias, que son las formas de apropiación del tiempo, tienen licencias para determinados espacios, el ocio –siempre restringido– permite dilataciones en esta estructura horaria tan rígida, ligada a los sistemas de producción, “trabajo y reloj, actividad e instrumento, son unificados en una configuración perceptual colectiva de una mentalidad que niega la cualidad diversa de los haceres humanos y su heterogeneidad de ritmos y duraciones, y que opone y afirma lo que será objeto de análisis y crítica: la representación cuantitativa del trabajo y su medición por el tiempo de trabajo. [...] Aunque el reloj implica una ideología, sirve para transformar el tiempo cíclico de los días, en las horas de un tiempo lineal homogéneo; permite evaluar ese tiempo [...] en dinero, otra

abstracción homogenizante, soporte de toda una sociedad en cuanto ésta predomina, generadora de representaciones.”<sup>80</sup>

La repetición de las actividades y la mecanización, hacen que el tiempo se dilate y se torne tedioso, ejercer el tiempo se convierte en la configuración de las rutinas y el establecimiento de la cotidianidad se hace autómatas y carente de complejidades individuales. El hombre se desfigura a grandes pasos dentro de su sistema de producción y en él, los rasgos personales, son la extensión de las características colectivas.

La conciencia del hombre como ser finito puede generar angustia en él con respecto al final de su tiempo, cada cumpleaños trae consigo imágenes del pasado, del presente y de un futuro que se acorta. En ese porvenir, el sujeto se debate entre el cumplimiento de las expectativas heredadas de su contexto y el desarrollo de su individualidad. ‘El tiempo es oro’, premisa que produce ansiedades, culpas por el exceso de ocio y frustraciones por el mal uso en pro del enriquecimiento y el alcance de metas.

“La vida humana está sujeta a un disciplinamiento al horario: en ciertas horas se hacen ciertas cosas. De tal suerte que la vida social se va concibiendo como una secuencia lineal de actividades sujetas a hora. Dentro de esta secuencia lineal los tiempos ocupados a resolver las ‘necesidades de la vida diaria’ (que a estas alturas ya es sinónimo de vida doméstica) tenderán a ser ‘compactados’ en aras de aprovechar el tiempo en otras actividades que prometen más desarrollo personal y social (desarrollo que es tal siempre y cuando tengan carácter económico).”<sup>81</sup> Este aplastamiento de los lugares que el sujeto reserva para sí, es otra dimensión que lo lleva a deificarse como un engranaje de la máquina y a confinar en la oscuridad su sueño de hacerse Individuo.

La hegemonía temporal invade terrenos tan ‘libres’ como las festividades; los rituales y las congregaciones están adicionadas a los calendarios que rigen el imaginario del hombre, la labor de madre merece un reconocimiento especial los primeros días de mayo, las brujas acechan en octubre y las celebraciones navideñas se dan siempre en diciembre.

El final de la jornada le abre un pequeño espacio a las particularidades, la obscenidad y lo subterráneo se pasean entre la penumbra, "durante la noche, la ciudad se convierte en un escenario poblado de personajes, unidos por un código y un lenguaje únicos, como verdaderos miembros de una comunidad que tiene algo de sociedad secreta. Sólo a través de los habitantes de esta hora, del contexto

en que actúan, de las fuerzas que los mueven y las que ellos mismos generan, podremos llegar al esbozo de una psicología de la noche. El tema se ha mantenido –salvo para los poetas– como un inviolable tabú, quizá por la inquietud que su contenido terrorífico y sexual despertó siempre en investigadores y censores. La noche implica un comportamiento distinto que el practicado en el transcurso del día. La tensión vital baja, las defensas y los mecanismos de autocensura se debilitan, amparados por un ámbito social que se vuelve permisivo, indulgente.<sup>82</sup> Ese código es propio de sujetos que se reconocen a través de sus mónadas y se atreven a jugar a la individualidad. Ese lenguaje compartido y regularmente clandestino, es común de todas las ciudades, aunque algunas extienden su movimiento comercial hasta altas horas de la noche, incluso hasta el día siguiente, pero es el lugar para que los personajes secretos se desplacen en la ciudad y los amores prohibidos o peligrosos se reproduzcan.

El tiempo, coordenada clave de la cotidianidad, está emparentado con los mecanismos de producción, de tal manera que los usos particulares que de él hacen los sujetos, están supeditados al funcionamiento de las rutinas laborales. Pensamiento, sentimiento y descanso son vencidos por las manecillas.

### 3.3 El espacio

Toda forma de habitar el mundo, toda actividad de apropiación o de enajenación, ocupa un espacio y comprende unos recorridos. Por acuerdo tácito o explícito, los espacios tienden a convencionalizarse, a adquirir personalidades y rasgos particulares que traen consigo licencias y prohibiciones para los sujetos, formas determinadas de comportamiento. Cuando los individuos habitan lo público su conducta está controlada por convenios de construcción de sociedad, mientras el espacio privado, los lugares reservados para la intimidad, le ofrecen la posibilidad de ejercer su individualidad, de darle primacía al ser por encima del parecer, de imaginar sus propios pactos y ponerlos en práctica con quienes comparten su vivienda; existen, sin embargo, lugares donde esos límites entre lo público y lo privado se tornan difusos, las zonas comunes de las copropiedades son un ejemplo de ello, en los ascensores, las escaleras de los edificios, los patios de los conjuntos cerrados, los sujetos pueden sentirse con derecho de mostrarse tal cual son, de sacar a relucir sus particularidades, de poner en práctica sus acuerdos específicos, pero esa libertad se ve restringida por la mirada de los vecinos, por los pactos públicos y por la necesidad de mostrarse como ciudadanos dignos de ser reconocidos como tales. El espacio es un cuadro pintado en el paisaje de los individuos y en él se encuentran algunas de las fijaciones o las necesidades con las que el sujeto enfrenta su mundo, hallar un pedazo de tierra con el cual poderse identificar, colonizar un patio donde sea posible saciar inquietudes superfluas o complejas, jugar a la individualidad, son propósitos frecuentes de la relación con el espacio.

‘Todo tiene su lugar y hay un lugar para cada cosa’, o por lo menos eso se cree en occidente; al igual que el tiempo, el espacio está claramente delimitado, “no se requiere mucho para saber cómo la hegemonía de un tiempo lineal y cuantitativo solamente fue posible sobre los hombros de una imposición representacional y social del espacio: aquella de la separación y parcelación de sus dimensiones funcionales.”<sup>83</sup> Los dibujos que se hacen de la ciudad o del hábitat, a partir de los espacios, establecen parámetros hasta para recorrer el mundo, día a día se cruzan los mismos caminos para ir al lugar de trabajo o de estudio, y rara vez se encuentran los libros dispuestos distinto en la biblioteca. Los tiempos reservados

para el ocio están asociados con lugares especiales y hasta existen horarios para frecuentarlos.

El ejercicio cartográfico espacio-temporal permite a menudo predecir la ubicación de los sujetos de acuerdo a los tiempos, entre las 8 am. y las 6 pm. es muy probable que Mauricio esté en su lugar de trabajo, pasadas las 6 de la tarde, es común que regrese a casa por el mismo camino de todos los días y en caso de retrasarse, será posible encontrarlo en un bar determinado; lo mismo sucedería si Mauricio trabajara en el campo, a diferencia de que Mauricio-campo saldría de su casa a las 5 am. y para las 6 pm. ya estaría en su cama; en caso de retrasarse, es factible que el causante fuera un ternero y su mujer supusiera que estaría tomando agua de panela en Quitapelos.

El espacio, cuya importancia radica en el modo de apropiación que le atribuya el individuo, se erige como aquel establecimiento en el que continúa un diseño y sustentación de personalidades e individualidades, y el hecho de ocuparlo con todas las aplicaciones físicas y psicológicas que esto requiere, ayuda a determinar un sentido de pertenencia del hombre con el mundo.

### **3.3.1 La calle**

Los andenes, las plazas, los parques son lugares que pertenecen a todos y a ninguno, son públicos por convención. Esto implica que el disfrute de dichos espacios esté atado a una noción de convivencia ciudadana y a otra de tolerancia. Estas nociones ratifican continuamente como la idiosincrasia en lo público se vive a través de la interacción, que puede darse por acción o por omisión.

La dinámica de establecerse en las calles como individuo y disfrutarlas en silencio, solo o acompañado, con intenciones beligerantes o turísticas, está mediada por los intereses del otro, por la conveniencia general. Son espacios donde lo heterogéneo y lo intercultural encuentran sentido, y los significados son puestos en común en una atmósfera de lo urbano; pese a existir lugar para la diferencia, la pertenencia compartida de estos territorios le da un peso significativo a las cifras, a mayor conglomerado, más influencia. La conciencia de esto, sumada a la idea de no tener control sobre su tiempo y la afiliación necesaria a sistemas de producción, sustentan por qué "el hombre contemporáneo, invadido por la técnica, sabe que es una pieza más dentro de un gigantesco engranaje. Tiene conciencia de ser reemplazable, de no constituir sino un número dentro de las estadísticas. Esta certeza engendra en él un sentimiento de soledad y de pérdida de identidad."<sup>84</sup>

El poco control que pueden ejercer los sujetos sobre la calle y lo que allí sucede, puede producir un sentimiento de inseguridad, un saberse en peligro frente a los caprichos de lo inesperado. La calle es siempre un escenario de encuentro de particularidades, muchas veces amenazantes o inaceptables para unos y revitalizantes para otros. La ley, la moral y la política, entre otras instituciones, son sin embargo ojos vigilantes de las rutinas callejeras, que velan por disminuir la incertidumbre o por codificar a los transeúntes; probablemente el interés real de tales entidades es garantizar el desplazamiento de los sujetos hacia sus lugares de trabajo, para que no tengan excusas para sustraerse de la máquina y romper la membrana de la mónada.

### **3.3.2 La vivienda**

La porción de tierra o cemento de la que logran apropiarse los sujetos para disfrutar de su intimidad, es un inframundo en el que se sumergen los pobladores para establecerse bajo el concepto de familia (así sus miembros estén unidos o no por lazos de sangre), es el lugar en el que reposan los proyectos de vida y donde se piensan para posteriormente sacarlos a la sociedad. Son establecimientos regidos por parámetros particulares y son erigidos con el fin de reservar la intimidad, así como perpetuar los valores de convivencia.

Compartir la vivienda con la familia implica desempeñar roles que le conceden a cada miembro una responsabilidad con la sociedad, entendida como la prolongación de un proceso formativo del ser humano dentro de su primera comunidad y reflejada en aspectos como los valores y la racionalidad. En la modernidad y en la posmodernidad el ser humano ha sido dibujado como individuo, en sus individualidades se han establecido parámetros de realización frente a los mundos, el sujeto como ser para sí mismo anda en busca de su autoconciencia dentro de un lugar atestado por los sistemas de producción. Mientras tanto, en las comunidades latinoamericanas, sobreviven nociones premodernas, que le atribuyen a la familia gran peso y el compromiso de dotar a los sujetos de herramientas para enfrentarse con el mundo y ser parte articulada de una sociedad.

Las ventanas y las puertas, son sitios oportunos para la observación del caos, de ese monstruo que se desplaza con lentitud y parsimonia afuera. Desde el interior de la casa, el mundo se olfatea distinto, se mira desde lejos, desde un lugar seguro, y en ese juego se le está imaginando y otorgándole prejuicios.

Lo que rodea la vivienda, bien sea barrio, conjunto cerrado o propiedades horizontales, determina en gran medida, cómo son los ritmos y el grado de independencia de sus habitantes, este tipo de comunidades y sus psicodinámicas hacen viable desarrollar lecturas del hombre en colectividad y de sus conflictos entre ser independiente y ser en relación con los demás. Las sinergias de las sociedades (entendidas como cualquier colectivo de convivencia) son evidentemente, reflejos condicionados por circunstancias de supervivencia, el individuo debe enfrentarse a su entorno y hacerlo lo más suyo posible, poniendo en juego los aspectos de su vida íntima y sus obscenidades, con una puesta en común de intereses generales.

A medida que se reduce el espacio habitable del sujeto, éste se ve obligado a restringir su sueño de obtener la individualidad; su personalidad es influida por la vecindad y por los parámetros encaminados a garantizar el compartimiento de los espacios. La comunidad de un edificio comparte corredores, escaleras, ascensores, parqueaderos, razón por la cual los comportamientos excesivos perturban la tranquilidad del 'buen vecino'. Los espacios se achican y con ello la libertad dentro del hemisferio íntimo es coartada, o mejor supeditada, a las necesidades y costumbres de los otros. Entonces el sujeto entra en un juego de roles ocultos y secretos, para poder desarrollar aquel personaje que por humano, disfruta de lo prohibido.

### **3.3.3 El lugar de trabajo**

Encajar apropiadamente en una sociedad obliga al individuo a formar parte de un sistema productivo o a estar preparándose para acceder a un lugar en él, pues "las sociedades modernas le dieron al trabajo un carácter ambivalente como actividad forzada y a su vez como elemento de valoración de las personas que signa la exclusión y la inclusión de los colectivos, grupos y personas en la sociedad."<sup>85</sup> Esta preponderancia hace que la esfera del trabajo se convierta en un espacio en el que los individuos apuestan el pellejo, dado que de su comportamiento depende su status en el mundo. Estando tan establecido el valor de esta actividad, no hay espacio para el duelo entre los individuos y la realidad, para las vendettas en contra del sistema, es el aquí y el ahora, o se gana o se pierde.

Más que cualquier otro espacio, el sitio de trabajo tiene una fuerte asociación con el tiempo, con las rutinas; los recorridos y los movimientos están delimitados por la obligación de producir resultados en un tiempo determinado. El cubículo, la oficina,



el puesto, son microlugares donde la gente agota sus horas y proyecta sus esperanzas, allí pasa gran parte de su tiempo en la vida, sin lugar a ejercer apropiaciones de fondo, puesto que de ahí nada le pertenece; podrá pegar sus fotos en la pared, guardar sus lapiceros en el cajón, o en el mejor de los casos escuchar su música, pero sabe que jamás podrá establecerse de lleno, pues allí más que en cualquier parte, es un sujeto reemplazable.

### 3.4 El trabajo

Ya que el Trabajo como posibilidad de transformación del mundo es privilegio de muy pocos, les queda a los demás la alternativa de conseguir un trabajo, desempeñar una actividad en un mecanismo de producción que es propiedad de una minoría que se acerca a la ambición de modificar el mundo.

Los valores de la vida moderna se han trasladado de la relación de los hombres con los hombres, a la relación de los hombres con las cosas, y es el empleo el mecanismo que acerca a los sujetos cada vez más a los objetos. El afán por lograr ese vínculo cercano llega al punto de enajenarlos y de facilitar que ellos mismos permitan que sus días transcurran dentro de la mónada. "Al menos contando desde el renacimiento, el trabajo se va perfilando como amo y señor del imaginario de masas, este utillaje se entroniza y despliega su fuerza discursiva a una magnitud antes desconocida."<sup>86</sup> La fuerza del trabajo es tan desmedida que el hombre no tiene conciencia de la sublevación que hace ante él.

'Ser alguien en la vida' puede significar para los occidentales ser un dispositivo laboral; los tiempos, los espacios y hasta los sentimientos están controlados y restringidos por estas actividades; el acceso al conocimiento, al divertimento y hasta a la religión, está sujeto a la inclusión en el mecanismo productivo. La valoración del hombre, como ser humano, es más generosa si éste goza de poder adquisitivo, y mucho más, si éste es el camino para ejercer dominio.

El interés por adquirir conocimiento per se, es una rareza en las latitudes subdesarrolladas, debido a que la valoración de los saberes depende de su utilidad para el sistema productivo, "lo que pasa es que el trabajo es una categoría que, mediante el gobierno de la razón, absorbe y transforma la llamada 'inteligencia técnica' para convertir el hacer el mundo en una acción y acto valioso de vivirse y debatirse"<sup>87</sup>, pero ese hacer el mundo no se refiere a esforzarse por construir lo soñado por los sujetos, sino a participar del mantenimiento de un universo prediseñado.

El sujeto en muchos casos sacrifica apartes de su identidad y los arroja por despeñaderos irreconocibles, allí se pierden y no hay lugar para reencontrarlos, si

bien la identidad no tiene porque ser unívoca y homogénea, los cambios que sufra podrían provenir del curso natural de transformación de los individuos y no de la imposición general, como ocurre con frecuencia; el encantamiento que soborna abusivamente la integridad del hombre, logra desposeerlo de su percepción particular del mundo, y se vuelve la mirada ya nublada y descolorida hacia la ausencia, de partes importantes de 'las identidades'. No hay lamento más familiar que el de aquel sujeto que vaga sin esencia a causa de su sumisión, o de aquel que como es común, no encontró la manera de por lo menos pensarse como parte inteligible de un sistema. La noción de los espacios, los tiempos, la del mundo, es una fotografía que fácilmente puede perder su resolución y establecerse opaca e inverosímil en el imaginario del sujeto.

La particular invasión de sectores laborales al ejercicio de pensamiento del hombre, ha terminado por diezmarlo, ejerciendo un efecto placebo en las decisiones que se dicen personales e individuales, en las condiciones de felicidad y autorrealización, ha creado espejismos que los hombres persiguen sedientos de plenitud real.

"La historia del trabajo es en verdad la historia de un mecanismo de disciplinamiento que alcanzará hasta los animales con la domesticación y la represión de 'vicios', el goce y la sexualidad"<sup>88</sup>, dicho de otra forma, los seres humanos se han acostumbrado a su yugo, a tal grado que les parece natural compartirlo con sus mascotas y permitir que sea determinante hasta en sus escogencias sentimentales. El trabajo ha trascendido todo tipo de límites y ya no existe lindero entre la sensatez y la opresión.

Ser un buen ser humano ante el ojo del huracán está tan estrechamente relacionado con poseer un empleo, que un buen padre lo será en tanto su labor productiva le genere dividendos suficientes para alimentar, educar y divertir a su familia, y será aún más valorado si después de cumplir con estas obligaciones, tiene la posibilidad de amasar fortuna. "El hombre de trabajo, el hombre que trabaja, será visto como el único capaz de producir riqueza. Es decir, el único para crear un excedente de situaciones y productos vitales, cuya acumulación será el mejor síntoma de esa expansión y dominio, de ese crecimiento y poder. La producción de riqueza será el basamento del trabajo, porque, desde su germen como inteligencia técnica hasta su versión de especialización social, privilegiará la relación que el hombre establece con las cosas"<sup>89</sup>, en esta vía, el fin último y loable de transformación del mundo a través del Trabajo, se ve reducido para la mayoría, a la mecánica producción y acumulación de bienes.

### 3.5 La violencia

Lograr que los sujetos midan con obsesión su tiempo, parcelen su espacio e inviertan sus esperanzas y su energía en el sistema laboral, requiere de violencia psicológica, subterránea, de matar a fuerza de mensajes y mercado la ilusión de ser libres, pero esa violencia estará siempre velada, oculta tras las 'buenas' intenciones, pues la sociedad occidental se ufana de despreciarla y de buscar las maneras de erradicarla de su hábitat.

Múltiples reflexiones sociológicas muestran "los profundos mecanismos de violencia que contiene el mantenimiento de cualquier orden social, tan estudiados en los campos de la hegemonía y la dominación: sin importar el signo o calificación de un esquema político, económico, o cultural, pareciera que su establecimiento de operación siempre está constituido por la exclusión de posibilidades que no sean las impuestas para sostener y reproducir la identidad global de un sistema determinado. Es decir, nos permite pensar en la violencia como un asunto no privativo de las situaciones de ruptura, crisis y conflicto (epítetos entreverados en la noción de cambio), pero también como un ingrediente consustancial de la dinámica (normal) de una sociedad"<sup>90</sup>, y en esta lógica la existencia de un concepto de normalidad y la perpetuación de formas preestablecidas de ver el mundo, engendran sistemas que en sus raíces contienen violencia.

La sutil intimidación, la imposición de técnicas de represión y control en las actividades diarias del hombre esconden violencia, "con ello, la vida cotidiana pierde su natural atribución de proceso ordinario, de tranquila repetición de los formatos establecidos, para convertirse en creador o productor de insatisfacciones manifiestas o soterradas, de lucha y orquestación de prácticas, sentires y visiones en ebullición. Todo eso que vuelve la vida, cualquier vida, en una crisol de motores de sentido y de continua reflexión sobre las circunstancias que la impactan. Y no la opaca y gris veladura del sonámbulo que camina cada día con las mismas obsesiones y por las mismas rutas acostumbradas."<sup>91</sup>

La normativización de la cotidianidad en sus momentos espacial, temporal y laboral, parte de la exclusión, de eliminar del abanico de posibilidades, aquellas que alteran el orden. En cierto sentido, la educación que se le da a los niños apunta

a concientizarlos del perjuicio de acceder a esos comportamientos abortados y desterrados por el sistema. El adulto excluido y reducido a una expresión sin posibilidades y esperanzas, nostálgico de su pueril libertad apenas recordada, encuentra en manifestaciones ocultas y clandestinas la opción de sentirse constructor de su identidad; en ese estado extraño y borroso, nace el culto a lo prohibido, que engendra una manera de violentar el orden y de jugar con el caos.

La violencia, no siempre física, se alimenta y crece en los estados en que el sujeto debe negarse a su personalidad para ser aceptado en un ambiente. Las imposiciones que radicalizan el quehacer cotidiano del individuo, están presentes en el imaginario de los pueblos, pero logran tal entronización, que algunas veces se hacen invisibles a la percepción de éstos, se establecen como *imaginarios fantasmas*, conceptos que a pesar de estar presentes en la ideología de las colectividades, pasan inadvertidos para las mismas, se tornan inconscientes.

La pertenencia al sistema y la necesidad de ocultar la individualidad para permanecer en él, produce violencias ocultas que encuentran escape en vicios y extremismos; pero, de otro lado, sentir el peso de la exclusión del mecanismo, ser expulsado de las instituciones, produce otro tipo de violencia, muchas veces explícita y probablemente causada por el intento fallido, por la furia que genera haber fingido sin ningún resultado. "El mundo está sometido en su totalidad a una frustración del hombre en su posibilidad de realizarse. De allí surgen tremendas tensiones cargadas de hostilidad y que cuentan con un común denominador: la agresión. Ese miedo es sólo una enfermedad universal y contra él surge un mecanismo de defensa: la violencia."<sup>92</sup>

La violencia se presenta en todos los procesos cotidianos, tan es así que en la misma educación existe una pugna entre padres e hijos, alumnos y docentes, es la lucha por el poder en el espacio académico y formativo, ¿quién sabe más?, ¿quién tiene la razón?, o ¿quién transgredió aquel límite?; el mantenimiento de un discurso dominante, considerado como verdadero, requiere del uso de la 'fuerza', de la coerción, "la condicionalidad cultural, en consecuencia, refrenda la arbitrariedad de cualquier marco de interpretación, de cualquier criterio de construcción de los juicios y prácticas sociales, y por tanto, demuestra el enorme caudal de violencia contenida en cualquier historia que, para ser tal, requiere de la exclusión, negación o sometimiento de realidades y mundos simbólicos que no caben, contradicen o dificultan su escritura como versión dominante."<sup>93</sup>

A pesar de ser parte fundamental de todos los procesos sociales y reacción natural a los mismos, por los ítems ya expuestos de exclusión, arbitrariedad, coerción,

falsificación de la propia identidad, etc., la violencia es abiertamente restringida y repudiada por el sistema, relegada a su 'representación' en eventos deportivos y culturales, donde la máquina permite que el sujeto interactúe, de manera controlada, con ella. Cualquier manifestación explícita que desborde estos espacios permitidos, es interpretada sencillamente como un evento de sangre y terrorismo.

Violencia: (Del lat. violentía) acción violenta o contra el natural modo de proceder.<sup>94</sup> La sencillez de la definición del término en un diccionario de la lengua española, esconde otras complejidades, que no se remiten sólo a las acciones sino a aquellos procesos que por su propio lenguaje se valen de la violencia para posicionarse. Quedan abiertos interrogantes como ¿cuál sería el natural modo de proceder?, si se cree que la naturaleza trae consigo un instinto de preservación que se acciona en tanto el sujeto ve atacadas sus condiciones de vida, que en caso de los seres humanos van mucho más allá del peligro de muerte, se podría decir que la construcción de un estatus quo inquebrantable para que los individuos interactúen, consuman, produzcan, se reproduzcan y mueran, se apoya en una legislación que en sus propias características, acude a violentar las libertades para garantizar la convivencia.

### 3.6 La apariencia y la moda

La fundación de condiciones valoradas por parte de las distintas sociedades, lleva a los individuos a desear la posesión de estas, con el fin de lograr la aceptación dentro de un círculo, colectivo o sistema general. Esa búsqueda hace que muchas de las actividades cotidianas se encaminen a su consecución y en esa dinámica, cuando no se logran, tienden a falsearse. Aparece la necesidad de impostación, esa en la que el sujeto decide poner en juego lo que queda de su libertad, sacrificando la realidad de sus espacios, sus tiempos y sus actividades, para cederlas a una artificiosidad obligada por las exigencias del medio en el que el individuo busca ser aceptado. "Aunque resulte ofensivo para nuestros sentimientos, la verdad es que nos comportamos como falsificadores, engañadores, nuestro uso del lenguaje es belicista, actuamos como observadores ocultos, como rastreadores, como espías, a veces quizás como agentes dobles; en fin, que estamos mucho más cercanos de lo que creemos de las prácticas de aquellos mundos y de aquellas profesiones que nuestra 'normalidad' nos hace considerar como lejanos y ajenos a nosotros."<sup>95</sup>

Aún cuando se tienen las características valoradas, es necesario mostrarlas, pues "en cada caso 'ser' un determinado tipo de persona no implica solamente poseer los atributos necesarios, sino también mantener el estándar de conducta y de apariencia que el propio grupo social comporta."<sup>96</sup> Aquel que tiene alto poder adquisitivo, accede con él a símbolos de status como automóviles último modelo, clubes sociales para el mantenimiento del linaje, costosos atavíos y vestiduras; en caso de no hacerlo, no es considerado de la 'alta sociedad', será sencillamente un personaje adinerado que guarda para sí y sus espacios íntimos el éxito monetario. La apariencia es una herramienta que apunta siempre hacia la popularidad, hacia el estatus y el reconocimiento dentro de un grupo social, es común que aparezcan individuos que sin poseer las condiciones valoradas o habiéndolas perdido, logran diseñar o mantener un disfraz que mimetiza una realidad.

En las sociedades latinoamericanas, por ejemplo, la hombría, la feminidad, la honestidad, la belleza y la condición económica, son tan apreciadas que con frecuencia se impostan, muchos sujetos, en el esfuerzo por acoplarse a todo tipo de exigencias sociales, construyen halos virtuales en su exterior e interior, que comúnmente están lejos de la búsqueda de una verdadera individualidad. En

*Sociologías de la vida cotidiana*, de Mauro Wolf, se contempla una visión de hombre que se sabe falsificado y falsificador: "Los hombres representados por Goffman se mueven solos, en un mundo desolado, donde el otro hombre es un público, donde la única comunicación posible consiste en la común conciencia y aceptación de este engaño recíproco. Conciencia de engañar y también de que el otro sabe o puede saber que está siendo engañado."<sup>97</sup>

Las manifestaciones particulares empiezan a ser modificadas y afectadas por una atmósfera homogénea de ilusiones prefabricadas. Se quiere ser lo que son los demás, aún en los terrenos de la diferencia, verbigracia, las estéticas juveniles, reaccionarias a la uniformidad de la edad adulta, tienen también sus propios códigos de uniformización, probablemente más laxos que los otros, pero nunca inexistentes.

Otra condición determinante en la construcción de las individualidades es la moda, un aparato de homogenización que se funda sobre la intención de normativizar la apariencia física y los gustos del sujeto, claro está que se presenta como un catálogo de opciones que los individuos apropiarán de acuerdo a su grado de independencia. Los elementos culturales (música, lectura, vestimenta, comida, deporte), susceptibles de ser arquitectos de una individualidad, obedecen a una lógica de la masificación y se hacen accesibles a la memoria y serialización del individuo, es así como más que asumirse racionalmente como constructores y partes de la personalidad, terminan por contribuir al hacinamiento mental del hombre; son las épocas (verano, invierno), las horas (día, noche), o las tendencias, las que imponen el uso o desuso de ciertas cosas, se pierde el concepto de pensarse a sí mismo como sujeto complejo, capaz de elegir con base en sus necesidades reales, para recorrer un desierto mecánico y totalmente arbitrario en sus opciones.

La apariencia y la moda convergen en todo tipo de relaciones cotidianas, incluso hay sujetos que deciden sobre su vida a partir de estos dos factores, no es extraño encontrar conciencias sociales que se basen en la impostación. La aceptación parte de ser y parecer, o cumplir al menos con la segunda. A razón de esto, sectores importantes de la economía y el mercado, se dedican a ofrecer símbolos de estatus, ilusiones auténticas o falsificadas.



## Imágenes y anotaciones de la vecindad y su comunidad

*Los anaqueles de las bibliotecas rebosan con relatos de todas las épocas, pero en la calle hay nuevas ficciones que fluyen en el aire. Estas historias vivientes son una parte tan cercana a nuestras vidas que apenas reflexionamos sobre el papel que desempeñan en nuestra existencia: rumores, anécdotas, cotilleos, excusas, infamias y mentiras piadosas. Diarias invenciones de ficción que elabora la fábrica de la vida.*

[Ronald Tobías, 'El guión y la trama']

## 4.1 El ser simbiótico o transformador

Entre el cine, un arte que se alimenta de ritmos, de tiempos, de historias de todas clases, y la vida cotidiana, que comparte con él los personajes, las coordenadas, las peripecias, se pueden construir puentes que evidencien sus acercamientos y sus distancias, que reconozcan que existe una influencia mutua entre el arte y el mundo, que den pie a la búsqueda de narrativas cercanas a la lógica del devenir de los días en los que tienen lugar las actividades más sencillas. El cine puede ser un lugar para que la gente se encuentre con sus espacios propios, para que se refleje hasta en sus detalles más mínimos, y no pierda de vista la oportunidad de redibujarse.

La travesura cinematográfica de los espectadores, comienza cada fin de semana con la misión de divertirse fugazmente; a esa sala oscura, sonora y fría, se acude con la plena intención de satisfacer una necesidad casi fisiológica de divertimento, estupefactos por el surround y las imágenes que saltan nítidas y compuestas en las pantallas, no queda más que entregarse lentamente a un arte que las reúne todas y que cuenta en diferentes tonalidades toda clase de historias.

La intención de acercarse a una realidad o de reconocerse en el cinema, puede ser inconsciente o inexistente en los espectadores, les puede resultar interesante ver los comportamientos de personas que viven en latitudes distantes, pero es muy probable que ese interés no sobrepase la simple curiosidad. Sin embargo, en el ámbito cinematográfico, existen realizadores que cultivan la noción del 'extrañamiento', entendida en este punto como la acción de transgredir los formatos y enclaves normales del cine de entretenimiento, para dar cuenta de cualquier sinnúmero de complejidades y profundidades presentes en el universo, se dota a la ficción de puntos de engranaje con el mundo y de análisis que a gritos profundizan en una situación e incluso en una sociedad.

No todos los cineastas comparten la misma inquietud, algunos están movidos por el paraíso del entretenimiento; otros por abrir espacios para la reflexión; algunos por reflejar su posición política frente a una circunstancia; otros buscan contar su desencantamiento de la vida y el mundo; y existen también los que plantean sus películas como obras de arte<sup>98</sup>, donde cobran importancia diversos sentidos y las

nociones abstractas sobre las que fueron realizadas, así como su aporte al modo de expresión; de otro lado, se ubican quienes buscan describir condiciones en el mundo, donde entran en juego los mecanismos de apropiación y discusión del mismo por parte de un grupo social en particular; estas intenciones no son excluyentes entre sí, pueden estar presentes simultáneamente en el corpus de los filmes.

Pese a que el acercamiento al cine por parte de la mayoría de los consumidores esté motivado únicamente por el afán de entretenimiento, "no hay nadie, en este mundo dominado por la técnica, que no haya sufrido la influencia del cine. Incluso no habiendo ido nunca al cine en su vida, el hombre sufre su influencia. Las culturas nacionales en general no se han resistido a una cierta manera de vivir, a un cierto moralismo y sobre todo al fantástico estímulo dado por el cine a la imaginación"<sup>99</sup>; los sueños y las costumbres que cultiva este arte hacen mella en la gente; ella, aunque finalmente no abandone el letargo de su vida anodina, se sincroniza con una pantalla que refleja vivamente las aventuras, amores, desamores y el peligro de los seres que se relacionan en el mundo; y, en algunos casos, regresa a su casa en función de la reflexión, del pensamiento.

Este arte capaz de asumir diferentes manifestaciones y formas de expresión, ofrece la posibilidad de emparentarlo con intenciones de todo tipo, como se ha dicho, puede ser político, subversivo, jovial, banal, puede ser cotidiano. Para el cine, la escogencia de sus historias continúa siendo inagotable, en cada visión panóptica, fetichismo o circunstancia, hay una fábula incubándose y el cine es conciente de que puede reflejarla.

Sacar el relato cinematográfico a las calles, trastearlo por edificios y áreas comunes, donde dramáticamente no sucede mucho, donde hay poca fantasía y poco peligro; pero donde continuamente se están alimentando formas de percibir el mundo, aventuras internas entre lo que se es y lo que se quiere, negaciones existenciales y batallas encaminadas a vencer la presencia de la rutina y de la soledad; donde camina y dialoga aquel individuo anómalo que tras sus barreras esconde un tipo que aún se pregunta quién es; es un experimento permitido en el laboratorio de la vida, en el cuarto donde el relato cinematográfico se nutre de todo tipo de suplementos.

La lógica de esa aventura, en la búsqueda de lugares poco comunes para encontrar historias, ha generado la aparición de tendencias filmicas, que apartadas o no del sistema dominante, han decidido fijarse en los capítulos difusos y anónimos de la realidad, se ha tratado de construir apartes de una ficción presente en el día a día,

donde la verdad es esquiva, donde es sólo una posibilidad. “Lo importante, entonces, es la irrupción de la pureza, de una especie de acercamiento a la verdad, esa verdad siempre oculta, que formalmente suele asimilarse a un acercamiento al abismo, identificando la esencia de lo real con lo innombrable, lo irrepresentable. Si el cine negro, tradicionalmente, es el universo del claroscuro, el territorio de la indefinición, esa zona muerta en la que la realidad no parece existir o sólo existe entre las brumas de un simulacro, el de la jungla capitalista y el infierno urbano, el cine negro de Preminger añade a esa geografía un movimiento pendular según el cual es imposible alcanzar la verdad, pero hay que intentarlo, acercarse a ella, aunque eso suponga poner en peligro la propia estabilidad, tanto física como mental. Y eso quiere decir implicar al espectador, trasladarlo a un terreno movedizo en el que la aparente impasibilidad de la narración se ve súbita y repetidamente amenazada por vertiginosas invitaciones a penetrar en el viscoso corazón de la ficción.”<sup>100</sup> Esa propia indefinición del mundo en que se vive, ha sido el camino para abrirle espacios a otras formas de representación en el cine, a relatos preocupados por dar cuenta de otras revoluciones, de otros estados, de diferentes matices de la realidad.

Como experiencia, el acceso a los pedazos de cine que hay en cada cultura, en cada país, en cada cineasta, son alimentos preparativos para una opción expresiva, el hecho de que no existan verdades escritas y de que la misma industria aún se alimente de otras visiones, abre a las puertas de la imaginación un lugar para concretarse; experiencias siempre constructivas que han nacido en la deconstrucción, en el desplazamiento y en la desdramatización, son apuestas singulares que han erigido historias distintas a la hollywoodense: una nueva ola europea, preocupada por el individuo psicológico (Los 400 Golpes, Francois Truffaut, 1959); un cine japonés en cuyo western se dibujan sus costumbres (Los siete samuráis, Akira Kurosawa, 1954); un cine brasilero, preocupado por empezar siempre desde cero, mentalizado en asumir un proceso de invención en cada filme (Cinema nôvo); un cine colombiano violento y visceral, donde protagoniza el dolor que por épocas ha abundado en sus calles (Rodrigo D no futuro, Víctor Gavira, 1990); y un cine estadounidense experto en divertir, pero en algunos lugares, también en cuestionarse (Noches en la tierra, Jim Jarmusch, 1991).

Los límites en el cine aún no se han establecido, continúan tan borrosos en el horizonte como el agotamiento de historias en la vida, ¿cómo contarlas o narrarlas?, ¿para qué un plot point? o ¿por qué dividir el flujo narrativo en tres estados?, se puede ser tan cotidiano como la vida o tan inverosímil como los sueños. “Se discute sobre la significación del primer plano, sobre las implicaciones del montaje, sobre el realismo del campo profundo, pero ¿primer plano de qué?,

¿campo profundo de qué lugar, de qué espacio?, ¿yuxtaposición de qué acciones?, ¿plano largo o plano corto con relación a qué ritmo, a qué sentimiento?, ¿duración en qué contexto?... todos los argumentos que hablan a favor de una u otra de estas formas son igualmente validos; todos son verdaderos y falsos, lógicos y absurdos, pues todos dependen de sucesos narrados, de circunstancias puestas en escena, del sentido que se les cree dar o en el que se los quiere entender. En resumen, del contenido por el cual, para el cual, y relativamente al cual estas estructuras son operantes o inoperantes. El cine todavía no se ha curado de esa enfermedad infantil que consiste en buscarle reglas, leyes en otra parte que no sea él mismo. Ahora bien, si las comparaciones sólo pueden ser enriquecedoras, toda asimilación cercana o lejana no podría conducir más que a peligrosas aberraciones.”<sup>101</sup>

El cine aún no termina de hilarse en los terrenos de la imaginación, cada sueño es una película y cada hombre puede narrar su historia, no existe el *modus operandi* apropiado ni la verdad absoluta, Chaplin todavía es gracioso, aún siendo silente y a blanco y negro; Charles Foster Kane sigue siendo el ciudadano más recordado del cine; los estudios montajísticos de Eisenstein todavía son materia de análisis; de la misma manera, resulta interesante la desdramatización de las batallas finales en el *Kill Bill* de Tarantino; la visión de un vaquero no tan joven y osado, al contrario viejo, cansado y temeroso, propuesta por Eastwood; las personalidades múltiples que ni el mismo espectador termina por entender, de Bergman. El cine es casi tan permisivo como la vida, porque es el espejo para mirarse ella misma.

En la relación permanente del cine con el mundo, se ha establecido un parámetro inseparable de diversidad, como distintos son los modos de contar, amplia y heterogénea es la realidad, “la cualidad de los mundos sociales es lo heterodoxo y lo mixturado y esto último está ‘matrimoniado’ con la indeterminación, desnivelación y ambigüedad cultural, que nos acerca al mundo y al mundo de lo cotidiano sin atraparnos dentro de una sola versión y menos aún para entronizarla como la suprema explicación de las cosas; ni (como viene sucediendo con el auge actual en el problema de la interpretación) calmar las conciencias pensando en que la clave para entender el condicionamiento cultural es encontrar el código para traducir todo lo que se nos pone enfrente.”<sup>102</sup> En esta dinámica de armar un cuerpo para conjugar los conceptos y los sucesos con un formato de expresión escogido, sometido a condiciones, estructuras, imaginación y contextos, hace falta echarle una mirada a la realidad que se desea representar e identificar las maneras de articular los hechos con las posibilidades narrativas. El cine siempre mutante y emotivo, valorador de sus experiencias alternativas; y la vida, caprichosa, fugaz y al mismo tiempo cíclica y rutinaria, encuentran un lugar de conversación en este ejercicio que pretende amasar forma y fondo, para poner un retrato en ese álbum

de la vida cotidiana y atreverse a lograrlo sustrayendo apartes de la historia cinematográfica en general, y luchando por incluirle momentos de invención.

El formato que vehicula este encuentro entre cine y vida cotidiana es el relato plasmado en un guión, este último como ejercicio pensado en imágenes que se puede ver como una dimensión literaria y/o el sueño de una película, una realización virtual<sup>103</sup>, de cualquier manera destinado a recorrer los primeros pasos de un filme, es la puesta en papel de una idea sustentada en cualquier lugar, de un ser que nace con las palabras y se representa en cuadros. Las historias en el cine siempre se piensan, se idean, se escriben, evolucionan y se hacen realidad; este arte es un motor acostumbrado a narrar, para lo cual se detiene a investigar en todas partes.

Cada ser que se conduce a su transformación, por osmosis o mano del hombre, contempla su estructura como una sustancia cambiante que se acopla y evoluciona, incluso que retrocede ante sus caprichos, sus necesidades; es una dinámica presta a cualquier cosa, donde las rarezas se apropian y se involucran, el extrañamiento es simplemente un camino a la innovación; en todo lugar hay material para las nuevas construcciones y cada calle está siendo recorrida por un sujeto en transformación. El guión, un formato destinado a mutar, a aceptar que sus palabras se conviertan en imágenes, sus páginas en secuencias, y que sus estructuras se usen o desusen al antojo de su hacedor, convencido de compartir sus secretos institucionalizados para hacer otros nuevos, encargado de encaminar la invención a imágenes y sonidos, ser potente y autónomo; y cuyas limitaciones sólo están en la mente del creador, es un lugar propicio para engendrar cinematografía, procesos filmicos que caminan de acuerdo al sistema dominante o que se encargan de preguntarse por sus propios modos; es una intersección en la que se pueden cruzar las cambiantes estructuras, los elaborados relatos y la ambivalencia de la cotidianidad; de sus anclajes o combinaciones podría resultar un nuevo ser, o uno armado de a pedazos.

## 4.2 La historia

*Toda historia tiene por función  
sumergirse en lo desconocido  
para encontrar algo nuevo,  
de manera que enriquezca lo conocido*

[Jean Claude Carrière]

Todos los barrios, todos los pueblos y sus veredas están plagados de historias, sólo hace falta aguzar la mirada para encontrarse con un hecho, una lucha interna, un ser inconforme o feliz, portador de una fábula maravillosa, que en ocasiones resulta difícil de descubrir, de apreciar, porque “cuando tratamos de mirar hacia las profundidades de nuestras concepciones, topamos siempre con un fondo de tal magnitud que sus límites se desdibujan y con ello adquiere un grado de presencia tan abarcadora que llega a hacerse una realidad que ya no vemos... porque estamos en ella.”<sup>104</sup>

Es fácil perder la noción del valor de las pequeñas historias, ante el deslumbramiento que causan los grandes hechos que se muestran superestructurados en las pantallas; la búsqueda de un suceso a narrar, puede convertirse en la fallida o acartonada captura de un asesino sanguinario, psicópata, que limpia con clorox el lugar de sus crímenes; o de femmes fatales que sostienen romances tórridos con toreros; ignorando así los flashes de una realidad que no se detiene, donde se construye el mundo, donde se dimensionan los sujetos de que está hecha la tierra. Este afán por llevar al cinema historias espectaculares, confina, en algunas ocasiones al olvido, historias como la de Rubén Callejas, un antropólogo que en su lucha contra el desempleo trabaja como vigilante en el conjunto cerrado donde vive doña Sonia Restrepo de Botero, esa señora que aunque pobre ya, hace hasta lo imposible por figurar en las listas de la alta sociedad y aparecer en las pomposas fotografías del Club Manizales.

Descubrir el encanto de estas situaciones requiere una abstracción del contexto en el que se está inmerso, prestar especial atención a la filosofía callejera, a la forma como se afronta con las palabras la realidad. “Traspasar los límites para abrirse a lo

inédito supone una necesidad de realidad que obliga a colocarse como sujetos pensantes por sobre los contenidos acumulados. Requiere de la conciencia de estar conformados por límites y de luchar contra ellos para no quedar sometidos a lo que es su espacio. Pero luchar en contra de los límites significa desarrollar un abordaje de la realidad que sea capaz de incluir distintas modalidades de apropiación, a través de un mecanismo de objetivación que exige ampliar la subjetividad (lo que se corresponde con un nuevo concepto de límite). Ampliación que consiste en asomarse más allá de las verdades en forma de subordinarlas a lo indeterminado, que es el desafío de contenidos que plantean diferentes modos de apropiación.”<sup>105</sup> Hacer el intento de agudizar la percepción para alcanzar dichos niveles de apropiación, puede llevar al descubrimiento de gamas inexploradas de la cotidianidad, propósito que resulta interesante, pues la intención de reconocimiento de los individuos en su hábitat se mantiene vigente en el arte contemporáneo.

Asomarse a la realidad social implica reconocer que existen distintas versiones de la misma, que no todo está en blanco y negro, las tonalidades son infinitas, de alguna manera, las sociedades siempre se ven reflejadas en la cinematografía, llámese clásica o perteneciente a algún género dentro de ésta, modernista, de arte y ensayo, etc. Las complejidades de las relaciones entre los hombres, la mentira, el poder de la seducción, son algunos de los temas tratados en la filmografía de Otto Preminger, un cineasta siempre interesado en retratar la sociedad norteamericana de manera intimista, en mostrar los medios tonos que abundan en las comunidades, nunca lejano de las generalidades del cine clásico y que puede inscribirse en el género negro. “Uno de los mayores temas del cine de Preminger es, a su vez, una de las cuestiones más importantes planteadas por las formas artísticas de representación de mundo occidental: el convencimiento de que las cosas no son lo que parecen y de que, por lo tanto, el hecho de que el cine reproduzca la realidad visible no quiere decir que pueda penetrar en su esencia, sino únicamente que *quizá* sea capaz de llegar alguna idea de su apariencia. En otras palabras, nunca sabremos dónde está la verdad porque nunca sabemos cómo es -en realidad- la realidad.”<sup>106</sup>

¿En qué mundo los personajes lo tienen todo sin hacer nada, pueden viajar por toda la tierra persiguiendo un pedazo de información, sin preocuparse por el dinero, y en caso de tener un trabajo, nunca temen perderlo al dejarlo tirado para salir tras una mujer? Tal vez estos son privilegios poco comunes en la cotidianidad latinoamericana, en las vidas ordinarias, o simplemente son sólo razonables en muchas películas del cine hollywoodense; y aunque pasa en otros cines, las cinematografías ajenas a éste, regularmente están más preocupadas por el



conflicto laboral de sus personajes; por el pasado, el presente y el futuro; por las limitaciones que les impone su condición social; además, así el cine norteamericano, el ruso, el japonés, reflejen aspectos de su cotidianidad, es pertinente que en Latinoamérica se busquen caminos para reconocer la vida ordinaria que allí habita; el caos de sus gentes; la disposición frecuente para la celebración; los estados de ánimo al borde de los límites; el medio camino entre la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad<sup>107</sup>; porque a pesar de que la condición de seres humanos universaliza ciertos dilemas, las diferencias particularizan cada barrio. En este orden de ideas, el cine puede echar mano de la lógica normal de la vida colombiana, abordada por Armando Silva en su *Bogotá Imaginada*, en la que la mayoría de los sujetos deben poner la supervivencia por encima de las aventuras y trabajar duro para alcanzar sus sueños, porque son seres hechos a puro pulso, que aún se reconocen dentro de un limbo entre lo rural y lo urbano<sup>108</sup>.

En las historias callejeras no es tan común que la causalidad de los sucesos esté centrada en los personajes, son ellos quienes tienen que encausarse y lograr un espacio en las causalidades de la vida; esto no quiere decir que no tenga peso el aspecto psicológico, pues todos tienen una forma de asumir las circunstancias, pero no siempre se es dueño de ellas y no son comunes las ayudas divinas para sortearlas. Las condicionantes del azar, los imprevistos, las novedades, rara vez están centradas en salvar la humanidad o en rescatar a un poderoso inversionista de las garras de un terrorista, y aunque estas cosas pasan en la realidad, el mundo también está hecho de otras historias, donde los sucesos no se desencadenan a partir de la voluntad del personaje.

“Un discurso sobre la vida diaria, cualquier discurso, no es más que la forma como podemos enunciar y dar nombre a algo que nos penetra y que nos engendra la necesidad de darle un sentido: ¿Por qué los seres humanos que están o llegan a nuestros mundos materiales, simbólicos y vivenciales hacen lo que hacen?, ¿Por qué vivimos como vivimos?, ¿Qué sentido puede tener esto para el mundo propio o el de los otros?, ¿Para el concierto general de la humanidad que existe en nuestro tiempo?, ¿Para qué nos preocupamos por esas interrogantes?”.<sup>109</sup> El cine puede ser, además de un espacio para generar divertimento y esparcimiento para el espíritu, un escenario para hacer estas preguntas y buscar una versión de la respuesta que alimente a los sujetos, que les cuente qué papel están desempeñando o pueden desempeñar en un universo donde hay lugar para las conjeturas y las contradicciones.

Debidamente conjurados por la suerte y la rutina, los sujetos no tienen más que un universo para desarrollarse, para involucrarse con la vida, los romances son extensiones de la naturaleza y lo prohibido no es exclusividad de los psicópatas, todo puede pasar aunque también nada, se podría entender la cotidianidad como la prolongación de un tiempo muerto, banal o sumamente profundo.

Para el cine de Hollywood, toda historia está infestada de objetivos personales y a partir de eso, se pone en obra un mecanismo para conseguirlos, son un estandarte claro y contundente de la sintomatología narrativa de éste sistema, todo hombre tiene que vencer algo o a alguien, para acercarse a un estado ideal. Sin embargo, es fácil que entre las multitudes que caminan anónimas por los andenes de la ciudad, se encuentren muchas personas que no los persiguen, o que lo hacen mientras duermen o por codificación social, que han dejado a un lado sus verdaderas metas para incluirse en unas repetitivas y socialmente plausibles, lo apoteósico de su batalla urbana está reducido al trasegar de las horas.

No es necesario volcar todo el cine sobre estas historias sin objetivos y sin protagonistas espaciales o maravillosos, qué sería de la diversión y la fantasía sin el Batman de Burton, sin las historias épicas y descomunales de Scott y Petersen, sin el extraterrestre inmortal de Spielberg, no se puede mirar hacia otro lugar sin reconocer la magia del suspense Hitchconiano o la comedia maravillosa de Fairbanks y Chaplin; el cine valora sus recuerdos para mirar al futuro y no se niega por sí mismo la diversidad: de Hollywood muchos, tantos, grandes y geniales; del resto del mundo los otros, los que reconociendo que en California mucho de lo hecho bien hecho está, pueden dedicarse a buscar otras rutas, a experimentar, a ser complementarios o punto aparte.

## 4.3 El discurso

Buen ejercicio aquel de contar las historias en tres actos, de manera que el espectador siempre esté esperando algo al otro lado del film, o cerrar todas las líneas de acción, o guardar pedazos de un asesinato para irlos soltando con lentitud hasta finalmente encontrar al culpable, o desordenarlo todo y hacer un collage con la información. La manera correcta de contar una historia no está referenciada en ningún libro, a pesar de que los manuales de guión pretenden encasillar al relato cinematográfico y de que existen pasos que pueden ayudar a narrar; este discurso, el de la manera correcta, no existe como fórmula universal, depende de la intención, de la imaginación, del material, de los hechos, del estado, del contexto; el filamento que une a la creatividad con la puesta en concreto de los filmes, se sigue descubriendo día a día y aunque hay técnicas de montaje, de composición y de dramatización, la cinematografía no se sorprende porque está preparada para renovarse.

“La narrativa no es sólo una forma de inteligibilidad, sino que, en su dimensión comunicativa, es también una práctica socialmente simbólica en la que se pueden distinguir dos características fundamentales: adquiere sentido en un contexto social y, a la vez, contribuye a la construcción de ese contexto social como espacio de significación en el que están involucrados los sujetos”<sup>110</sup>, este ejercicio de llevar cuenta de tanta cosa pase en el mundo o en el ingenio de los navegantes, es un cuadro que se nutre de su hábitat y al mismo tiempo le deja cosas, que le roba y le presta; porque en esa función de imaginarse y representar están atados los sueños, contradicciones y supercherías de una gente que se reconoce en sus mitos.

La indemne paginación de los diarios de la vida, continúa aferrada a una necesidad de retroalimentación, no se puede ser silencioso ante las bondades de la expresión, hay que alterarlas, subordinarlas, o imprimirles toda suerte de evoluciones, “la opacidad del lenguaje es el punto de partida que posibilita el estudio de la narración, en tanto historia de vida, porque desecha la ilusión de transparencia, de reflejo, de verdad externa verificable empíricamente. Por el contrario, desde esta línea de investigación, el lenguaje construye la realidad social, el sentido anclado en un momento histórico-social determinado.”<sup>111</sup>

En un relato que busque plasmar no sólo una historia sobre un tema específico, sino las dinámicas que rodean ese tema, ese contexto; el discurso (la narración, el montaje) puede estar determinado por las condiciones de la historia, es decir, por los ritmos propios de las relaciones de los personajes entre sí y de éstos con su entorno, por el volumen y la intensidad de los conflictos, etc. Es así como al representar la vida cotidiana de un pequeño grupo social de una ciudad intermedia, adquiere importancia la observación de sus cadencias, de sus emociones, para así tomar decisiones con respecto a la narración y el montaje. La dramatización (ver dramatización en 1.2.1 *Instrucciones de libre albedrío*), ese tratamiento usado para darle emoción a las situaciones, para elegir los hechos trascendentes y contarlos con eficacia, que se caracteriza por desarrollar en los relatos concentración, emocionalización, intensificación, jerarquización y la creación de una línea curva<sup>112</sup>, resulta lejana a la forma como se desarrollan la mayoría de los hechos de las vidas comunes y corrientes, en las que la rutina carente de aventura domina el panorama, y las horas en las que no 'sucede' nada pueden ser cruciales para la autoconstrucción, "todos los seres *son* día con día, mientras dure su existencia. Pero la *acción* de poseerse en este proceso, es evocatoria de una entidad que tiene esa capacidad para realizarse a sí misma en el transcurrir del tiempo, imprimiéndole forma a sus espacios como marca legible de la forma que va adoptando: cualidad que asumirá como característica de nuestra especie, en tanto alude a la capacidad ontológica de autoapropiación que hacen las entidades humanas durante cada giro del globo por su eje."<sup>113</sup>

Las vidas atestadas de círculos abiertos, romances inconclusos e intentos fallidos, no son fáciles de encerrar en la intención de consumarlo todo, de llevar a los protagonistas hasta sus objetivos o lograr que los abandonen (ver final preferido por Hollywood 1.2.1 *Instrucciones de libre albedrío*), pues los individuos se construyen también de eso que nunca han conseguido pero siguen anhelando, de retazos de pasado y promesas difusas de futuro, "somos lo que hemos sido, pero también queremos ser aquello del pasado que nos ha dejado insatisfechos, ese excedente no llegado a vivirse, los trechos pendientes que hemos reconocido recién como pasado. En este sentido, asumir lo necesario del momento significa hacer un anudamiento de todos nuestros tiempos, los vividos y los que se desprenden de éstos, en forma de que lo posible surja como la incompletud de lo real. Es la esperanza como experiencia."<sup>114</sup>

Resulta difícil ignorar la complejidad de los individuos que construyen su vida a partir de la inconformidad y la resignación, de las luchas entre lo que son y lo que quisieran ser, de pronto, se notan en el paisaje de las coincidencias porque hay espacio para todos y este mundo está lleno de heterogeneidades. Los personajes

se construyen ellos solos a razón de esa esencia de seres gran-pensantes dentro de su ignorancia o su inteligencia. La comunidad que se virtualiza en el imaginario de los pueblos alcanza códigos internos tan poderosos que construyen historias y dictan maneras de contarlas (discurso), es el lugar donde los miembros de una sociedad se revuelcan y se involucran, allí se ponen en juego las esperanzas propias con los señalamientos generales. El individuo en la ciudad, que en su simple relación con la calle luce como un estereotipo, corrobora en su intimidad que las etiquetas en las que ha sido incrustado son el resultado de una relación permanente con un contexto, y esas etiquetas son el resumen de apetencias, prejuicios, aberraciones y de una taxonomía cotidiana, útil para el dibujo del diario vivir.

Los seres humanos se contradicen permanentemente y se mueven en un juego de apariencias aceptadas, “el fundamento convencional de los micro-acuerdos sociales y las ‘ficciones operativas’ (el como sí) atribuyen un valor decisivo a las representaciones: los individuos tienen interés en mantener la impresión de que están viviendo a la altura de los múltiples estándares según los cuales serán juzgados ellos y sus productos”<sup>115</sup>, por estas y otras razones, es complicado caracterizar con simpleza y coherencia a esos sujetos indescifrables, incongruentes, que van por la vida en la acción de completarse en cada esquina y en cada palabra. Incluso, se dificulta reflejar la profundidad de esos dilemas que ni ellos mismos reconocen.

Los papeles y la importancia de los elementos de las vivencias, están desmechados por partes entre el tiempo, el espacio, los personajes y la historia (ver predominio de la lógica narrativa 1.2.1 *Instrucciones de libre albedrío*), para diseñar un discurso sobre la vida cotidiana hay que mirarlo todo como las piezas de un concierto que andan sujetas a una estructura madre en un escenario para nada descalificatorio, no se subordinan los pensamientos ni las acciones porque en sus propiedades están las entrañables condiciones de la rutina, de la cotidianidad y de la vida diaria, “el tiempo y el espacio, entonces, son fundamentales para la definición de realidades (cuerpos, territorios, hábitat, objetos) y su nominación en conceptos y palabras. Pero también las condicionantes del discurso teórico, en su lectura espacio/temporal, son muestra de una contradicción básica: el hecho de que toda producción humana, conceptual, simbólica o vivencial, al estar formulada por ese hacedor de tiempos y de espacios, está sujeta a los mecanismos de fluctuación que son propios de los seres humanos”<sup>116</sup>, y finalmente, la magnitud de tal contradicción, se reduce a la capacidad que tienen los sujetos para entregarse a sus propios mecanismos. Es así como en un relato de la vida cotidiana, cobra vida la aparición del tiempo y el espacio, esos elementos fundamentales que no son

simples vehículos de las acciones, sino determinantes para hacerse y ser en el mundo.

Los relatos de los pueblos, los que también pueden ser ficciones, donde los personajes siempre irrisorios, complejos, desconocidos, locos o muy cuerdos, se relacionan para redactarse como partes de un engranaje, y donde el entendimiento mutuo está reducido a la tolerancia o viceversa; siguen flotando en el aire hasta posarse en la realidad, y la mejor forma de hacerlo, de contarlas, es continuar experimentando con esas mutables, variables y simbióticas formas de narración.

Mientras para el sistema cinematográfico dominante el tiempo y el espacio están subordinados a la lógica narrativa, al desarrollo de las acciones; en la cotidianidad los tres se someten entre sí, es más, el tiempo y el espacio limitan con regularidad las actividades; los tiempos destinados a la producción reducen los lugares para la invención y la imaginación del mundo, en los *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1935) se ha visto que el hombre puede convertirse en objeto de una maquinaria que regularmente le sugiere cómo debe vivir. Las convenciones asignadas a los diferentes espacios, así como la aglomeración y el compartimiento de los mismos, común en el mundo contemporáneo, también pueden llegar a determinar y limitar las acciones. Aunque se cree en la cultura occidental que querer es poder, realmente todo depende de algo.

La confrontación de los tiempos, los lugares, las caracterizaciones y los intereses del cine clásico con otras apuestas cinematográficas y con las experiencias cotidianas, abre un espacio para pensar otras maneras de abordar los relatos, estos últimos tan permisivos y tan amigos de la experimentación y la creatividad, se prestan para construir otras vías de expresión y retratar desde lo más fantástico y espectacular, hasta lo más diminuto y simple. *Una historia sencilla* (David Lynch, 1999), en la que los sujetos se pueden preguntar por sus extrañas condiciones en los paraísos y encontrarse con ese mundo del que poco a poco pierden conciencia, siempre tendrá espacio en la configuración de los imaginarios de los pueblos.

Finalmente, el discurso hollywoodense, bastión de muchos procesos filmicos, es la real experiencia inicial para reconocer al cinema en su mundo, es imposible querer desdibujar dicho sistema sin frecuentarlo. Buscar otros caminos no procede necesariamente de un rechazo por el institucionalizado, si el Cinema Nôvo de Brasil no supone al Hollywoodense como una plaga, sino como alimento para su disertación<sup>117</sup>, y sin embargo explora posibilidades que dimensionen su cultura, el camino a la reinención y a la mutación está abierto: "El cine es una industria que genera cultura. El cine norteamericano ha creado un típico gusto y si el cine

brasileño, para desarrollarse, quiere seguir el camino más fácil, no tiene mas que utilizar las formas norteamericanas, pero de esta manera el cine industrial brasileño será únicamente un creador de mayor potencia de la cultura dominante. Esta cultura podrá ser indiferentemente francesa, rusa o belga: no tiene importancia; pero en un país subdesarrollado es fundamental que la sociedad alcance un comportamiento general engendrado por las condiciones de su específica estructura social y económica,<sup>118</sup> dicho por Glauber Rocha durante el II Festival de cine de Pesaro, en 1966, cuando su experiencia cinematográfica se configuraba.

5. QUINTA PARTE  
El guión

*El cine significa: muchas sociedades,  
muchas y muchas volteretas de capital,  
tantas y tantas estrellas,  
tantos y tantos dramas.*

[Sergei Eisenstein, 'Teoría y técnica cinematográficas']



'*Buenos vecinos*' es producto de la intención de establecer distancia con algunas de las características del cine clásico de Hollywood, y buscar una forma de relato que coincida con determinados aspectos de la vida cotidiana de una comunidad que habita un edificio situado en una ciudad intermedia latinoamericana. En este sentido, el discurso (el tipo de representación narrativa) está muy ligado a las condiciones del universo que se pretende representar, es decir, a las dinámicas de la vida ordinaria de un pequeño grupo social.

Las características de los personajes que dan vida a esta historia, así como las situaciones a las que éstos se enfrentan, han sido extraídas, en su mayoría, de la observación del diario vivir manizaleño, claro está que este producto no tiene intención documental, razón por la cual, un solo personaje de ficción contiene a varios reales y las situaciones presentadas tienen tintes ficcionales, no se pretende lograr un documento en el que se retrate la verdad de la vida cotidiana, pues se ha trabajado bajo la premisa que según Carlos Losilla<sup>119</sup>, Preminger introdujo en sus filmes, según la cual el hecho de que el cine reproduzca la realidad visible no quiere decir que pueda penetrar en su esencia, sino únicamente que *quizá* sea capaz de llegar a alguna idea de su apariencia. En otras palabras, nunca sabremos dónde está la verdad porque nunca sabemos cómo es -en realidad- la realidad.

Sonia es, tal vez, el personaje que retrata de manera más fiel a uno procedente de la vida real, fue basado en una mujer con el mismo nombre que vivió durante 20 años en el condominio Los Cerezos y que pese a su impecable apariencia personal, dejó su apartamento bastante deteriorado al marcharse de la copropiedad (tapete roto, paredes y cielo raso manchados, sanitario y lavamanos quebrados, etc.). Salomón puede entenderse como la mezcla de varios tenderos, pero guardando una gran similitud con el personaje que está a cargo de una miscelánea ubicada frente al Colegio de Cristo, en Manizales. Mauricio está a medio camino entre imaginario urbano y sujeto de la realidad, condensa a muchos hombres que a pesar de considerarse dominantes, fuertes y viriles, se ven vulnerados por una derrota sentimental. Rubén tiene componentes de uno de los porteros del edificio Pisamo, en Manizales, de una empleada doméstica sumamente interesada por la literatura universal, que trabaja en una casa de familia en Bogotá y de un psicólogo manizaleño que se vio obligado a conducir un taxi por causa del desempleo. Catalina personifica un mito urbano, representa ese imaginario de niña universitaria que se dedica a la prostitución, pero tiene un componente de sujeto real en tanto la aceptación por parte de su madre se fundamenta en un caso real de una copropietaria de Los Cerezos que presiona a su hija para que se involucre sentimentalmente con un hombre adinerado, mucho mayor que ella, con el fin de obtener beneficios económicos para la familia. Lucía es la mezcla de varias

familiares de uno de los guionistas, mujeres que dedican su vida a construir un hogar perfecto, que renuncian a su profesión por atender sus casas y muchas veces no son conscientes de que esa familia ideal que ellas creen tener, no existe. Por último, el personaje de Luis Gerardo está basado en el protagonista de un cortometraje dirigido por Sean Penn (11'09"01, 2002) y ha sido adaptado al contexto manizaleño con base en Manuel Salvador Aguirre, un hombre viudo que después de perder a su mujer ha convertido su vida en un ritual para recordarla.

La narración llena de tiempos carentes de acciones trascendentales y ausente de puntos de giro, es producto de la intención de representar esos tiempos de la rutina, esos momentos 'muertos' tan comunes en la vida cotidiana. El montaje paralelo, propio de este guión, nace de la inquietud de no tener un solo personaje en líneas de acción interdependientes, como es común en el cine hollywoodense (ver 1.2.1 *Instrucciones de libre albedrío*), sino presentar pequeñas líneas de acción paralelas de múltiples personajes, lo que podría semejarse a la lógica del personaje coral, presente en la modernidad cinematográfica italiana, específicamente en la obra de Fellini. Otras de las premisas del cine clásico de las que se busca prescindir, en el nivel de la historia, son: la consecución de objetivos específicos, concretos, inmediatos y fuertemente motivados, por parte de los personajes, como motor de la historia; la superación de obstáculos que trunquen el alcance de esas metas (ver 1.2.1 *Instrucciones de libre albedrío*).

En lo que al discurso se refiere, además de los tiempos muertos y el montaje paralelo que están justificados desde la intencionalidad de la historia; este relato renuncia a la dramatización, pues no se busca la emocionalización ni la intensificación de las situaciones, no se jerarquizan los hechos para mostrar únicamente los que sean relevantes, ni tampoco se pretende crear una línea curva, es decir, una progresión emocional en crescendo o decrescendo; '*Buenos vecinos*' no recurre al suspense, ni a la fijación de plazos, y su final, a pesar de que puede considerarse feliz, no es más que un falso happy end, en tanto el desarrollo de la historia no prepara las condiciones para dicho desenlace y jamás se cierran todas las líneas de acción de los demás sujetos que conforman el personaje coral (ver 1.2.1 *Instrucciones de libre albedrío*).

Como ha ocurrido con diferentes corrientes fílmicas que buscan apartarse del modelo clásico, esta experiencia desplazatoria partió de las características del paradigma Hollywoodense para buscar vías alternas que, en este caso, se acercaran a las dinámicas de la vida cotidiana.



## 5.1 Buenos vecinos

Marcela Arango Bernal – Juan Pablo Ríos Castaño

### 1. EXTERIOR DE UNA CASA EN EL CAMPO – ENTRADA LA TARDE

*Una finca productora de papa (clima frío) con una casa modesta de una sola planta. Son entre las 5:45 y las 6:00 pm., el panorama es desolado y se siente el sonido del viento. Hacia la casa avanzan dos personas, un HOMBRE MAYOR y un JOVEN de unos 15 años, el joven lleva sobre su hombro derecho dos recatones y el hombre mayor lleva un sombrero en su mano izquierda, mientras con la derecha se rasca la cabeza.*

### 2. INTERIOR CASA EN EL CAMPO – ENTRADA LA TARDE

*Desde el interior de la casa se ve ingresar al hombre mayor y al joven cansados. Una mujer robusta sale de la cocina a recibirlos.*

MUJER ROBUSTA (*Mientras le recibe el sombrero al hombre mayor*): Quiubo ¿cómo les fue?

*Los dos hombres se sientan en una banca de madera y el joven deja los recatones a un lado.*

JOVEN: Bien amá, se recogió papa berracamente. ¿Cierto apá?

3. EXTERIOR CASA EN EL CAMPO – CAYENDO LA NOCHE

*Vista panorámica del paisaje y la casa.*

SOBRE LA IMAGEN TÍTULOS DE CRÉDITO: BUENOS VECINOS.

**CORTE A:**

4. INTERIOR TIENDA DE SALOMÓN – POR LA NOCHE

*SALOMÓN, un viejo canoso y desaliñado, fuma sentado tras su escritorio, ubicado en medio de estanterías abarrotadas de productos de todas clases. Frente al escritorio está parado MAURICIO, un hombre apuesto de unos 36 años que conversa con Salomón con cierto morbo y compinchería, mirándolo de frente. A un lado, encima de una estantería, hay un televisor viejo encendido en el noticiero de la noche, se escucha la voz de la presentadora al fondo de la conversación de Mauricio y Salomón:*

PRESENTADORA NOTICIERO: El ministro de agricultura, doctor Carlos Gustavo Cano, expresó su preocupación por la baja en los precios y la apresurada disminución en la demanda de productos agrícolas como la papa, la yuca y la cebolla larga. Dijo también que la importación de percederos ha afectado gravemente el sector. Al regreso de comerciales ampliaremos esta información.

*Durante la conversación de Salomón y Mauricio, el televisor continúa encendido.*

SALOMÓN: Oiga Mauricio, si ha visto esas piernitas que tiene la Catalina, la del 403 de su edificio, esa sardina si está muy rica.

MAURICIO: ¡¿Esa mujer don Salomón?!, está más buena que dormir los domingos hasta tarde. Yo por una nenita de esas hasta dejo a mi mujer (risas).

SALOMÓN: Ya quisiera usted

MAURICIO: Pues vea que Verónica no se aguantó mi éxito con las hembritas y le dio por largarse, peor pa' ella ¿no le parece?

SALOMÓN: Ah eso si pa' que, pero a ellas les toca aguantarse que uno se eche su canita al aire, es que las sardinas estas bien linditas y a uno le toca dormir con la más fea.

MAURICIO: ¿No ha escuchado? Ellas en la casa y uno en la calle. Vea, no hay cosa más rica que despertarse una o dos veces a la semana con mujer distinta a la propia...

*A la tienda ingresa un niño preguntando por un bon-bon-bum. Salomón y Mauricio interrumpen su conversación.*

MAURICIO *(mientras voltea para salir de la tienda)*: ¿Sabe qué don Salomón?, me llevo la lechita y hablamos luego, y échele ojo a esa Catalina, que esa le suelta algo.

SALOMÓN *(con los ojos desorbitados por el comentario y entregándole mecánicamente el bon bon al niño, mientras mira a Mauricio que se aleja):*  
Hombre no me diga eso que me muero.

*Mauricio sonríe y sale de la tienda con la bolsa de leche en la mano derecha.*

### **CORTE A:**

#### 5. INTERIOR PORTERÍA EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*RUBÉN, el vigilante del edificio, está sentado tras el mostrador de la recepción leyendo El nombre de la rosa, se detiene ocasionalmente para hacer algún apunte en un cuaderno grapado de 100 hojas. En una pequeña grabadora de CD, puesta detrás del mostrador, escucha a muy bajo volumen Héctor Lavoe. Mauricio atraviesa la puerta de vidrio del edificio y Rubén levanta la mirada.*

MAURICIO *(mientras avanza hacia el ascensor):* Qué más Rubencho, siempre ocupado en su lectura ¿no?

RUBÉN *(hace el ademán de ponerse de pie y le enseña la carátula del libro a Mauricio):* Sí señor, por aquí de policía en unas abadías del siglo XIV *(se sonríe)*

MAURICIO *(avanzando hacia el ascensor):* Ah, eso está muy bien.

*Mauricio se acerca al ascensor y Rubén retoma su lectura, mientras tanto se perciben las luces de un auto que se estaciona al frente del edificio.*

**CORTE A:**

6. INTERIOR CAMIONETA BLAZER – POR LA NOCHE

*CATALINA, una joven de unos 22 años, de apariencia bella y delicada, conversa con un HOMBRE robusto de unos 45 años, vestido con saco y corbata.*

*HOMBRE (mientras se acicala mirándose en el retrovisor): mi niña, la pasé delicioso, como siempre tu compañía es adorable. Yo creo que te llamo la semana entrante.*

*CATALINA (mientras se cuelga el bolso en el hombro y se dispone a bajarse): no señor, compañía adorable la tuya, y ya sabes que me llamas cuando quieras. Si no estoy, me dejas razón con mi mamá y no hay nin-gún pro-ble-ma.*

**CORTE A:**

7. INTERIOR PORTERÍA EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*Rubén alza la vista un momento para mirar afuera del edificio, ve a Catalina bajando del auto y a dos señoras que se detienen unos pasos antes de entrar al edificio para conversar. Retoma su lectura con una lenta sonrisa y se escucha el cierre de la puerta del vehículo.*



**CORTE A:**

8. EXTERIOR PUERTA EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*Catalina habla con el hombre robusto a través de la ventanilla del carro.*

HOMBRE (*mientras le extiende a Catalina un fajo delgado de billetes de 10 mil pesos*): Catita, mira y muchas gracias por todo.

CATALINA: no señor, todo muy rico y como siempre a la orden, (*le tira un beso*) un beso.

*Catalina camina hacia la puerta del edificio y unos pasos antes de la misma se encuentra con SONIA y LUCÍA, unas señoras de aproximadamente 40 años, con vestiduras finas y elegantes, así como peinado y maquillaje impecables, quienes detenidas conversan de manera amigable. Se dan un saludo corto y Catalina continúa su camino.*

**CORTE A:**

9. INTERIOR COCINA APARTAMENTO MAURICIO – POR LA NOCHE

*El tubo fluorescente de la luz de la cocina se enciende intermitente, Mauricio se agacha para sacar la licuadora de una gaveta, la cocina luce ordenada a excepción de un plato y un vaso que hay en el fregadero.*

**CORTE A:**

10. INTERIOR APARTAMENTO CATALINA – POR LA NOCHE

*Catalina cierra la puerta tras de sí.*

CATALINA (mientras avanza mirando hacia los lados en busca de su madre):  
Hola mamá...

*Catalina echa una mirada a la imagen de la virgen iluminada por velas que reposa en la mesa de una elegante sala estilo Luis XV, avanza dejando el bolso y las llaves en la mesa del comedor, y busca a su madre que le responde el saludo desde adentro.*

MADRE: Hola Catica ¿cómo te fue?

**CORTE A:**

11. INTERIOR PORTERÍA EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*Sonia y Lucía, ya adentro del edificio, caminan hacia el ascensor y siguen con su conversación. Sonia lleva, además de su bolso, una bolsa de papel de la Boutique Francinni, Lucía saluda indiferente a Rubén y Sonia lo mira con desprecio.*

SONIA (*susurrando*): Tú si saludas a cualquiera, sobre todo a este aparecido que se cree preparado.

LUCÍA (*mientras se ríe con desgano*): Tan bobita... pero bueno, ahora sí cuéntame qué estás haciendo que estás tan flaca y tan divina.

*Llegan al ascensor y presionan el botón.*

SONIA: Ay no pues, una dieta buenísima que me mandó la nutricionista del club, y como siempre, mucho spinning y comida balanceada mijita.

LUCÍA: ¿y la dieta es de esas horribles de aguantar hambre?

12. SE ABRE EL ASCENSOR Y ELLAS ENTRAN

13. INTERIOR ASCENSOR

SONIA: pues ni tanto, es con esas malteadas y esos téis que son carísimos, pero me han resultado muy buenos. Y es que me toca adelgazar porque como me antojé de (*le muestra con gracia la bolsa que lleva en la mano*) un vestido espectacular para la fiesta del socio del club, me toca estar regia.

**CORTE A:**

14. INTERIOR COCINA APARTAMENTO LUIS GERARDO – POR LA NOCHE

*Un bombillo de 60 Watios ilumina una cocina con decoración y electrodomésticos pasados de moda. LUIS GERARDO, un hombre de 1,60 de estatura, semi-robusto, de unos 75 años, vestido con un pantalón negro impecable, arrastraderas de caucho y una camisilla blanca metida entre el pantalón, que se nota recién bañado, con el pelo desordenado y una actitud moderadamente alegre, enciende una hornilla de gas y pone encima una vieja cafetera, todo ello mientras tararea el tango Cuesta abajo.*

**CORTE A:**

15. INTERIOR PORTERÍA EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*Suena de fondo Héctor Lavoe y Rubén continúa con su lectura.*

**CORTE A:**

16. INTERIOR COCINA APARTAMENTO MAURICIO – POR LA NOCHE

*La atmósfera está dominada por el sonido de la licuadora. Mauricio, con su mano derecha en la tapa de la misma, la mira concentrado y pensativo. De repente la apaga y sale de la cocina.*

**CORTE A:**

17. INTERIOR SALA APARTAMENTO SONIA – POR LA NOCHE

*Sonia se mira en un espejo de cuerpo entero mientras se acicala y se toca la barriga con un gesto de incomodidad, en el espejo se refleja una sala sucia y desolada, triste y pobre por demás, que contrasta fuertemente con las elegantes vestiduras de Sonia; también se observa la bolsa de Francinni y su bolso sobre una vieja mesa. Se escuchan personas en otras habitaciones y el televisor encendido. En el espejo, Sonia nota la bolsa y se voltea hacia ella, la abre y saca lo que hay en el interior (bolsas de plástico y basura), la dobla a la mitad y la guarda dentro de su bolso.*

**CORTE A:**

18. INTERIOR SALA APARTAMENTO LUCÍA – POR LA NOCHE

*Lucía empuja hacia el centro de la mesa del comedor un computador portátil y con la otra mano ubica 4 individuales sobre ella.*

LUCÍA: familia, alístense que en un segundito les sirvo la comida

*Todo queda en silencio.*

**CORTE A:**

19. INTERIOR BAÑO APARTAMENTO MAURICIO – POR LA NOCHE

*En un baño pequeño con juiciosa decoración, Mauricio orina con la rosca del sanitario abajo y chisquetea por todas partes. Su rostro cada vez está más pensativo, comienza a verse triste. Suena el teléfono y él sale en extremo agitado, su rostro cambia por un momento y se muestra esperanzado.*

## 20. HABITACIÓN MAURICIO – POR LA NOCHE

*Apenas apuntándose el pantalón, Mauricio entra a la habitación y contesta el teléfono.*

MAURICIO: Aló (pausa) (La esperanza desaparece de su rostro, que se torna triste) No señor, está equivocado (pausa) bueno, hasta luego.

**CORTE A:**

21. INTERIOR HABITACIÓN MADRE APARTAMENTO CATALINA – POR LA NOCHE

*Catalina y su MADRE rezan el rosario, la madre, una mujer de corta estatura, de unos 56 años, canas expuestas y meticulosamente cepilladas, vestida con un sastre gris, y de apariencia serena y tierna, quien está sentada en la cama y recostada en el espaldar, reza muy concentrada; Catalina, quien está sentada en un sofá, contesta las oraciones distraída mientras se hurga los pies descalzos.*

**CORTE A:**

22. INTERIOR HABITACIÓN APARTAMENTO LUIS GERARDO – POR LA NOCHE

*Luis Gerardo está de pie sorbiendo una taza de café, en una habitación con decoración pasada de moda. Deja la taza en una mesa de noche y comienza a silbar Cuesta Abajo mientras abre un viejo closet. En el interior hay colgados varios vestidos de paño que ocupan la mitad del espacio, en la otra mitad sólo hay un gancho con un vestido negro de mujer con lentejuelas, justo en el centro. Gerardo saca un gancho con una camisa blanca, un chaleco y un saco de paño, con esto en la mano se queda contemplando el vestido de mujer.*

**CORTE A:**

23. INTERIOR SALA APARTAMENTO LUCÍA – POR LA NOCHE

*En medio de la comida, Lucía contempla a su familia: su ESPOSO, más que comer, está concentrado en su computador portátil y se muestra indiferente con la situación familiar; su HIJO juega con la comida y luce triste, tal vez demasiado para ser un niño; y su HIJA menor, molesta con insistencia al Hijo lanzándole granos de arroz, éste permanece indiferente. Lucía los mira con orgullo inocente, se sonríe a solas, y los demás no la determinan.*

### **CORTE A:**

#### 24. INTERIOR COCINA APARTAMENTO SONIA – POR LA NOCHE

*Sonia, parada en medio de una cocina sucia con baldosas quebradas, abre una vieja nevera y adentro sólo encuentra una cebolla quemada por el frío, desconsolada cierra la nevera y se lleva la mano a la barriga (le suenan las tripas), se dirige a las alacenas, abre todas las puertas y no encuentra más que platos finos sucios y un gran tarro de sal. Sonia sale de la cocina.*

#### 25. SONIA SE DIRIGE A LA HABITACIÓN DE SU MARIDO

#### 26. HABITACIÓN MARIDO SONIA – POR LA NOCHE

*Sonia se asoma desde la puerta y encuentra a su MARIDO acostado viendo televisión en un viejo aparato. La pintura de las paredes desnudas luce desgastada y amarillenta, la ventana está cubierta por una cortina que cuelga de unos pocos ganchos, la habitación es en sí pobre y desaliñada.*



SONIA (*mira a su marido con rabia y en gritos susurrados le dice*): Oiga qué vamos a hacer, nos vamos a morir de hambre y usted echado viendo televisión, vea que llevo como 3 meses sin ir al puto club porque usted ya ni eso paga.

MARIDO (*le pega un golpe violento a la cama y alzando la voz dice*): ¡¡Ah!! ¡¡¡Que guevonada!!!, como si usted sirviera pa' mucho, mantener niñas que se creen ricas si es muy hijueputa...

SONIA (*se lleva el dedo índice a los labios pidiendo silencio, y susurrando dice*): Calladito, que lo oyen los vecinos.

#### **CORTE A:**

#### 27. INTERIOR PORTERÍA EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*Rubén se pone de pie y camina hacia la puerta del edificio, desde allí mira hacia la calle, como inspeccionando la noche.*

#### **CORTE A:**

#### 28. INTERIOR HABITACIÓN APARTAMENTO MAURICIO – POR LA NOCHE

*Mauricio, sentado sobre una gran cama, contempla en silencio un portarretratos que hay sobre la mesa de noche, con una foto de VERÓNICA, una bella mujer de unos 30 años y una NIÑA de 6 años. De fondo, en un moderno reproductor de CD suena música de Francisco Céspedes. Mira el*

*teléfono por un rato y levanta la bocina; con ella en la mano se queda meditabundo por un par de segundos y marca.*

MAURICIO (*mirando hacia el piso y con la voz entrecortada*): Hola Vero, ¿cómo has estado?... oye, oye... ven, ven, no me cuelgues, no tienes que hablar, sólo deja que te escuche un segundo, igual tienes que respirar y eso me basta. ¿Cómo está la niña?, bueno y tú, ¿cómo estás tú?, llamaba era a saludarte. (*dos segundos de silencio*) Vero, te quiero...

**CORTE A:**

29. INTERIOR SALA APARTAMENTO LUCÍA – POR LA NOCHE

*Lucía y los niños se levantan de la mesa mientras ella recoge los platos, su marido sigue concentrado en el computador.*

Lucía: ¿Cómo les pareció la comida? ¿si estaba rica?

*La familia no se inmuta y cada uno continúa con lo suyo*

**CORTE A:**

30. INTERIOR HABITACIÓN MADRE APARTAMENTO CATALINA – POR LA NOCHE

*Catalina y su madre continúan con el rosario, el rostro de la madre ha cambiado, cierra los ojos como si estuviera en un estado de meditación profunda y sus manos contra el pecho pasan las pepas de la camándula lentamente, Catalina ahora se revisa las uñas de las manos y contesta distraída.*

**CORTE A:**

31. INTERIOR HABITACIÓN APARTAMENTO LUIS GERARDO – POR LA NOCHE

*Luis Gerardo, mientras continúa con el silbido, se anuda la corbata mirándose al espejo de un tocador viejo que hay frente a su cama. Al terminar, retoca su impecable peinado y echa una mirada a una foto vieja que hay sobre el tocador en un portarretratos de plata, se ve él vestido tal cual está y su ESPOSA luciendo el vestido de lentejuelas, ambos están sonriendo. Luis toma el portarretratos y lo acerca a su rostro mientras habla.*

LUIS GERARDO (con cara de añoranza): ¡Ah mi viejita linda, como bailaba de rico!.

#### **CORTE A:**

#### 32. INTERIOR BAÑO APARTAMENTO SONIA – POR LA NOCHE

*Sonia, de pie en un baño percutido y medio destruido, se lava el rostro y se mira en un espejo manchado. Se ve arrugada y su mirada desolada le envejece aún más el rostro, (le suenan las tripas), toma agua del lavamanos de manera compulsiva.*

#### **CORTE A:**

#### 33. INTERIOR HABITACIÓN APARTAMENTO MAURICIO – POR LA NOCHE

*Mauricio continúa hablando por teléfono.*

MAURICIO: ...Y no entiendo porque no estás aquí, igual esta es tu casa y la de la nena. Anoche no pude pegar el ojo... ven y lo de ésta vieja es mentira, yo no tengo nada con ella, ¡bueno pues..., ahora ya no pasa nada!, tú eres mi

princesita y no hay otra... Vero esta casa es muy sola sin ti y me hace mucha falta la niña... Mi vida, yo voy a cambiar, es más, yo siento que ya cambié, es en serio, la lección quedó aprendida...

**CORTE A:**

34. INTERIOR HABITACIÓN MADRE APARTAMENTO CATALINA – POR LA NOCHE

*Catalina y su madre se dan la bendición final.*

MADRE: Catica, mi amor, se me había olvidado decirte que te llamó don Federico y un señor Silvio que nunca te había llamado. Don Federico me dijo que quería salir contigo el viernes y este señor Silvio dijo que lo llamaras, pero no dejó el teléfono ni nada.

CATALINA: No mamá, no te preocupes que yo ya lo tengo.

*Catalina se pone en pie y avanza hacia la puerta, antes de salir voltea la mirada hacia su madre.*

CATALINA: Ah mamita, te quería decir que ya para el fin de semana te puedo dar la platica que necesitas, yo creo que con estos dos señores nos cuadramos. Chao, que descanses *(le tira un pico desde la puerta)*

MADRE: Gracias mijita, lo mismo. ¡Bendiciones!

**CORTE A:**

35. INTERIOR COCINA APARTAMENTO LUCÍA – POR LA NOCHE

*Lucía lava los platos a solas en una cocina bonita y dispuesta con cierto lujo.*

*Lucía (susurrando pensativa): Ah Dios mío, gracias por esta familia tan linda, (se concentra un momento para oír el ambiente silencioso) ahh... que paz.*

36. INTERIOR SALA APARTAMENTO LUCÍA – POR LA NOCHE

*Vemos al esposo inmutable, en la mesa, aún concentrado en su computador.*

37. INTERIOR HABITACIÓN HIJO – APARTAMENTO LUCÍA – POR LA NOCHE

*Vemos al hijo sentado en su cama totalmente en silencio y con una mirada aterradoramente ensimismada. La habitación está decorada con colores vivos y su cama tiene un cubrelecho de Shreck.*

**CORTE A:**

38. INTERIOR PORTERÍA EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*Rubén camina por el pasillo entre el ascensor y la puerta de acceso.*

**CORTE A:**

39. INTERIOR HABITACIÓN APARTAMENTO MAURICIO – POR LA NOCHE

*Mauricio mira un café helado que está intacto sobre la mesa de noche, continúa hablando por teléfono.*

MAURICIO: ... mira que hace un rato me hice un café helado como los que tú hacías y quedó horrible, si me vieras, la cocina quedó aterradora, es que tú sabes que yo me enredo hasta para hacer un café... Hoy estuve donde Julio en la agencia de viajes y separé tres cupos para San Andrés, los tiquetes y el plan están abiertos, para cuando tú y la nena se vengán conmigo... amor un beso, te... (silencio) te quiero...

**CORTE A:**

40. INTERIOR SALA APARTAMENTO LUIS GERARDO – POR LA NOCHE

*Luis Gerardo parado junto a la puerta de salida de su apartamento, con la luz prendida, toma de un perchero un sombrero de fieltro negro y se lo pone, se arregla el saco y la corbata, abre la puerta, apaga la luz y sale. Se ve la sala vacía a oscuras.*

**CORTE A:**

41. INTERIOR PORTERÍA EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*Rubén, parado frente al ascensor, contempla cómo los números de éste se iluminan desde el quinto hasta el primero, se abre la puerta, Luis Gerardo sale y avanza hacia Rubén mientras lo saluda.*

Luis Gerardo: Hola Rubencito ¿cómo estás?

Rubén: Bien don Luis, aquí relajado... Y qué ¿ya se va a escuchar los tanguitos?

Luis Gerardo (*ya llegando a la salida del edificio*): si mijo, me voy a escuchar a Gardelito y a tomarme unos aguardientes, así que no me espere.

*Rubén sonriente asiente con la cabeza y vemos el balanceo de las puertas tras la salida de Luis Gerardo.*



**CORTE A:**

42. INTERIOR PASILLOS EDIFICIO EL PARAÍSO – POR LA NOCHE

*Se ven los pasillos de todo el edificio desolados.*

**SE FUNDE EN NEGRO**

**SALE DE NEGRO:**

43. INTERIOR HABITACIÓN - APARTAMENTO MAURICIO – POR LA NOCHE

*Se ve Mauricio a oscuras acostado con la ropa puesta sobre una gran cama a medio destender, esforzándose mucho para dormir, como perturbado. Sobre la mesa de noche continúa el café helado intacto y en el piso yace el teléfono descolgado.*

**SE FUNDE EN NEGRO**

**SALE DE NEGRO:**

44. INTERIOR HABITACIÓN SONIA - APARTAMENTO SONIA – POR LA NOCHE

*Vemos un cuarto con las luces apagadas, pero iluminado por la luz de la calle que se filtra a través de unas viejas cortinas, escuchamos y vemos a Sonia moverse en la cama de un lado a otro (suenan las tripas), se escucha un televisor encendido en una habitación contigua.*

**SE FUNDE EN NEGRO**

**SALE DE NEGRO:**

45. INTERIOR HABITACIÓN CATALINA - APARTAMENTO CATALINA – POR LA NOCHE

*Se ve a Catalina profundamente dormida en una habitación iluminada por la tenue luz de una lámpara puesta sobre la mesa de noche. La habitación está decorada en colores pastel, medianamente infantil.*

**SE FUNDE EN NEGRO**

**SALE DE NEGRO:**

46. INTERIOR HABITACIÓN HIJO - APARTAMENTO LUCÍA – POR LA NOCHE

*El hijo está acostado boca arriba aún despierto, su cara es desconsoladora. La habitación está a oscuras, aunque se ven apartes de la viva decoración.*

**SE FUNDE EN NEGRO**

**SALE DE NEGRO:**

47. INTERIOR HABITACIÓN - APARTAMENTO LUIS GERARDO – POR LA NOCHE

*Vemos la foto de Luis Gerardo y su esposa, sobre el tocador, el marco brilla en la oscuridad por la luz de la calle que entra por la ventana, que tiene la cortina abierta; al fondo, en el espejo, se avistan levemente detalles de la anticuada decoración.*

**SE FUNDE EN NEGRO**

*Sobre el negro se escucha el silencio propio de la noche.*

## **SALE DE NEGRO:**

### 48. INTERIOR SALA – COCINA CASA RUBÉN – POR LA MAÑANA

*Son las 6:30 am., se percibe que estamos en otro vecindario, en uno de estrato menor, la casa de Rubén es humilde, pero muy limpia y organizada, en la mesa del comedor hay un NIÑO de unos 10 años terminando de desayunar, está muy bien peinado y tiene el uniforme del colegio, a su lado está sentado un NIÑO MENOR, atragantado con un pan y limpiándose un pequeño chorreado que tiene en la camisa del uniforme. Se escucha el sonido de las llaves abriendo la puerta de entrada y los niños se levantan rápidamente de la mesa, entra Rubén y ellos se abalanzan a saludarlo, él se agacha para abrazarlos.*

*NIÑOS (en coro): Hola papi, ¿cómo te fue? (cada niño lo besa en una mejilla diferente, él los besa también)*

*RUBÉN: Bien hijos, ¿si hicieron las tareas anoche?*

*Rubén se pone en pié.*

*MAMÁ (voz en off): Niños, rápido que les coge la tarde. Hola mi amor ¿cómo te fue?*

*Una delgada mujer, vestida con una falda oscura y una camisa blanca, debajo de un delantal de cocina, se acerca a Rubén y lo besa intensamente, mientras los niños se miran y se sonríen entre sí.*

MAMÁ: mi amor, estás helado, ya te doy algo calientico, espérate yo despacho a los niños.

RUBÉN (*le besa la mejilla y*): tranquila mi amor, anda despáchalos que yo me atiendo.

*La cámara se queda con Rubén y lo acompaña hasta una cocina muy limpia y organizada, se escucha abrir la puerta de entrada y a la mamá que despide a los niños, Rubén abre una nevera blanca de 16 pies y saca un tarro de jugo de naranja artificial, se escucha que se cierra la puerta, su esposa camina hacia él, se abrazan y se besan intensamente.*

RUBÉN (*se muestra agitado y sin aire a causa del beso*): Uy amor, vengo con unas ganas horribles de ti, camina vamos a la cama un ratico. (*la abraza fuertemente contra sí y le toca las nalgas tiernamente*)

MAMÁ (*separándose de él con una sonrisa pícaro*): No señor, usted que se está creyendo, yo también trabajo... Aunque no te niego que me dan ganas, pero ya me voy.

## **SE FUNDE EN NEGRO**

### **SALE DE NEGRO:**

49. INTERIOR SALA - COCINA CASA RUBÉN – POR LA MAÑANA

*Vemos a Rubén solo en casa, sentado a la mesa, comiéndose unos panes untados de mantequilla y mermelada, y unos huevos fritos; sonríe, se ve cansado pero feliz.*

SOBRE LA IMAGEN SALEN CRÉDITOS.

**SE FUNDE EN NEGRO**

**FIN**

- 
- <sup>1</sup> MORIN, Edgar. La realidad semiimaginaria del hombre. En: El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001. P 182
- <sup>2</sup> Cf. TARANTINO, Quentin. Pulp fiction, tres historias sobre una misma historia. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995.
- <sup>3</sup> PEÑA TIMÓN, Vicente. El programa narrativo en el relato audiovisual. Málaga: Universidad de Málaga, 1998. P 26
- <sup>4</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Relato. 22ª edición. 2001 <<http://www.rae.es>> (agosto de 2004)
- <sup>5</sup> Cf. TODOROV, Tzvetan. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1977.
- <sup>6</sup> CARRIERE, Jean Claude y BONITZER, Pascal. Práctica del guión cinematográfico. The End. Barcelona: Paidós, 1991. P 128
- <sup>7</sup> El argumento es la organización real y la representación de la historia. Es un sistema que organiza los componentes (acontecimientos de la historia y exposición de asuntos) según principios específicos. Boris Tomashevsky: es la denominación que empleamos para la arquitectura de la representación de la historia. (Cf. BORDWEL, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós, 1996)
- <sup>8</sup> El estilo es el sistema de recursos específicos de cada formato. (Cf. Ibíd.)
- <sup>9</sup> PEÑA TIMÓN, Vicente. El programa narrativo en el relato audiovisual. Málaga: Universidad de Málaga. 1998. P 30-31
- <sup>10</sup> El signo está compuesto por un significante y un significado. El plano de los significantes constituye el plano de la expresión y el de los significados el plano del contenido. Para Hjelmslev cada plano comporta dos estratos: la forma y la sustancia. La forma es lo que puede ser descrito exhaustiva y simplemente y con coherencia por la lingüística y la sustancia es el conjunto de los aspectos de los fenómenos lingüísticos que no pueden ser descritos sin recurrir a premisas extralingüísticas. (Cf. BARTHES, Roland. La aventura semiológica. 2ª Edición. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993)
- <sup>11</sup> BERGMAN, Ingmar. Introducción a 4 film di Bergman, citado por BETTETINI, Gian Franco. Cine: lengua y escritura. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. P 180
- <sup>12</sup> Cf. EISENSTEIN, Sergei. Teoría y técnica cinematográficas. Madrid: Rialp, 1959.
- <sup>13</sup> MITRY, Jean. La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje. Madrid: Ediciones Akal, 1990. P 108
- <sup>14</sup> El montaje es el relato cinematográfico que se alimenta del uso de planos, puesta en serie, decorados, etc. Todo cambio en el montaje es un cambio en el relato. (Cf. BRUNETTA, Gian Piero. Nacimiento del relato cinematográfico. Madrid: Ediciones Cátedra Signo e imagen, 1987)
- <sup>15</sup> GUERASIMOV, S. Il mestiere di regista, citado por BETTETINI, Gian Franco. Cine: lengua y escritura. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. P 179
- <sup>16</sup> Los historiadores han denominado a los primerísimos años de producción cinematográfica el período primitivo. Generalmente, se da por sentado que este período comenzó con los orígenes comerciales del cine en 1894 y duró hasta algún momento situado entre 1906 y 1908. Durante la mayor parte de este período las películas intentaban captar al público a través de melodramas o comedias sencillos. (Cf. BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997)
- <sup>17</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997. P 424.
- <sup>18</sup> Ibid. P 5
- <sup>19</sup> Cf. CHION, Michel. Cómo se escribe un guión. Madrid: Ediciones Cátedra SA, 2000.
- <sup>20</sup> Cf. VANOYE, Francis. Guiones modelo y modelos de guión. Barcelona: Paidós, 1996. VILCHES, Lorenzo (comp.). Taller de escritura para cine. Barcelona: Editorial Gedisa SA, 1998. BORDWEL, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós, 1996
- <sup>21</sup> Cf. BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997
- <sup>22</sup> Cf. CHION, Michel. Cómo se escribe un guión. Madrid: Ediciones Cátedra SA, 2000.
- <sup>23</sup> CHION, Michel. Cómo se escribe un guión. Madrid: Ediciones Cátedra SA, 2000. P 173-174
- <sup>24</sup> Existen otros tipos de motivaciones como la realista – que se compromete más con la realidad-, la intertextual – los elementos del film se justifican de acuerdo a convenciones genéricas (Ej.: musicales, cine negro, etc) -y la artística– donde la justificación de los componentes se da por el poder compositivo que ofrecen a la obra-. (Cf. BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997)
- <sup>25</sup> Cf. CHION, Michel. Cómo se escribe un guión. Madrid: Ediciones Cátedra SA, 2000
- <sup>26</sup> MESSEL, Rudolf. This film business. Citado por: BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997. P 424
- <sup>27</sup> Cf. BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997

- <sup>28</sup> EISENSTEIN, Sergei. Teoría y técnica cinematográficas. Madrid: Rialp, 1959. P 199
- <sup>29</sup> EISENSTEIN, Sergei. Los problemas de la composición. En: EISENSTEIN, Sergei. PUDOVKIN, Vsevolod. DOVCHENKO, Alexander y otros. El oficio cinematográfico. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1957. P 40
- <sup>30</sup> GOMBRICH, E. H. Norm and form: studies in the art of the Renaissance. Citado por: BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997. P 84
- <sup>31</sup> Función estética o poética según las funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson. (Cf. HIERRO, José. Principios filosóficos del lenguaje. Madrid: Alianza Editorial, 1986.)
- <sup>32</sup> Función representativa según las funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson (Cf. HIERRO, José. Principios filosóficos del lenguaje. Madrid: Alianza Editorial, 1986.)
- <sup>33</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997. P 24
- <sup>34</sup> MITRY, Jean. La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje. Madrid: Ediciones Akal, 1990. P 172
- <sup>35</sup> BRUNETTA, Gian Piero. Nacimiento del relato cinematográfico. Madrid: Ediciones Cátedra Signo e imagen, 1987. P 12
- <sup>36</sup> Cf. BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós, 1996
- <sup>37</sup> Cf. BURCH, Noël. Praxis del cine. Madrid: Fundamentos, 1970
- <sup>38</sup> Cf. BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997.
- <sup>39</sup> Cf. *Ibid.*.
- <sup>40</sup> Cf. *Ibid.*
- <sup>41</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997. P 428
- <sup>42</sup> *Ibid* P 40
- <sup>43</sup> CARRIÈRE, Jean Claude. El contador de historias. En: VILCHES, Lorenzo (comp.). Taller de escritura para cine. Barcelona: Editorial Gedisa SA, 1998. P 61
- <sup>44</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. Op Cit. P 81
- <sup>45</sup> *Ibid.* P 420
- <sup>46</sup> MITRY, Jean. Op Cit. P 158
- <sup>47</sup> Cf. BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. Op Cit.
- <sup>48</sup> Cf. *Ibid*
- <sup>49</sup> BORDE, Raymond y CHAUMENTON, Étienne. Panorama du film noir américain. Citado por: BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997. P 83
- <sup>50</sup> Cf. ROCHA, Glauber. El 'Cinema Nôvo' y la aventura de la creación. En: DELLA VOLPE, Galvano et al. Problemas del nuevo cine. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- <sup>51</sup> ROCHA, Glauber. El 'Cinema Nôvo' y la aventura de la creación. En: DELLA VOLPE, Galvano et al. Problemas del nuevo cine. Madrid: Alianza Editorial, 1971. P 204
- <sup>52</sup> Cf. ROCHA, Glauber. *Ibid*
- <sup>53</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. Op cit. P 431
- <sup>54</sup> Plot point: giro brusco que modifica la situación y la relanza de manera imprevista; intrusión de un elemento o personaje nuevo, cambio de fortuna, revelación de un secreto o acción que se encamina hacia el sentido contrario al que se esperaba. (Cf. CHION, Michel. Op cit)
- <sup>55</sup> Los tiempos muertos se refieren a la ausencia de acciones dentro de un espacio y un tiempo. La cámara fija su interés en el transcurrir del tiempo y las dimensiones del espacio, aún cuando hay total ausencia de eventualidades o acciones.
- <sup>56</sup> JAMESON, Frederic. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1991. p 72 - 73
- <sup>57</sup> BETTETINI, Gian Franco. Cine: lengua y escritura. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. P 186
- <sup>58</sup> Cf. EISENSTEIN, Sergei. PUDOVKIN, Vsevolod. DOVCHENKO, Alexander y otros. El oficio cinematográfico. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1957.
- <sup>59</sup> BETTETINI, Gian Franco. Op Cit. P 187
- <sup>60</sup> Cf. VON TRIER, Lars y VINTERBERG, Thomas. Voto de castidad. 1995. <<http://www.dogme95.dk>> (septiembre 2004).
- <sup>61</sup> VON TRIER, Lars y VINTERBERG, Thomas. Voto de castidad. 1995. <<http://www.dogme95.dk>> (septiembre 2004)
- <sup>62</sup> MITRY, Jean. Op Cit. P 178
- <sup>63</sup> Cf. MITRY, Jean. La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje. Madrid: Ediciones Akal, 1990.
- <sup>64</sup> TOBIAS, Ronald. El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramáticoaudiovisual. Madrid: Ediciones internacionales universitarias, 1999. P 33
- <sup>65</sup> EISENSTEIN, Sergei. Teoría y técnica cinematográficas. Madrid: Rialp, 1959. P 47
- <sup>66</sup> Cf. CHION, Michel. Op Cit.



- 
- <sup>67</sup> JAMESON, Frederic. Op Cit. P 61
- <sup>68</sup> EISENSTEIN, Sergei. Teoría y técnica cinematográficas. Op Cit. P 129
- <sup>69</sup> JAMESON, Frederic. Op Cit. P 36
- <sup>70</sup> Cf. LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Monadología. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- <sup>71</sup> Cf. JAMESON, Frederic. Op Cit.
- <sup>72</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001. P 129
- <sup>73</sup> PICHON-RIVIÈRE, Enrique y PAMPLIEGA DE QUIROGA, Ana. Psicología de la vida cotidiana. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1985. P 12
- <sup>74</sup> LEÓN VEGA, Emma. Op Cit. P 41
- <sup>75</sup> PICHON-RIVIÈRE, Enrique y PAMPLIEGA DE QUIROGA. Op Cit. P 13
- <sup>76</sup> LEÓN VEGA, Emma. Op Cit. P 10
- <sup>77</sup> Cf. LEÓN VEGA, Emma. Op Cit.
- <sup>78</sup> Ibid. P 125
- <sup>79</sup> LEÓN VEGA, Emma. Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana. Barcelona: Editorial Anthropos, 1999. P 58
- <sup>80</sup> LEFEBVRE, Henri. La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones. Citado por: LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001. P 83
- <sup>81</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos Op Cit. P 84
- <sup>82</sup> PICHON-RIVIÈRE, Enrique y PAMPLIEGA DE QUIROGA. Op Cit. P 81
- <sup>83</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos Op Cit. P 84
- <sup>84</sup> PICHON-RIVIÈRE, Enrique y PAMPLIEGA DE QUIROGA. Op Cit. P 61
- <sup>85</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos Op Cit. P 86
- <sup>86</sup> Ibid. P 77
- <sup>87</sup> Ibid. P 78
- <sup>88</sup> Ibid. P 77
- <sup>89</sup> Ibid.. P 79
- <sup>90</sup> LEÓN VEGA, Emma. Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana. Op Cit. P 126
- <sup>91</sup> Ibid.. P 126
- <sup>92</sup> PICHON-RIVIÈRE, Enrique y PAMPLIEGA DE QUIROGA. Op Cit. P 90
- <sup>93</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos. Op Cit. P 24
- <sup>94</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Violencia. 22ª edición. 2001 <<http://www.rae.es>> (octubre de 2004)
- <sup>95</sup> WOLF, Mauro. Sociologías de la vida cotidiana. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. P 26
- <sup>96</sup> Ibid. P 95
- <sup>97</sup> MARANINI, P. La società e le cose. Sociología e ideología de Durkheim a Goffman. Citado por: WOLF, Mauro. Sociologías de la vida cotidiana. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. P 98
- <sup>98</sup> No se quiere decir aquí, que no se puedan considerar como piezas artísticas las películas que han sido realizadas con otras intenciones.
- <sup>99</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit 197
- <sup>100</sup> LOSILLA, Carlos. La invención de Hollywood: o como olvidarse de una vez por todas del cine clásico. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003. P 149
- <sup>101</sup> MITRY, Jean. Op Cit. P 84
- <sup>102</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos. Op Cit. P 25
- <sup>103</sup> Cf. CARRIERE, Jean Claude y BONITZER, Pascal. Práctica del guión cinematográfico. The End. Op. Cit.
- <sup>104</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos. Op. Cit. P 45
- <sup>105</sup> ZEMELMAN, Hugo. Sujeto: existencia y potencia. Barcelona: Editorial Anthropos, 1998. P 24
- <sup>106</sup> LOSILLA, Carlos. Op Cit. P 148
- <sup>107</sup> Cf. SILVA, Armando. Bogotá Imaginada. Bogotá: Taurus, 2003.
- <sup>108</sup> Cf. Op Cit
- <sup>109</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos. Op. Cit. P 141
- <sup>110</sup> CONTURSI, María Eugenia y FERRO, Fabiola. La narración. Usos y teorías. Bogotá: Editorial Norma, 2000. P 101
- <sup>111</sup> Ibid. P 92
- <sup>112</sup> Cf. CHION, Michel. Op Cit
- <sup>113</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos. Op. Cit. P 40
- <sup>114</sup> ZEMELMAN, Hugo. Op Cit. P 156
- <sup>115</sup> WOLF, Mauro. Op Cit. P 84
- <sup>116</sup> LEÓN VEGA, Emma. De filias y arquetipos. Op. Cit. P 94

---

<sup>117</sup> Cf. ROCHA, Glauber. Op Cit.

<sup>118</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. P 200

<sup>119</sup> Cf. LOSILLA, Carlos. Op Cit.

## Filmografía

EL VIAJE A LA LUNA. George Meliès (1902)  
EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI. Robert Wiene (1920)  
THE KID. Charles Chaplin (1920)  
ACORAZADO DE POTEMKIN. Sergei Eisenstein (1925)  
LUCES DE LA CIUDAD. Charles Chaplin (1931)  
TIEMPOS MODERNOS. Charles Chaplin (1935)  
LA DILIGENCIA. John Ford. (1939)  
LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ. Victor Fleming. (1939)  
EL GRAN DICTADOR. Charles Chaplin (1940)  
CIUDADANO KANE. Orson Welles. (1941)  
EL HALCÓN MALTÉS. John Huston (1941)  
CASABLANCA. Michel Curtiz. (1942)  
EXTRAÑOS EN UN TREN. Alfred Hitchcock. (1951)  
LA VENTANA INDISCRETA. Alfred Hitchcock. (1954)  
LOS SIETE SAMURÁIS. Akira Kurosawa. (1954)  
SED DE MAL. Orson Welles (1958)  
LOS 400 GOLPES. François Truffaut (1959)  
LA DOLCE VITA. Federico Fellini. (1960)  
EL AÑO PASADO EN MARIENBAD. Alain Resnais (1961)  
EL DESIERTO ROJO. Michaelangelo Antonioni. (1964)  
PERSONA. Ingmar Bergman. (1966)  
2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO. Stanley Kubrick (1968)  
LA NARANJA MECÁNICA. Stanley Kubrick (1971)  
EL PADRINO I. Francis Ford Coppola (1972)  
CADA UNO PARA SÍ Y DIOS CONTRA TODOS. Werner Herzog (1974)  
EL PADRINO II. Francis Ford Coppola (1974)  
TAXI DRIVER. Martin Scorsese (1976)  
EXPRESO DE MEDIA NOCHE. Alan Parker (1978)  
APOCALIPSE NOW. Francis Ford Coppola (1979)  
EL RESPLANDOR. Stanley Kubrick (1980)  
ET EL EXTRATERRESTRE. Steven Spielberg (1982)  
FANNY Y ALEXANDER. Ingmar Bergman (1982)  
THE WALL. Alan Parker (1982)

BIRDY. Alan Parker (1984)  
CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS. Francisco Norden (1984)  
MÁS EXTRAÑOS QUE EL PARAÍSO. Jim Jarmusch. (1984)  
EL EMBAJADOR DE LA INDIA. Mario Ribero (1986)  
PLATOON. Oliver Stone (1986)  
TERCIOPELO AZUL. David Lynch (1986)  
VISA USA. Lizandro Duque (1986)  
FULL METAL JACKET. Stanley Kubrick (1987)  
LAS ALAS DEL DESEO. Win Wenders. (1987)  
BIRD. Clint Eastwood (1988)  
RAMBO III. Peter McDonald (1988)  
BATMAN I. Tim Burton (1989)  
CONFESIÓN A LAURA. Jaime Osorio Gómez (1990)  
CORAZÓN SALVAJE. David Lynch (1990)  
EL JOVEN MANOS DE TIJERAS. Tim Burton (1990)  
RODRIGO D: NO FUTURO. Víctor Gaviria (1990)  
NAKED LUNCH. David Cronenberg (1991)  
NOCHES EN LA TIERRA. Jim Jarmusch (1991)  
THE DOORS. Oliver Stone (1991)  
THELMA Y LOUISE. Ridley Scott (1991)  
BATMAN VUELVE. Tim Burton (1992)  
LOS IMPERDONABLES. Clint Eastwood (1992)  
RAPSODIA EN AGOSTO. Akira Kurosawa (1992)  
RESERVOIR DOGS. Quentin Tarantino (1992)  
LA ESTRATEGIA DEL CARACOL. Sergio Cabrera (1993)  
LA GENTE DE LA UNIVERSAL. Felipe Aljure (1993)  
LA LISTA DE SCHINDLER. Steven Spielberg (1993)  
TAN LEJOS Y TAN CERCA. Win Wenders (1993)  
UN MUNDO PERFECTO. Clint Eastwood (1993)  
ASESINOS POR NATURALEZA. Oliver Stone (1994)  
PULP FICTION. Quentin Tarantino. (1994)  
CUATRO CUARTOS. Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodríguez, Quentin Tarantino (1995)  
LOS PUENTES DE MADISON. Clint Eastwood (1995)  
AUTOPISTA PERDIDA. David Lynch (1996)  
CONTRA VIENTO Y MAREA. Lars Von Trier (1996)  
EDIPO ALCALDE. Jorge Alí Triana (1996)  
EVITA. Alan Parker (1996)  
JUEGOS, TRAMPAS Y DOS ARMAS HUMEANTES. Guy Ritchie (1998)  
LA VENDEDORA DE ROSAS. Víctor Gaviria (1998)

LOS IDIOTAS. Lars Von Trier (1998)  
PI EL ORDEN DEL CAOS. Darren Aronofsky (1998)  
LAS CENIZAS DE ÁNGELA. Alan Parker (1999)  
OJOS BIEN CERRADOS. Stanley Kubrick (1999)  
RIZO. Julio Sosa-Pietri (1999)  
UNA HISTORIA SENCILLA. David Lynch (1999)  
UN DOMINGO CUALQUIERA. Oliver Stone (1999)  
AMORES PERROS. Alejandro González Iñárritu (2000)  
BAILARINA EN LA OSCURIDAD. Lars Vön Trier (2000)  
DIÁSTOLE Y SÍSTOLE. Harold Trompetero (2000)  
GLADIADOR. Ridley Scott (2000)  
REQUIEM POR UN SUEÑO. Darren Aronofsky (2000)  
SNATCH. Guy Ritchie (2000)  
KALIBRE 35. Raúl García (2001)  
LA CAÍDA DEL HALCÓN NEGRO. Ridley Scott (2001)  
MOULIN ROUGE. Baz Luhrmann (2001)  
MULHOLLAND DRIVE. David Lynch (2001)  
11'09''01. Directores varios (2002)  
CHICAGO. Rob Marshall (2002)  
COMO EL GATO Y EL RATÓN. Rodrigo Triana (2002)  
EL PIANISTA. Roman Polanski (2002)  
PANDILLAS DE NUEVA YORK. Martin Scorsese (2002)  
21 GRAMOS. Alejandro González Iñárritu (2003)  
DOGVILLE. Lars Von Trier (2003)  
EL CARRO. Luis Orjuela (2003)  
EL GRAN PEZ. Tim Burton (2003)  
KILL BILL. Quentin Tarantino. (2003)  
LA PRIMERA NOCHE. Luis Alberto Restrepo (2003)  
LA VIDA DE DAVID GALE. Alan Parker (2003)  
PERDIDOS EN TOKIO. Sofía Coppola (2003)  
RÍO MÍSTICO. Clint Eastwood (2003)  
MARÍA LLENA ERES DE GRACIA. Joshua Marton (2004)  
TROYA. Wolfgang Petersen (2004)

## Bibliografía

ARRECHE, Araceli. El mundo ideal de Torre Nilsson: La mano en la trampa. <<http://www.temakel.com/cinetnilsson.htm>> (Junio 2004).

BACEIREDO, Rebeca. Jim Jarmusch. 2003. <<http://www.portalmundos.com/mundocine/directores/jarmusch.htm>> (Junio 2004).

BAL, Mieke. Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1990.

BARTHES, Roland. La aventura semiológica. 2ª edición. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. Diarios íntimos. Buenos Aires: Editorial Arca, Editorial Galerna, 1977.

BETTETINI, Gianfranco. Cine: lengua y escritura. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

BETTETINI, Gianfranco. La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva. Madrid: Cátedra, 1986.

BORDWEL, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós, 1996.

BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós, 1997.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. Glauber Rocha, retrospectiva. Brasilia: 1987.

BRUNETTA, Gian Piero. Nacimiento del relato cinematográfico. Madrid: Ediciones Cátedra Signo e imagen, 1987.

BURCH, Noël. Praxis del cine. Madrid: Fundamentos, 1970.

CARRIÈRE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal. Práctica del guión cinematográfico. The End. Barcelona: Paidós, 1991.

CARRIÈRE, Jean-Claude. La película que no se ve. Barcelona: Paidós, 1997.

CASSETTI, Francisco y DI CHIO, Federico. Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós, 1991.

CHION, Michel. Cómo se escribe un guión. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

CONTURSI, María Eugenia y FERRO, Fabiola. La narración. Usos y teorías. Bogotá: Editorial Norma, 2000.

DELLA VOLPE, Galvano et al. Problemas del nuevo cine. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Relato. 22ª edición. 2001 <<http://www.rae.es>> (agosto de 2004).

ECO, Umberto. Tratado de semiótica general. Quinta edición. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. Forma en el cine. México: Siglo XXI, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. PUDOVKIN, Vsevolod. DOVCHENKO, Alexander y otros. El oficio cinematográfico. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1957.

EISENSTEIN, Sergei. Teoría y técnica cinematográficas. Madrid: Rialp, 1959.

GAUDREAU, André y JOST, Francois. El relato cinematográfico. Barcelona: Paidós, 1995.

GAZZOLI, Rubén. El barrio, entre la mitología y la realidad. En: Nueva sociedad. No 75 (ene-feb 1985) P 71-77.

HELLER, Agnes. Sociología de la vida cotidiana. Tercera edición. Barcelona: Ediciones Península, 1991.

IBÁÑEZ, Jesús. Por una sociología de la vida cotidiana. Madrid: siglo XXI editores, 1997.

JAMESON, Frederic. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Piados, 1991.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Monadología. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.

LEÓN, Emma. De filias y arquetipos. La vida cotidiana en el pensamiento moderno de occidente. Barcelona: Anthropos, 2001.

LEÓN, Emma. Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana. Barcelona: Anthropos, 1999.

LINARES, Marco Julio. El guión: elementos, formatos, estructuras. México: Alhambra mexicana, 1997.

LINDON, Alicia et al. La vida cotidiana y su espacio – temporalidad. Barcelona: Anthropos Editorial, 2000.

LOSILLA, Carlos. La invención de Hollywood: o como olvidarse de una vez por todas del cine clásico. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

LUNA, Alicia. Matad al guionista y acabareis con el cine. Madrid: Nuer Editores, 2000.

LYOTARD, Jean Francois. La Diferencia. Barcelona: Gedisa, 2001.

LYOTARD, Jean Francoise. La posmodernidad: (explicada a los niños). Madrid: Gedisa, 1986.

MCKEE, Robert. El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

MEDINA CANO, Federico. Comunicación, consumo y ciudad. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2003.

MITRY, Jean. La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje. Madrid: Ediciones Akal, 1990.

MORIN, Edgar. La realidad semiimaginaria del hombre. En: El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Paidós comunicación, 2001.



PASOLINI, Pier Paolo. Las películas de los otros. Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1999.

PEÑA TIMÓN, Vicente. El programa narrativo en el relato audiovisual. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique y PAMPLIEGA DE QUIROGA, Ana. Psicología de la vida cotidiana. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1985.

QUINTANA TEJERA, Luis. Rasgos de estilo: las voces del relato y el discurso implícito en tres cuentos de Juan José Arreola. En: Espéculo: revista de estudios literarios. Madrid. Nº 15 (2000).

SÁNCHEZ-ESCALONILLA GARCÍA-RICO, Antonio. Estrategias de guión cinematográfico. Barcelona: Ariel, 2001.

SILVA, Armando. Bogotá imaginada. Bogotá: Taurus, 2003.

SILVA, Armando. Imaginarios urbanos. Tercera edición. Bogotá: Tercer mundo editores, 1997.

TARANTINO, Quentin. Four rooms. 1995 <<http://qtarantino.es.kz/>> (Junio 2004).

TARANTINO, Quentin. Pulp fiction, tres historias sobre una misma historia. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995.

TARANTINO, Quentin. Reservoir dogs. 1990 <<http://qtarantino.es.kz/>> (Junio 2004).

TOBIAS, Ronald. El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramáticoaudiovisual. Madrid: Ediciones internacionales universitarias, 1999.

TODOROV, Tzvetan, et al. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.

VANOYE, Francis. Guiones modelo y modelos de guión. Barcelona: Paidós, 1996.

VILCHES, Lorenzo. Taller de escritura para cine. Barcelona: Gedisa, 1998.

VILLORA, Juan. El mapa movedizo: guión cinematográfico. México: Conaculta, Plaza y Valdez Editores, 1995.

VON TRIER, Lars y VINTERBERG, Thomas. Voto de castidad. 1995.  
<<http://www.dogme95.dk>> (septiembre 2004).

WOLF, Mauro. Sociologías de la vida cotidiana. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

ZEMELMAN, Hugo. Sujeto, existencia y potencia. Barcelona: Anthropos, 1998.