

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

El espacio visual y la producción de significaciones en los filmes
latinoamericanos de atmósferas *CÓMO PASAN LAS HORAS* y *AGUA FRÍA
DE MAR*

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios
de Posgrado en Artes para optar por el grado y título de Maestría Académica
en Artes con énfasis en cinematografía

Crístal Torrente Salas

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica
2019

Agradecimientos

A mi tutora Karen Poe Lang, por escucharme, por creer en mi voz y mi mirada y por guiar este proceso, impulsando su conclusión.

A mis lectores, Amanda Alfaro Córdoba y Ronald Solano Jiménez por sus pertinentes observaciones. Sin ellos, este documento hubiese perdido tino. Mi gratitud hacia los tres por aceptar acompañarme por años, por compartir su conocimiento de forma desinteresada y por ser un ejemplo de trabajo riguroso y autoexigente. Son referentes para mí.

También, a Tatiana Durán Valerio por hacer de las gestiones algo fluido y simple. Así como a Camilo Retana Alvarado por hacerme ver cosas que no había visto antes en mi propia investigación. Me gusta más mi tesis después de compartirla con vos.

A Joss Leiva y a Jonathan, por estar siempre y por aceptar ver conmigo incluso aquellas películas que no despertaban su interés.

A Will, por sentarse tantas veces en la butaca de al lado.

A Joselyn y Fran, por escuchar con cariño mis avances y retrocesos.

A José por decir que sí, a todo, desde la distancia.

De ustedes aprendo cada día, mucho, y en muchos aspectos.

A Edgar, por apoyarme en los días de defensa.

A Agnes, por ser un ejemplo de esfuerzo, de constancia y de valentía.

A Andrey, por invitarme a debatir. Siempre es retador hablar con vos.

A amigas, amigos, familiares, colegas, personal administrativo y profesores costarricenses y mexicanos, en especial a Sergio Román Armendáriz y Eduardo Antonio Chávez Silva. Así como a todas las personas que, por su manera de ocupar, sentir y moverse en los espacios, contribuyeron de alguna forma con este escrito.

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en cinematografía.

Grado académico y nombre completo
**Decana(o) o Representante de la Decana
Sistema de Estudios de Posgrado**

Dra. Karen Poe Lang
Directora de Tesis

Ma. Amanda Alfaro Córdoba
Asesora

M.Sc. Rónald Solano Jiménez
Asesor

Dr. Camilo Retana Alvarado
Director
Programa de Posgrado en Artes con énfasis en cinematografía

Crístal Torrente Salas
Candidata

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract.....	7
Tabla de ilustraciones	8
Capítulo I. Planteamiento de la investigación.....	10
1.1 Introducción y justificación.....	10
1.2 Objetivos.....	19
1.2.1 Objetivo general.....	19
1.2.2 Objetivos específicos	19
1.3. Estado de la cuestión.....	19
1.3.1 Las películas y sus autoras.....	20
1.3.2 El espacio visual fílmico y la producción de significaciones y sentidos.....	26
1.3.3 La tendencia cinematográfica “de atmósferas”, “morosa”, “contemplativa”, “poética”, “minimalista”.....	33
1.4 Marco Teórico	40
1.4.1 Cine de atmósferas	40
1.4.2 Significaciones	53
1.4.3 Espacialidad y visualidad fílmica.....	60
1.5 Marco Metodológico.....	72
Capítulo II. <i>Cómo pasan las horas</i>.....	77
2.1 Lo narrativo en <i>Cómo pasan las horas</i>.....	77
2.2 Los espacios reales: el camino	77
2.3 Los espacios irreales: la intimidad de lo externo.....	82
2.4 El espacio de la pantalla: plástica, fondo, extrañamiento, marcos que conectan y lo sublime	90
2.4.1 Figura y Fondo	91
2.4.2 Gradiente de relieve	97
2.4.3 Efectos de extrañamiento.....	98
2.4.5 Marcos de ventanas y espejos	100
2.4.6 Significación plástica.....	102
2.4.7 Los símbolos en el filme	108
2.5 Espacio-visualidad y significaciones plásticas y semánticas en <i>Cómo pasan las horas</i>.....	111
Capítulo III. <i>Agua fría de mar</i>.....	114
3.1 Lo narrativo en <i>Agua fría de mar</i>.....	114
3.2 Los espacios reales: espacios fútiles y escondites.....	115
3.3 Los espacios irreales: ansiedad, inercia, veladura y negación de los rincones	120
3.4 El espacio de la pantalla: plástica, transparencia y oclusión y marcos que separan.	127
3.4.1. Figura y fondo	127
3.4.2 Gradiente de luminosidad	129
3.4.5 Variaciones sutiles en las formas por transparencia y oclusión y marcos y ventanas.....	131
3.4.6 Significación plástica.....	133
3.5.7 Símbolos visuales.....	141
3.5 Significaciones y visual-espacialidad en <i>Agua fría de mar</i>.....	144
Capítulo IV: Producción de significaciones y visual-espacialidad en <i>Cómo pasan las horas</i> y <i>Agua fría de mar</i>	148

4.1 Mecanismos visuales-espaciales-fílmicos productores de significaciones	148
4.1.1 Narraciones de la fragilidad humana y la vulnerabilización femenina	148
4.1.2 Significaciones del espacio real e irreal: lugares de paso, no-lugares-casas-del-alma, heterotopocronías eternizantes y crónicas, topofilia y topofobia	150
4.1.3 Significación del espacio de la pantalla: plástica, figura-fondo, gradientes, marcos y ventanas, ocultamientos totales y parciales y algunos símbolos	160
4.2 Conclusiones	168
ANEXOS	177
Cuadro comparativo de la producción de significaciones a partir de la visual-espacialidad real, irreal y de la pantalla en <i>Cómo pasan las horas</i> y <i>Agua fría de mar</i>	177
REFERENCIAS	180

Resumen

Con un enfoque cualitativo y un alcance descriptivo, el presente estudio indaga la relación existente entre el manejo de la espacio-visualidad fílmica y la producción de significaciones plásticas y semánticas, según las entiende Villafañe (2006), en dos propuestas latinoamericanas vinculadas a la tendencia cinematográfica *de atmósferas*, aquella que describe más de lo que narra y que suele ser referida en la literatura como cine *moroso, contemplativo, de neovanguardia, anti-narrativo y minimalista* de manera prácticamente indistinta, en función de lo que Padrón (2013) llama sus características *ideoestéticas*.

Siguiendo los planteamientos de Király (2013), las películas *Cómo pasan las horas* (2005, Inés de Oliveira Cézár, Argentina) y *Agua fría de mar* (2010, Paz Fábrega, Costa Rica) han sido emparentadas con la pintura y estudiadas a partir de la apropiación y adaptación al cine de: la heterotopología hermenéutica de Foucault (1999) para estudiar los espacios reales; el topoanálisis fenomenológico de Bachelard (2002), con el fin de examinar los espacios irreales; y los postulados de tradición formalista de Villafañe (2006) y Arnheim (1984), que permiten explorar cómo la disposición particular de los elementos espacio-visuales constituyen un tercer espacio que no es otro más que aquel que se aloja en la pantalla.

La técnica de análisis fílmico implica la recolección de datos a partir de categorías preestablecidas y de categorías surgidas en el proceso. La detección de imágenes con función simbólica obliga la consulta de los estudios de Cirlot (2006), Moret (1997) y Freud (1992), así como la presencia de marcos y cuadros, la lectura de Gallego (1984).

La interpretación de los resultados se hace de manera directa, es decir, sin que medie ningún programa informático. Con la metodología propuesta y desde la visualidad-espacialidad, se concluye que en las películas analizadas es posible abstraer significaciones diferentes a las obtenidas por otros procedimientos; sin embargo, se reconoce que este no es el único camino. Además, se sugiere adicionar, en futuros estudios, un marco teórico proveniente de la cinefotografía.

Abstract

With a qualitative approach and a descriptive scope, this study explores the relationship between the visual-space and the meaning making, plastic and semantic, according to Villafañe (2006), in two Latin American movies linked to *contemplative films* trend, as defined by Padrón (2013) in terms of its ideoaesthetic characteristics: *Cómo pasan las horas* (2005, Inés de Oliveira Cézar, Argentina) and *Agua fría de mar* (2010, Paz Fábrega, Costa Rica).

To this end, an appropriation of Király's (2013) approach, in which she relates this cinema to painting is done. In order to study the external and internal spatiality of film images, the notions of Foucault (1999) and Bachelard (2002) on hermeneutic heterotopology and phenomenological topoanalysis are adapted to cinema. Likewise, the theories of Villafañe (2006) and Arnheim (1984) from a formalist tradition allow us to explore how the particular arrangement of cinematographic visual-space compositional matters constitutes a third space, which is the one on the screen.

The film analysis involves the collection of data on pre-established categories, as well as on categories arising in the process. The emergence of images with symbolic function lead us to the studies of Cirlot (2006), Moret (1997) and Freud (1992), and the presence of frames to Gallego's (1984) work.

The interpretation of the results is done directly and without any computer software.

The author concludes that the analyzed films make meaning from the visual-space, meanings that were not obtained from other procedures. Although, recognizes that the proposed methodology is not the only one and suggests adding a theoretical framework from cinematography, in future studies.

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). El camino de Juan y Santiago: un lugar ‘fuera de todos los lugares’.....	79
Ilustración 2: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). El camino de René y Virginia.....	79
Ilustración 3: Fotograma de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). El asfalto: ‘ninguna parte’.....	81
Ilustración 4: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Preeminencia del fondo y el medio natural: ‘surge un nuevo protagonista’.....	92
Ilustración 5: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Espejo enmarcado reflejando el marco de la ventana y lo que se ve a través de ella: ‘el mar queriendo entrar por la ventana’.....	92
Ilustración 6: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Grandes fondos y pequeñas figuras: ‘imposición progresiva del medio natural’.....	93
Ilustración 7: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Camino con mar y casa de playa: ‘división del adentro y el afuera’.....	93
Ilustración 8: Fotograma de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Juan viendo el mar por la ventana.....	94
Ilustración 9: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Juan y Santiago van a la playa: ‘ocupando un espacio diminuto’.....	94
Ilustración 10: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Mar y cielo: ‘contemplación de la grandeza de lo natural’.....	95
Ilustración 11: Pintura El Caminante sobre el mar de nubes, de Caspar David Friederich (1818). Caminante mirando el paisaje: ‘contemplación de lo sublime romántico’.....	95
Ilustración 12: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). La carretera.....	97
Ilustración 13: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Giro completo para mostrar el paisaje: ‘la cámara no se inmuta con los personajes’.....	98
Ilustración 14: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Uso de lente anamórfica en algunos planos.....	99
<i>Ilustración 15: Fotogramas de Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Ventanas: ‘reenmarcaciones y fondos vueltos figuras’.....	101
Ilustración 16: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Tomas con composición más o menos central.....	106
Ilustración 17: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Escarabajo y aves: ‘vaticinios de lo que está por venir’.....	109
Ilustración 18: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Escarabajo y aves: ‘vaticinios de lo que está por venir’.....	110

Ilustración 19: Fotogramas de <i>Cómo pasan las horas</i> , de Inés de Oliveira Cézar (2005). Paisaje, carretera y asfalto: ‘el camino como metáfora de la vida’	110
Ilustración 20: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Karina jugando en la arena: ‘paisaje opaco’	116
Ilustración 21: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Mariana en el cuarto de hotel: ‘acurrucándose sobre sí misma’.....	118
Ilustración 22: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> de Paz Fábrega (2010). Fiesta de año nuevo de familiares de Karina: ‘heterocronía crónica’	119
Ilustración 23: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Fiesta de año nuevo de amistades de Mariana : ‘heterocronía crónica’	119
Ilustración 24: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Mariana en el cuarto de hotel.....	122
Ilustración 25: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Mariana en el cuarto de hotel con puertas y ventanas cerradas para dejar fuera el ruido y la luz: ‘negación del universo’	124
Ilustración 26: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Serpientes en la playa.	125
Ilustración 27: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Karina apartándose de la fiesta: para ‘guarecer el ser’.....	125
Ilustración 28: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Gilbert y Karina corriendo para reunirse.....	128
Ilustración 29: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Karina en el campamento.....	129
Ilustración 30: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Karina viendo a través de las cortinas a su familia: ‘visiones desdibujadas’	130
Ilustración 31: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Karina y Gilbert en el hospital: ‘mundo delimitado por el marco, pero que continúa más allá’	133
Ilustración 32: Fotogramas de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Caverna y hueco en el que cae Mariana: ‘oquedades’	143
Ilustración 33: Fotograma de <i>Agua fría de mar</i> , de Paz Fábrega (2010). Lidia, Mariana, Karina y Gilbert viajando en camión.	144

Capítulo I. Planteamiento de la investigación

1.1 Introducción y justificación

Esta tesis examina la relación existente entre la espacio-visualidad fílmica y la construcción de significaciones en dos películas latinoamericanas de atmósferas: *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005) y *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010).

Las llamadas películas de atmósferas se caracterizan por un ritmo lento, definido no externamente (por el corte), sino internamente (por el cuadro), por el uso de tomas largas y panorámicas, por la presencia paisajes despoblados o naturales y por sus tramas alejadas de la narrativa convencional (aristotélica o decimonónica), es decir, se caracterizan por narrar poco y ser más contemplativas, originando un aire de quietud.

Aunque este tipo de filmes ha sido denominado con variedad de términos, al parecer, de manera intercambiable, una reflexión más profunda permite observar las implicaciones propias de cada expresión.

Cuando se refiere a este cine como "moroso", se enfatiza el manejo que él mismo hace del tiempo; el término "minimalista", por otra parte, remite a una reducción cuantitativa y cualitativa en el uso de recursos expresivos (lo cual no se cree que necesariamente ocurra acá); "contemplativo" lo ubica del lado de

la espectadora y del espectador que aprecia la película (operación que tampoco se planea que llevar a cabo en este trabajo), y así sucesivamente.

Para efectos de la presente investigación, se opta por hablar de cine "de atmósferas", tras considerar que dicho término enfatiza una particularidad presente en las imágenes visuales de esta clase de películas.

Villafañe (2006) señala la existencia de dos tipos de imágenes visuales. Primero, tenemos las *secuenciales*, que incluyen al cine y al *comic*; son de naturaleza fundamentalmente narrativa y se caracterizan porque su espacialidad y temporalidad son equipotentes, es decir, tienen la misma fuerza expresiva, por ende, la misma importancia. Por otra parte, se encuentran las imágenes *fijas-aisladas*, como la pintura. Estas son las más aptas para "describir una cierta atmósfera creada por elementos estables" (p.140) y, en ellas, la temporalidad se articula a partir de los elementos espaciales.

Al referirse a este estilo como "de atmósferas", se recupera la idea de que las imágenes producidas por esta cinematografía, si bien son de naturaleza secuencial, al ser más descriptivas de una especie de clima que narrativas, no tienen una espacio-temporalidad *equipotente*, sino que priorizan el espacio y, por lo tanto, se acercan más a un hecho pictórico que a uno narrativo. Esto hace que la espacial-visualidad adquiera especial relevancia en ellas.

En ese sentido, describir y comparar los mecanismos con que dicha espacio-visualidad produce significaciones se torna un trabajo necesario y se justifica por los cuatro motivos que se detallan a continuación.

Un primer aspecto de interés es que no existen estudios que tengan como objetivo investigar la relación existente entre la producción de significaciones y la espacio-visualidad fílmica en estas dos películas. No obstante, y aún cuando las académicas y los académicos se abocan a examinar otros aspectos como el papel de los roles de género en la construcción del tiempo y el espacio (Tompkins, 2009, 2013), las elecciones estéticas autoriales en la película *Como pasan las horas* (Tompkins, 2006, 2013), la relación entre el espacio externo y el aspecto interno de los personajes en el cortometraje de Paz Fábrega, *Temporal* (Sanabria, 2011), o bien, a identificar de manera general las ideas y temas sugeridos de manera figurativa en ambos filmes (Cortés-Pacheco, 2014, 2016 y Tompkins, 2006, 2013), la posibilidad de abstraer significaciones a partir de lo visual-espacial se torna evidente.

A pesar de que las búsquedas realizadas de manera explícita por parte de la comunidad académica son escasas en este sentido, se ha constatado la utilidad de explorar la relación entre el aspecto espacial-visual y la producción de significaciones. Aquellos trabajos que, pretendiéndolo o no, lo han hecho en otras películas, han arrojado resultados sumamente sugestivos, afirmando, incluso, que un determinado tratamiento de la visual-espacialidad implica un efecto no solo en el argumento, sino también en el grado de libertad y participación de las audiencias (Adams, 2011) y que películas que comparten

algunos rasgos con las que acá se estudian son mucho más que solo una “experimentación cinematográfica puramente visual”: son una manifestación artístico-epocal de la alienación que produjo la modernidad en los sujetos a través de sentimientos de desorientación, disonancia y ambivalencia espacial (Gandy, 2003).

Por ello, un segundo argumento para encarar este análisis fundamentado en torno al beneficio que se advierte puede acaecer del proceso de observar las imágenes visuales-espaciales producidas en el contexto latinoamericano (incluyendo la producción de países y contextos menos industriales, pero de gran efervescencia como lo es el centroamericano y, particularmente, el costarricense), dentro de un proceso cinematográfico comunicacional, pues, como lo señala Alcolea-Banegas (2009), una película es un acto simbólico-comunicativo del ser humano y, por lo tanto, suele estar cargado de significaciones establecidas no solo a través de argumentos verbales, sino también de “argumentos visuales” susceptibles de ser analizados y meritorios de examen, pues además de producir emociones e ideas en quien observa, cargan con representaciones que la misma colectividad produce en las personas creadoras de las películas, entendiendo que las imágenes no están aisladas de la realidad sino que, por el contrario, es a partir de su relación con esta que cobran y construyen significaciones en el filme.

Si la visual-espacialidad es ya de por sí un terreno prolífico para el análisis en cualquier filme, como lo demuestra Chen (2009), dada la multiplicidad y la complejidad de los recursos visuales empleados en una película, su estudio se vuelve de capital importancia en los filmes elegidos, pues estos pertenecen a

una tendencia que -sin imitar a la pintura o a la fotografía- se aleja, como lo señala Warner (2015), de los centros habituales de la acción dramática fílmica para acercarse a lo pictórico.

Los filmes que nos ocupan construyen su propia sintaxis fílmica a partir del uso de la toma larga, los seguimientos de cámara y los simbolismos (Kreider & O'Leary, 2013), así como con su apuesta por un espacio de "tiempo continuo" que no se ve fragmentado por la edición, como sí ocurre en el cine convencional (Horton, 2010).

Aunado a dichos elementos, comunes en las películas de atmósferas, persisten todos aquellos otros que son susceptibles de ser estudiados en cualquier filme, como el trabajo de cámara y el emplazamiento en términos de distancia, ángulo, movilidad y escogencia de lente, la edición, la iluminación, el vestuario, la colocación de las figuras y relaciones espaciales, las omisiones, los puntos de vista, el comportamiento de las figuras y los temas sugeridos a partir de metáforas visuales (Alcolea-Banegas, 2009).

Es importante pues, en tercer lugar, esbozar una alternativa de análisis adecuada para esta cinematografía cercana a las artes visuales (Gaal-Holmes, 2015, Pethő 2010 y Király, 2013) y superar la idea de que los filmes de atmósferas son vagos en términos de significación, como lo sugiere Chappuzeau (2014). Dicha alternativa debe desplazarse de la búsqueda de significaciones en el argumento y en los diálogos hacia la búsqueda de

significaciones en el espacio-visual, donde los proyectos de este tipo tienden a plantearlos.

Por último, pero no menos importante, es vital considerar que las mujeres directoras representan menos del 10% del total de cineastas en la mayoría de contextos geográficos y políticos y, si bien, a los objetivos de este estudio escapa por completo una cuantificación de los trabajos académicos dedicados al cine femenino, la evidencia de que las directoras siguen siendo minoría, incluso en el cine no-comercial, que ya no responde a las demandas del mercado sino a la necesidades de expresión artística del sujeto (Alfaro-Córdoba, 2012), basta para admitir la condición de urgencia con que se requiere aumentar el apoyo para la producción, así como abocarse al estudio de sus trabajos, sobrepasar el tema de la legitimidad y reconocer que sus producciones culturales, en tanto mecanismos de construcción simbólica, están cargados con los intereses y las miradas de sus productoras, un grupo en desventaja a la hora de llevar a cabo, por los medios cinematográficos, parafraseando a Alfaro-Córdoba (2012), una expresión de sí y una comunicación con otras mujeres para detrimento de la creación de nuevas formas de comunidad.

Creemos, pues, que reflexionar con respecto a cómo se producen significaciones desde el espacio-visual-fílmico resulta una alternativa adecuada para pensar este cine y que, en tanto nuevo abordaje inserto dentro de un cuerpo de conocimientos ya maduro sobre la construcción de significaciones, puede ser de utilidad para la comunidad de estudiosos del cine

al incrementar el conocimiento sobre el estudio de la visual-espacialidad-fílmica, bajo el entendido de que solo podemos obtener conclusiones probables y de alcance limitado, ya que cada propuesta manifiesta sus singularidades, y las imágenes (de todo tipo) son siempre susceptibles de ser interpretadas de maneras muy diversas. Ansiamos también, expandir las inquietudes sobre el tema tratado y, en consecuencia, la reflexión y el diálogo en torno a la cinematografía latinoamericana, femenina y al cine esencialmente visual en general.

El objetivo de esta tesis es aproximarnos a los mecanismos visuales-espaciales-fílmicos productores de significaciones, pues la tradición crítica, preeminentemente lingüística, ha tendido a volcarse en los argumentos verbales, ligados a lo conceptual y a lo literario a la hora de estudiar la construcción de significaciones, llegando a imponer términos y métodos propios de la textualidad (incluso a aquellos filmes que eluden decididamente la narrativa convencional). Acá, se pretende dar protagonismo a lo pictórico, pues a partir de ahí se construyen estas propuestas y es ahí mismo desde donde estos trabajos deberían ser interpretados.

En este marco, se escogen películas realizadas por mujeres, no solo por el interés a una aproximación de la visión femenina y de contribuir modestamente a reivindicar los aportes que estas han hecho a la producción de sentido a través de la cinematografía mundial y que la historia ha olvidado, sino también porque la teoría apunta a que el minimalismo narratológico es en sí un símbolo

de inobservancia, emancipación o condena al tradicional sujeto narrativo del cine dominante, que ha sido, desde luego, masculino.

En *Cómo pasan las horas*, De Oliveira muestra al espectador un día en la vida de una familia: René y Juan, Santiago, el hijo pequeño de ambos, y Virginia, la madre de René, bastante mayor y en condiciones delicadas de salud.

Juan decide ir de paseo a la playa con Santiago e invita a René a que los acompañe, pero ella prefiere llevar a su madre al campo.

Hacia el final de la película, y de modo sorpresivo, Juan, joven y sano, toma una siesta sobre la arena y ya no despierta.

En *Agua fría de mar*, Fábrega presenta las solitarias vidas de Mariana y Karina. Mariana es una mujer citadina de entre 20 y 30 años que llega a la playa acompañando a su futuro esposo para que este último cierre un negocio. Mientras que Karina es una niña de unos siete años que se encuentra vacacionando con su familia en un campamento de playa, próximo al hotel en el que Mariana se hospeda.

Las historias de ambas se desarrollan de manera contigua en el espacio y por ello coinciden, se alejan y vuelven a reunirse, conminadas por la proximidad física. Si existe, además, una historia común en sus vidas, es un aspecto que no llega a aclararse dentro del filme. ¹

¹ Luego de que Karina le sugiera a Mariana que su tío abusa de ella, Mariana se orina en la cama mientras duerme. Ese gesto, parece sugerir o un vínculo entre dos personas

En el primer encuentro entre ambas, Karina sugiere a Mariana que está siendo abusada sexualmente por su tío. Mariana se propone ayudar a la pequeña pero no lo consigue porque esta huye para regresar con su familia, incluyendo al tío que no sabemos si en realidad es el padre.

Más adelante, Karina va a la playa para agarrar con sus osadas manos a una de las serpientes venenosas, alentándola a que la muerda, mientras que Mariana experimenta una estancia tediosa y solitaria en el cuarto de hotel, que parece acompañada de rumiaciones dolorosas. En algún momento, Mariana orina la cama involuntariamente mientras duerme, ello sustenta la teoría de que la historia de abuso de la niña le pudo haber recordado un abuso que ella misma vivió, aunque la crisis también podría explicarse a partir de la preocupación que produce en Mariana el no poder ayudar a la niña.

Las vidas de Karina y Mariana vuelven a unirse y en esta segunda ocasión Mariana conoce a la familia de la pequeña, quienes le hacen dudar de todo lo que la niña le había contado.

Interpretar si Karina está mintiendo o diciendo la verdad con respecto al abuso sexual del que insinúa ser víctima (y a la muerte de sus padre) es responsabilidad de cada persona, pues la película no llega a resolverlo.

abusadas, o la empatía de una mujer hacia la niña, pues, el acto de orinarse mientras se duerme es considerado un posible síntoma de violencia sexual. Cuando Pereda (2009) revisa las principales dificultades experimentadas por las víctimas de abuso sexual infantil, según la bibliografía, descubre que la pérdida del control de esfínteres, incluyendo la enuresis, se reporta como una de las sintomatologías psicopatológicas más frecuentes, presentándose en el 18% de los casos.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Analizar la espacio-visualidad de las películas latinoamericanas de atmósferas: *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005) y *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010) para describir y comparar los procedimientos mediante los cuales la visual-espacialidad participa en la producción de significaciones de cada filme.

1.2.2 Objetivos específicos

Identificar las significaciones que elabora la película *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005) a partir del manejo de la visual-espacialidad.

Determinar las significaciones que produce la espacio-visualidad en la película *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010).

Comparar los procedimientos mediante los cuales las dos películas seleccionadas producen significaciones desde lo visual-espacial.

1.3. Estado de la cuestión

Para conocer el estado en que se encuentra el tema de esta investigación, se consultan los trabajos realizados por otras y otros investigadores a propósito de la materia y desde tres aproximaciones: primero, se rastrean los estudios hechos en torno a las películas y sus autoras; después, se ubican aquellos que

analizan las relaciones existentes entre el espacio visual fílmico y la producción de significaciones o sentidos en cualquier filme; y, finalmente, se rastrean las publicaciones que trabajan la tendencia en sí, ya sea como “de atmósferas”, “morosa”, “contemplativa”, “poética” o “minimalista”, pues como expusimos en el apartado dedicado a la *Introducción y justificación*, estos términos suelen emplearse de forma intercambiable.

1.3.1 Las películas y sus autoras

Aunque no existen estudios dedicados a indagar la relación entre la producción de significaciones y el espacio-visual fílmico en las películas que constituyen el corpus de esta investigación, se detecta que estas asociaciones se reportan en varios escritos de forma auxiliar.

Sobre el filme *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézár, existen tres escritos realizados por su coterránea Cynthia Tompkins. En 2006, Tompkins publica la reseña “Cómo pasan las horas”, en la que relata los acontecimientos que tienen lugar en la película homónima. Entre los apuntes que interesan a este estudio destaca su comentario a propósito del énfasis que la directora y el director de fotografía Gerardo Silvatici ponen en destacar “la similar pero constantemente cambiante belleza de la naturaleza [“stresses the constantly changing but similar beauty of nature.”]” (Tompkins, 2006, p. 188), y que refleja la paradoja de Heráclito sobre el cambio constante, sobre la cual, según su criterio, se basa la película.

Tompkins (2006) también reconoce cierto simbolismo en la paleta de color y observa la existencia de una asociación entre los sepas de la tierra y los recuerdos del pasado, con sus adioses a las cosas queridas (tales como el piano), adioses que inundan las interacciones de madre e hija, a través de la reiteración de acciones habituales y la repetición de costumbres milenarias, en oposición a la relación entre padre e hijo que más bien apunta hacia el futuro, a pesar de que el desarrollo de la película se encargará de trocar las expectativas de la audiencia.

Tres años más tarde, en el 2009, Tompkins, publica "Paradoxical inscription and sub-version of the gendered construction of time, space and roles in María Victoria Menis's *El cielito* (2004) and Ines De Oliveira César's *Cómo pasan las horas* (2005) and *Ex-tranjera* (2007)" [Inscripción y subversión paradójica de las construcciones genéricas de tiempo, espacio y roles en *El cielito* (2004) de María Victoria Menis) *Como pasan las horas* (2005) y *Extranjera* (2007) de Inés De Oliveira César]. Entre otras aristas, Tompkins (2009) revisa el espacio en tanto institucionalización omnipresente de los roles de género. Así, encuentra que René se encarga del trabajo de la casa y que sale de su casa para instalarse en otra casa con su madre Virginia, para cuidarla y construir "el espacio (...) que nutre sin requisitos" (Grosz en Tompkins, 2009, p.44) y en donde ambas son maternas la una con la otra; Juan y Santi, en cambio, pasan al aire libre.

Además de estas observaciones, Tompkins (2009) es capaz de abstraer otras ideas, así, opina que el tema del huérfano aparece como símbolo, tal vez, de

la nación en una época de globalización implacable y como recordatorio de la inutilidad de las guerras. De igual manera, es capaz de abstraer significaciones a partir de lo visual-espacial, al señalar que "los océanos, se consideran [...] la fuente [...] y el final de la [vida]. [Por lo tanto] 'volver al mar' [es] 'retornar a la madre,' morir". (Cirlot 298, en Tompkins, 2009, p.44).

Finalmente, en el libro *Experimental Latin American cinema: history and aesthetics*, Tompkins (2013) analiza algunas películas experimentales producidas en los últimos 20 años en México, Cuba, Paraguay, Brasil, Argentina y Perú. En las páginas dedicadas a *Cómo pasan las horas*, asegura que en un claro tributo a Tarkovsky, De Oliveira César se centra en el tiempo y no en la acción, repitiendo una serie de acciones y haciendo que dichas acciones se realicen en un tiempo futuro, pero impregnadas de pasado y, eventualmente, de mitos. Todo ello, para Tompkins (2013), pone de manifiesto algunas características de la nueva imagen de la posguerra, cuyo énfasis neorrealista prefiere al vidente por sobre el agente, rechaza la trama, aleja a los personajes de la causalidad, carece prácticamente de transiciones y se estructura en términos de viajes frustrados.

Desde el enfoque de género, Tompkins (2013) señala que, al mismo tiempo que los personajes se adhieren a los roles socialmente construidos y a su omnipresencia a través de los tiempos y las culturas en algunas escenas, los subvierten en otros momentos, tanto en las acciones que realizan como en los espacios que ocupan (por ejemplo, René y Virginia se quedan en la casa mientras que Juan y Santi pasan el día afuera inscribiéndose en la construcción

de roles a nivel de espacios, en cambio, siendo que Juan y no René es quien más interactúa con Santi, los comportamientos alteran la esperada relación madre-hijo).

Con respecto al espacio visual, Tompkins (2013) indica que el filme evita las típicas imágenes de postal (la playa en verano y el campo en primavera) al ubicar las acciones en invierno como lo sugieren la playa desolada y las ramas desnudas de los árboles. Considera que el oscurecimiento del espejo presagia la muerte imprevista de Juan (Tompkins, 2013) en tanto el océano representa “al mismo tiempo el origen y el final de la vida” (Tompkins, 2013, p.140). Señala que la vista del muelle como suspendido en el aire induce de manera paradójica una especie de vértigo, mientras que las tomas anamórficas de René y Virginia generan la impresión de “su certeza del inminente cierre de un ciclo” (Tompkins, 2013, p. 143). Finalmente, nota que Juan y Santi se desplazan en líneas rectas o diagonales por las dunas costeras (Tompkins, 2013).

En lo referente a *Agua fría de mar*, se detecta que varias y varios autores han conjeturado diversas significaciones producidas por igualmente variados aspectos visuales-espaciales.

En un fragmento del libro *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*, Cortés-Pacheco (2016) indica que la película ofrece dos puntos de vista de clases sociales, alejados de la antigua dicotomía campo/ciudad y que ahora traslada

las costumbres urbanas a la playa, entorno más salvaje que turístico, con sus campamentos populares de carácter precario y provisional.

Cortés-Pacheco (2014), en *Mujer y madre en el cine centroamericano actual*, también considera que las culebras en el mar representan el abuso y enfatiza que algunos críticos siguen recurriendo a metodologías que no les permiten entender estas películas.

Salas (s.f.) propone que *Agua fría de mar* tiene como lugar de enunciación el punto de vista de sus personajes, por lo que la audiencia hace sus propias elaboraciones a partir de lo que ocurre en el mundo imaginario de Karina y Mariana, el cual, por definición, es inestable y también plantea un misterio o una fuerza latente.

Dicha fuerza es la de la niña, Karina, “una fuerza antigua que miente, que busca, que es sexual (...) que no complace” (párr. 26) y que logra convertir a Mariana en otra niña al abrirla a ella también la posibilidad de algo latente asociado a su sexualidad y que en lo visual-espacial estaría representada por la oscuridad que atrae a Karina.

Otras cinco significaciones son obtenidas por Salas (s.f.) a partir de elementos visuales y espaciales. Primero, el desorden que impera en el campamento se deduce a partir de la mezcla de “las personas con las verduras y las ollas donde cocinan, en las que los niños meten las cabezas para darse contra los camiones” (párr. 6).

Segundo, la venta que hace Rodrigo del terreno refiere a la idea de no depender más de los padres. Tercero, la colina es el elemento que separa dos clases sociales. Cuarto, Mariana libra una batalla contra la desidia en el cuarto de hotel. Y quinto, el veneno de la serpiente se filtra en la película una vez que esta muerde a Karina.

Quirós (2012) también trabaja sobre *Agua fría de mar* en *Culture, Politics and Neoliberalism: New Subjectivities and Representation in Argentina and Central America, 1990s–2000s*. El escrito no explora la espacial-visualidad, sino la vinculación entre los temas y la estética que la película plantea y lo político y social.

Para el autor, la película rechaza la construcción de una trama coherente con personajes claramente desarrollados para crear una afectividad, ambiente o sensorialidad ambigua que refleja la incertidumbre del momento histórico en que el filme surge y el cual está marcado por la transición y la crisis. Así, la ambigüedad entre las mujeres, y con respecto a sus propias emociones, nacería de la asimetría de género, la incomunicación y la separación entre dos clases sociales que viven en una realidad materialista y neoliberal. De hecho, el autor señala la existencia de un “juego de espejos” (p. 191) entre la naturaleza, la sociedad y la psique de los personajes, donde “la imposibilidad de nombrar sus sentimientos precisos es, sin duda, el punto central de la película” (p. 194).

Por su parte, Sanabria (2011), en *La fascinación paisajística en los cortometrajes El mar de Maricarmen Merino y Temporal de Paz Fábrega*, señala que, en el cortometraje de Fábrega, tanto el fenómeno climático propio de la zona tropical (el temporal), así como el viaje son un reflejo de la “movilización interna” (p.63) del personaje de Laura, una movilización que comprende al ambiente físico mismo.

Así, el espacio físico “funciona como desencadenante de una acción que se queda en lo interno del personaje” (Sanabria, 2011, p.61), pues “los personajes muestran su relación con el medio a partir de la ‘fijación orgánica’, la ‘atadura’ de la vida y de sus hechos al lugar, al país natal con todos sus rincones, a las montañas, valles y campos natales, al río, el bosque y la casa natales” (Sanabria, 2011, pp. 61).

Si bien, Sanabria (2011) analiza un cortometraje de Fábrega y no la película que ocupa este estudio, sus hallazgos resultan pertinentes en tanto aluden a un posible proceso de formalización del lenguaje estético, desarrollado por la cineasta, a partir de aspectos visuales y espaciales fílmicos que podría replicarse en el largometraje estudiado.

1.3.2 El espacio visual fílmico y la producción de significaciones y sentidos

Cuando se revisan las publicaciones referentes a la producción de significaciones y sentidos desde lo visual-espacial cinematográfico, se advierte que estas pueden asociarse a una de tres líneas: la primera está dedicada a

analizar dichos aspectos en películas específicas, la segunda propone modos de aproximación a lo cinematográfico-visual-significante y, la tercera observa la relación entre el espacio urbano y el espacio de ciertos filmes.

1.3.2.1 Análisis de aspectos visuales-espaciales en películas específicas

Un primer estudio es presentado por Adams (2011) en *Foreground, Background, Drama: The Cinematic Space of Le Mépris* (2011). El autor da cuenta de cómo la película *Le Mépris* (1963) de Godard (y muchos otros de sus filmes) invierten la típica relación figura-fondo empleada por el cine canónico.

Mientras que el cine convencional se caracteriza por subordinar el espacio cinematográfico a la acción de las figuras centrales de la película, Godard transforma el decorado en un dispositivo formal que interactúa con el drama de la película y con los personajes de una manera extraña e inquietante y que incluso llega a poner en entredicho la coherencia entre el espacio y las acciones que en él se desarrollan. Por este accionar, Godard interrumpe la fluidez de la trama y hace del drama algo plano “precisamente cuando se espera que explote” (Adams, 2011, p. 25).

Los hallazgos de Adams (2011) son pertinentes para la presente investigación pues desnudan y ejemplifican, en la estética espacial-visual de Godard, la presencia de ciertos mecanismos similares a los exhibidos por las películas que se van a analizar, a la vez que asegura que estos vienen a enriquecer el visionado mismo, pues la relación fondo y figura “no solo tiene un efecto

tremendo en el desarrollo del argumento sino que proporciona un grado de libertad a la audiencia para que pueda participar” (Adams. 2011, p.14). El autor también señala que las técnicas empleadas por Godard para socavar la relación figura-fondo, son el cambio de escala, el posicionamiento de los personajes, la obstrucción y la absorción.

El segundo trabajo está a cargo de Gandy (2003), quien en *Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert* analiza la representación espacial que realiza Antonioni en *Desierto Rojo* (1964) para afirmar que, a pesar de las críticas que en 1960 vieron en la película una “experimentación cinematográfica puramente visual, desarrollada principalmente en Europa para elevar el estatus de cine dentro de las artes visuales, y una amenaza para las convenciones narrativas por suprimir el significado político e histórico de las películas en tanto artefactos culturales”, el filme, con su representación del paisaje, explora los efectos de la modernidad y la industrialización en la transformación tecnológica y económica de Italia.

Gracias a su estudio sobre el tratamiento visual del espacio en *Desierto Rojo*, Gandy (2003) no solo interpreta el alejamiento de la convención narrativa como un corolario cinematográfico del cambio hacia el arte no figurativo, relacionado con el desarrollo del expresionismo abstracto en las artes visuales, sino que determina que Antonioni (desde una tradición cinematográfica influenciada principalmente por la pintura, en contraste con una cinematografía más literaria, coexistente y también de vanguardia) indaga temas como la alienación fenomenológica y psicológica, la desorientación espacial y la disonancia en la

modernidad, no con rechazo sino con ambivalencia, por ejemplo, produciendo sensaciones de distanciamiento a través de la superposición de imágenes deliberadamente borrosas y utilizando el color para crear desarmonías cromáticas en el paisajes (con los tonos translúcidos de las botellas de plástico que son desechadas en los charcos de agua de color amarillo fluorescente) y combinando elementos de lo sublime kantiano y burkeano en una síntesis distintiva. La aproximación de Gandy (2003), además de marcar una senda, advierte la recuperación que hace Antonioni de la categoría estética de “lo sublime”, aprovechada también por de Oliveira César.

De forma similar, otras investigaciones examinan los aspectos espaciales de películas concretas; entre ellas, encontramos la de De Los Rios & Davis (2007), quienes se ocupan del filme de Gaspar Noé, titulado *Irreversible* (2002) y la de Foster (2012), que estudia *La Comédie* (1966), un filme realizado por Marin Karmitz en colaboración con Samuel Beckett.

Foster (2012) aplica elementos de la teoría cinematográfica y la teoría visual a un filme cuyo particular espacio es un vacío negro en *Spatial aesthetics in the film adaptation of Samuel Beckett's Comédie*.

Los Rios & Davis (2007) exploran el uso de tecnologías y efectos visuales digitales para deconstruir y derrumbar las expectativas que tiene la audiencia respecto al tiempo y al espacio y así disminuir su grado de involucramiento, favoreciendo un cambio de identidad en la publicación *Digital Frames and Visible Grain: Spatial and Material Reintegration in Irréversible*.

En estos estudios, no se advierte mayor concomitancia con respecto al nuestro, sin embargo, interesa observar su afirmación de que los aspectos espaciales fílmicos influyen en el nivel de participación de las espectadoras y los espectadores.

1.3.2.2 Propuestas de aproximación a lo cinematográfico-visual-significante

En esta línea, hay una publicación que es de especial interés: *Argumentation* de Alcolea-Banegas (2009), quien señala que una película, en tanto acto simbólico-comunicativo del ser humano, suele establecer “argumentos verbales” y “argumentos visuales” y que los argumentos visuales pueden, también, ser analizados retóricamente. Para dicho análisis, sugiere el estudio de cinco elementos diferentes pero interrelacionados.

En primer lugar, están los que denomina elementos físicos, cinemáticos y técnicos: el diseño, la forma, el estilo y el medio, el trabajo de cámara (como la distancia, el ángulo y la movilidad), la puesta en escena (el comportamiento y las colocaciones de las figuras, iluminación, vestuario, etc.), la edición y el sonido que se utilizan, los flashbacks, las elipsis, las omisiones abruptas, los puntos de vista limitados, los narradores, y otros medios por los cuales se manipula la presentación de la historia; dichos medios construyen el espacio y las relaciones espaciales. En segundo lugar, aparecen los elementos no físicos: las ideas y los temas sugeridos o inferidos a través de metáforas o proposiciones abstractas. En tercer lugar, cita al conocimiento previo adquirido por el espectador a través de la experiencia y el aprendizaje, ya sea de

películas o del mundo cotidiano ("entorno cognitivo") y que ayuda a la interpretación de la imagen y a la lectura de su discurso. En cuarto lugar, precisa los estados emocionales evocados en el espectador por la imagen en movimiento. Para Aristóteles (2013), el aspecto visual abarca todos los demás aspectos y es la forma más seductora para el espíritu, como los gestos y el desempeño de los actores, los colores y las formas, que pueden estar al servicio de las emociones que despiertan. En quinto y último lugar, sugiere considerar el propósito para el cual se creó la imagen en movimiento o la función de la imagen: argumentativa o defensa de una tesis, la propaganda, la documentación, el entretenimiento, etcétera.

Por su parte, Chen (2009) asegura que todo objeto y todo espacio transmite propiedades sobre los personajes que lo usan, por lo que, incluso, sin palabras, el público conoce las cualidades de la escena y entiende el significado de esos artículos y, a su vez, los asocia con su experiencia cotidiana, dándole a dicho elemento una imagen correspondiente. Es a partir de estas consideraciones que Chen (2009) propone la creación de un sistema computacional de "gestión de diseño" en *A Management System for Visual Communication Design at Film Studio*, el cual permitiría simular y visualizar el resultado final que tendría un decorado cinematográfico.

1.3.2.3 Relación entre espacio urbano y cinematográfico

En su estudio *Spatial Montage, Temporal Collage, and the Art(ifice) of Rear Projection. Hitchcock and Contemporary Art*, Sprengler (2014) defiende que las películas pueden ser vistas como estrechas observaciones de la cultura en

tanto representaciones de las imágenes de la ciudad y que estas [las películas], al igual que la planificación urbanística, tienen el poder de cambiar y modificar la identidad del espacio y redefinir la forma física de la ciudad en las etapas del urbanismo posmoderno.

Además, utiliza como teoría de referencia fundacional las nociones del urbanista Kevin Lynch de la década de 1960, a propósito de la imagen de la ciudad, para extraer ejemplos de puesta en escena y de montaje en dos películas.

Con una tesis similar, Habibi, Farahmandian & Basiri-Mojdehi (2016) analizan, en *Reflection of urban space in Iranian cinema: A review of the last two decades, Cities*, las representaciones del espacio urbano en el cine iraní de 1979 a 2006, texto en el cual se determina que los filmes estudiados solo incorporan espacios urbanos ocasionalmente y, si lo hacen, se limitan a espacios históricos o culturales, es decir, nostálgicos. También, afirma que el cine “como medio de comunicación influyente, representa de forma continua los diferentes espacios, ambientes, eventos y símbolos, y a través de él, también, se reproduce la reminiscencia social de los espectadores y se funde la imaginación y la realidad de una manera constante” (Habibi, Farahmandian & Basiri-Mojdehi, 2016, p.228).

En contrapartida, Aminzadeh, Motevali & Nikooparast (2016) defienden la utilidad de que el diseño de paisaje urbano dirija su atención hacia las técnicas de escritura de guiones cinematográficos, para que incorpore al movimiento en

el paisaje, la dimensión visual y los relatos dramáticos y, en consecuencia, produzca en la espectadora y el espectador experiencias espacio-temporales. En *Urban Des Int*, los autores aplican su propuesta al diseño de una vía de recreo en el norte de Teherán, Irán, creyendo que hay una “relación mutuamente constitutiva entre el contexto de una película y la composición y el contenido de las imágenes del lugar producidas por esa película” por la “conexión entre el sistema cognitivo-sensorial humano y las calidades ambientales de los espacios, [donde] los materiales, la pendiente del terreno y el tamaño y forma de las plantas crean historias de la tierra” (Law *et al.* (s.f.) en Aminzadeh, Motevali & Nikooparast, 2016, p. 176).

1.3.3 La tendencia cinematográfica “de atmósferas”, “morosa”, “contemplativa”, “poética”, “minimalista”

Como se ha mencionado en la *introducción y justificación*, así como al inicio de este *estado de la cuestión*, el cine que nos ocupa es referido con diversidad de términos mediante una operación que pareciera sinonímica, a pesar de las implicaciones que cada expresión conlleva. Por ello, se aplicó a la búsqueda todos los criterios contenidos en este título. Al hacerlo, las indagaciones suelen apuntar en tres orientaciones: la primera expone la tendencia y explora la recepción de ella; la segunda, busca las relaciones entre este cine y otras prácticas artísticas, aquí resulta de especial interés la asociada con la pintura; la tercera y última, estudia el estilo de una o un cineasta a partir de uno o varios de sus filmes inscritos en esta tendencia.

1.3.3.1 Exposición y recepción de la tendencia

Warner (2015), en *Filming a miracle: Ordet, Silent Light, and the spirit of contemplative cinema*, examina dos películas contemplativas que giran en torno a la recuperación de una mujer de entre los muertos —*Luz silenciosa*, de Carlos Reygadas (2007) y *Ordet* de Carl Theodor Dreyer (1955)—, y expone que el cine "contemplativo" (también definido como cine "lento", "pensativo", "mínimo" y, en algunos casos, incluso, "anti-cine") es una tendencia que se ha popularizado en las últimas décadas en el cine de arte global, de la mano de Pedro Costa (Portugal), Abbas Kiarostami (Irán), Aleksandr Sokurov (Rusia), Lav Diaz (Filipinas), de Nuri Bilge Ceylan (Turquía), Béla Tarr (Hungría), Hirokazu Kore-eda (Japón), Hou Hsiao-Hsien (Taiwán), Lisandro Alonso (Argentina), y Jia Zhang-ke (República Popular China). No obstante, el término, si se usa con cuidado, puede extenderse a épocas anteriores, siempre que estas películas transmitan algo y no imiten a la pintura o la fotografía para convertirse ellas mismas en un objeto de contemplación, pues, a su ver, por las características propias del cine, esto les sería artificial ².

El autor reconoce en este cine características que se identifican con las de las películas seleccionadas para este estudio. Estas son: un alejamiento de los centros habituales de la acción dramática, la operación en una clave no narrativa, los vacíos en la trama, la demora, el uso de tomas largas, la diseminación de la puesta en escena y la priorización de los alrededores físicos, que ya no sirven como meros telones de fondo escénico. Lo anterior,

² Habría que comenzar definiendo cuáles son las características "propias" del cine. Se me ocurre que se hace referencia a aquellas que despojan al cine de su potencial como "objeto de contemplación", según las entiende y describe Walter Benjamin en su ensayo: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

aunado a una reducción sistemática de los elementos en juego, en donde hasta el más mínimo sonido, el objeto más humilde y el gesto más sutil pueden ser cargados con una inmensa fuerza expresiva, en un intento de llevar a las y los espectadores a una mayor y más reflexiva y sensible forma de involucramiento. Su estudio permite identificar las principales características de este tipo de cine y advierte que estamos ante una tendencia.

Con respecto a la recepción de la tendencia, ubicamos el escrito *In Search of Lost Time* que contiene las observaciones de Romney (2012) sobre la popularidad de la lentitud en el cine, expresada en el estilo de directores como Béla Tarr y en algunas películas contemplativas como *Armonías de Werckmeister* y *Liverpool* para sugerir que las audiencias y la crítica de cine han recibido positivamente esta cinematografía, pues les permite una mayor libertad interpretativa. El escrito es de nuestro interés porque declara que las películas de esta tendencia son populares y han tenido buena acogida.

1.3.3.2 Relaciones entre cine y otras prácticas artísticas y medios

En *A History of 1970's Experimental Film*, Gaal-Holmes (2015) sostiene que las relaciones existentes entre el cine, cuyo enfoque formal o conceptual es experimental, y las llamadas artes visuales (pintura, escultura, fotografía y dibujo) son evidentes. Ello es de interés para este trabajo porque las películas estudiadas, como hemos visto, no recurren a esquemas de representación normativos, sino que son considerados filmes de experimentación por autores como Padrón (2013).

Pethő (2010), en *Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. Political Communication in Postmodern Democracy*, reflexiona sobre las paradojas y desafíos que representa, para teóricos y cineastas, la compleja intermedialidad cinematográfica, la cual interpela todos los sentidos, no como resultado de un proceso aditivo de imágenes en movimiento, lenguaje, sonido y otros, sino como un conjunto inestable de interrelaciones que, en el cine de Jean-Luc Godard, coloca a la Ékphrasis (o representación verbal de una representación visual, una de las formas en que puede operar la intermedialidad) entre sus figuras principales.

A estas dos propuestas, y de manera muy oportuna para efectos de este estudio, se suma el estudio *The Dance of Intermediality: Attempt at a Semiotic Approach of Medium Specificity and Intermediality in Film*, de Király (2013), con la advertencia de que la división que apareció en los siglos posteriores al Renacimiento italiano entre las artes poéticas y las artes visuales, curiosamente, logró persistir tras la llegada del cine y lo relegó peyorativamente a la categoría de "arte mixta" para imponerle al momento de analizarlo, la larga tradición textual y su metodología que entiende toda obra de arte como simple texto o sistemas de signos legibles y lo descontextualiza de un sistema de signos culturales más amplio y cargado de características propias según el arte o medio de comunicación al que pertenece.

Con estas consideraciones, Király (2013) analiza una serie de prácticas intermediales que se dan en el cine de Béla Tarr, desde lo pictórico, pues considera que sus propuestas están emparentadas con la pintura.

Estas publicaciones, y la última principalmente, nos importa porque indaga en la singularidad del cine de atmósferas, para acabar sugiriendo que es su cualidad de “demasiado pictórico” el signo distintivo.³

1.3.3.3 Indagaciones sobre la estética de una o un cineasta, a partir de uno o varios filmes representativos

Sobre Andrei Tarkovsky hay dos escritos. Este cineasta es importante para la investigación, puesto que sus filmes comparten las características de quietud, lentitud y de tratamiento visual dominado por tomas largas, pocos cortes y narratividad mínima que también poseen los largometrajes aquí estudiados.⁴

Virtue's reward, de Litt (2008) considera que las películas del autor son “espirituales” gracias a que son planas, lentas y “aburridas”. Es decir, “existenciales metáforas de la condición humana” que permiten la meditación y en donde, al igual que con la meditación, sobre todo con la práctica del budismo Zen (*Zazen*, que significa “simplemente sentarse”), los fracasos de la conciencia (análogos a los momentos en que la o el espectador desea salir de

³ Léase la página 200 del artículo de Király, H. (2013). *La danza de la intermedialidad: un intento de aproximación semiótica a la especificidad de los medios y la intermedialidad en el cine*.

⁴ Cuando Quandt (2009) caracteriza lo que él llama la “fórmula internacional para los festivales de cine-arte”, de hecho, hace referencia a la presencia de *imágenes tarkovskianas* en dichos filmes, dando a entender que las y los nuevos cineastas, de alguna forma, emulan los procedimientos estilísticos del consagrado director ruso.

la sala) son tan importantes como los momentos en que la conciencia está calma o trasciende.

El segundo artículo es *Time, place and empathy: the poetics and phenomenology of Andrei Tarkovsky's film image*. En él, Kreider & O'Leary (2013) estudian una escena del filme *Nostalghia* (1983) para ponerlo en relación con la sintaxis fílmica de la toma larga del seguimiento de cámara, del vínculo de esta escena con las demás escenas y con el uso que hace el director de los símbolos (a pesar del deseo expreso del mismo -al menos el de sus escritos teóricos- de liberar de simbolismos a la imagen fílmica), pues Kreider & O'Leary (2013) detectan que “hay una contradicción entre la propuesta teórica de Tarkovsky para la imagen cinematográfica, basada en el Haiku Japonés y en la ausencia de simbolismos y su práctica como cineasta, en donde produce películas plagadas de significado simbólico” (p. 6).

Entre los símbolos con que Tarkovsky “plaga” la escena seleccionada de *Nostalghia*, Kreider & O'Leary (2013) ubican la llama de la vela que sostiene el personaje Gorchakov, cuya inestabilidad se asocia con la inestabilidad de su vida; la localización de esta referencia simbólica implicó, entre otros, a Bachelard y su *Poética del Espacio* (que también se utilizará en esta investigación), así como a Juhani Pallasmaa, quien escribe *Space and Image in Andrei Tarkovsky's Nostalgia: Notes on a Phenomenology of Architecture* (1994) recurriendo, una vez más, a Bachelard.

A propósito del trabajo de Lucrecia Martel, creadora también de imágenes fílmicas del tipo que nos ocupan, la académica Stewart (2015) explora las formas en que la cineasta construye en *La niña santa* (2004) y *La ciénaga* (2001), una mirada femenina a través de la superposición y la subversión de múltiples convenciones. A pesar de que Stewart (2015) incorpora nociones como "estética negativa", de Laura Mulvey (Butler, 2002), y "cine lento" (De Luca 2014), no busca enmarcar la estética de Martel dentro de un movimiento cinematográfico en particular, de hecho, analiza su estética visual y auditiva para defender que su cine opera dentro de espacios intersticiales para crear un nuevo espacio de contestación entre y dentro del cine comercial y el cine de arte, en donde la expresión cinematográfica femenina puede afirmarse.

Horton (2010), en *The Master of Slow Cinema*, estudia las películas: *Eternity and a Day*, *The Suspended Step of the Stork* y *The Dust of Time*, del director griego Theo Angelopoulos. En este texto, interpreta que Angelopoulos se aproxima al "espacio" como "tiempo continuo" (mientras la norma cinematográfica al uso es el "tiempo fragmentado") y que esto lo consigue a través de la sensación visual de un espacio cinematográfico que mezcla lo real, lo histórico y lo mítico, y por medio del uso de encuadres que impiden a las y los espectadores "separar a los personajes de los paisajes en los cuales existen", ayudándoles a concentrarse completamente en el panorama que se observa y a experimentar el tiempo sin interrupciones.

Horton (2010) defiende que el trabajo de Angelopoulos contrasta con el de Hollywood, en donde más del cincuenta por ciento de las tomas son primeros

planos, con edición rápida y que ello, sumado a Facebook, Internet y los teléfonos móviles, ha hecho desaparecer, en paráfrasis de Milan Kundera, el placer de la lentitud.

En síntesis, no existen trabajos que se propongan *a priori* analizar la relación entre lo visual-espacial y la producción de sentidos en las películas seleccionadas, pero aun cuando se estudian otros aspectos, dichas relaciones saltan a la luz, por lo que un examen deliberado y pormenorizado puede arrojar resultados interesantes sobre el gesto comunicativo que es esta cinematografía en su contexto particular, anclada a una época, un espacio físico (latinoamericano), una mirada (femenina), y en donde la relevancia de lo que podría llamarse “argumentación visual” es innegable.

1.4 Marco Teórico

1.4.1 Cine de atmósferas

El cine, a diferencia de otras manifestaciones con tradición milenaria como lo señalan Lipovetsky & Serroy (2009), “es un arte connaturalmente moderno” (p.31), pues surge durante la modernidad.

La historia del cine occidental, sin embargo, suele dividirse en tres momentos: Clásico, Moderno y Posmoderno. Así lo hace Zavala (2005), quien ofrece un ordenamiento que atiende al uso que cada propuesta hace de los recursos audiovisuales: narrativos, visuales, sonoros, de montaje, etcétera.⁵

⁵ Creemos conveniente dar cabida a la categoría de “Cine Pionero” para referir las primeras experiencias del cinematógrafo -desde su nacimiento, hasta la adopción de su conocida forma

En 1999, Chacón y Lillo se apropian de las mismas categorías para estudiar el caso latinoamericano. Aunque aplicando designaciones propias, hacen corresponder a las etapas clásica, moderna y posmoderna a las que hemos aludido: “viejo cine latinoamericano”, “nuevo cine latinoamericano”⁶ y “cine de democracia”⁷, este último viene a reunir las manifestaciones contemporáneas y a encontrar su análogo en el cine posmoderno occidental.

Entre las características que el cine de democracia y el cine posmoderno comparten, Chacón & Lillo (1999) observan: abandono de la originalidad y de referencias con respecto a la realidad, preferencia del simulacro y del “homenaje” o “reciclaje” de cosas ya hechas o usadas, así como el uso del “humor corrosivo” que recurre a la “risa como alternativa para decir que no hay nada, que no hay salida” (pp. 41-48).

Por supuesto, no todas y todos los autores proceden arrojando a la canasta posmoderna la creación cinematográfica latinoamericana contemporánea,

clásica- y reconocer que durante la etapa llamada “clásica” hubo también otro cine, un “Cine Experimental”, que se puede encontrar, por ejemplo, en el surrealismo de Buñuel y en los Futuristas, como Marinetti. Finalmente, corresponde señalar que algunas y algunos autores se refieren a la transición del Clásico al Moderno/Vanguardista, empleando el apelativo de “Cine Manierista”. Por esta razón, el Neorrealismo Italiano y la obra de Hitchcock pueden situarse en una categoría u otra dependiendo de la o el autor, sin que ello implique un ingente apartamiento con respecto a la propuesta de Zavala.

⁶ Dentro de esta, los autores adicionan una categoría propia para ubicar la producción fílmica realizada durante el periodo de dictaduras latinoamericanas y la denominan “cine militante”.

⁷ Lo denominan así por considerar que se produce en paralelo a la reinstalación de las democracias, en gran parte como coproducciones, que permiten el resurgimiento de la industria.

pues consideran que no se cumplen las características que Chacón & Lillo (1999) le atribuyen o, al menos, no enteramente.

Cunamá & Del Río (2005), por ejemplo, prefieren hablar de “negociaciones posmodernas” (pp. 101-106) tras considerar que los nuevos filmes no abandonan los ideales emancipadores de sus antecesores, pero sí rechazan su discurso absolutista. Prefieren historias individuales y mínimas por sobre las globales y dualistas, de modo que, si se alejan de las utopías de la modernidad, lo hacen para poder construir utopías nuevas, en concordancia con sus tiempos

Otros, como Padrón (2013), no se detienen a cotejar semejanzas y rupturas entre el llamado cine posmoderno y las realizaciones latinoamericanas de finales y principios de siglo, sino que prefieren analizar los filmes en su singularidad. Con este procedimiento, el autor publica los hallazgos obtenidos tras examinar una serie de filmes realizados en el comienzo de este milenio.

Padrón (2013) observa que en el cine latinoamericano del siglo XXI coexisten cinco tendencias que llama “ideoestéticas”. Entre ellas, encontramos una que nos interesa para efectos de esta investigación y que se asocia al “cine de experimentación o neovanguardia”, específicamente, a una subcategoría que en él se inscribe: se trata del cine anti-narrativo, *de atmósferas* más que de historias, del cine minimalista⁸.

⁸ Las tendencias cuya existencia advierte Padrón (2013) son las siguientes: 1- “Una burda mimesis al estilo del peor Hollywood” (párr. 32). 2- “Mixturas intergenéricas” en un cine más o menos tradicional (párr. 103). Otras tres tendencias no excluyentes: 3- “Cine de la calle” (párr. 21-32). 4- “Realismo poético” (párr. 7-20). 5- Cine “de experimentación” o neovanguardia. (párr.

En el cine de atmósferas hay una subversión contra el modo convencional de contar historias, como lo afirma Padrón (2013):

Mucho tiene que ver esta manera de entenderse este arte, su gramática y su sintaxis con las políticas escriturales de este movimiento, que condena al tradicional sujeto narrativo (masculino, claro) por lo cual es poco (o nada) lo que se “narra”.
(p. 12)

Este cine también trastoca las convenciones hollywoodenses, tendientes al bombardeo sobre-estimulante de imágenes y acontecimientos, según Padrón (2013), con “(...) un discurso que se aleja de las prisas y las urgencias con cuño de cine norteamericano al uso” (pp. 9).

La lentitud en sí misma puede derivar en la facultad de evitar que nosotros – acostumbrados, como hemos considerado, a la estética hollywoodense que busca exaltarnos⁹– nos veamos envueltos en un flujo narrativo perfecto.

Teóricos y cineastas modernos (que convencionalmente son emplazados entre los años sesentas y ochentas, incluyendo a los del nuevo cine latinoamericano)

33) Aunque no se puede obviar que el prefijo *neo* se ha utilizado para designar algunas manifestaciones pertenecientes a las llamadas artes visuales posmodernas - piénsese en la neofiguración y el neorrealismo- no interesa a este estudio buscar los motivos que dieron lugar a ambas designaciones.

Dentro del cine de experimentación o neovanguardia, encontramos una nueva división entre: un abordaje “poco trillado” de la narrativa con “rupturas cronotópicas” y multiplicidad de puntos de vista (párr.48- 49) y un cine anti-narrativo “de atmósferas más que de historias”, minimalista (párr. 40).

⁹ Para una mejor comprensión de cómo opera esta excitación se puede leer Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, con particular interés en su noción de *hipercine*.

influidos por Brecht y su teatro creyeron en la necesidad de romper la diégesis perfecta para evitar la catarsis que ofrece la narrativa aristotélica en pro del distanciamiento y la no identificación del público, como mecanismo, según sus defensores, de displacer hacia la experiencia fílmica entendida como experiencia de consumo y en pro de la asunción del cine como artefacto con significados (o significaciones) contruidos artificialmente y susceptibles de ser descifrados¹⁰, sobre ello se extiende Stam (2001) en un apartado dedicado a explicar la influencia de Brecht.

De hecho, la tendencia al minimalismo narrativo no es ni exclusiva de Latinoamérica ni de Occidente ni de las décadas posteriores a la del sesenta, aunque la encontramos ampliamente en autores de la modernidad cinematográfica occidental, como extensamente lo aclara Robert McKee (1999).

Lo que interesa tener en cuenta es que, al lado de esta tendencia heredera de la vanguardia, existe una “sub-tendencia peligrosa”, como bien advierte el mismo Padrón (2013, pp. 4- 5), de “alarde seudovanguardista” y que solo busca complacer al ya conocido gusto del jurado de ciertos festivales¹¹.

¹⁰ Sobre ello se extiende Stam (2001) en un apartado dedicado a explicar la influencia de Brecht.

¹¹ Con un razonamiento similar, Luciano Castillo reprocha a *la crítica*, esto es, a los jurados que premian estos filmes (pero también responsabiliza a realizadores y audiencia) de seguir una “receta no escrita” (párr. 4), copiada de Oriente y desposeída de autenticidad, pero que ha probado dar réditos en los festivales. La receta consiste en recurrir a planos abiertos e interminables, al estatismo y a la escogencia de títulos –para la película– que nada tienen que ver con el argumento, cuando existe uno. Con sus afirmaciones robustece la preocupación de Padrón con respecto a una moda que se preocupa por “eludir la narrativa tradicional mas en función de nada” (párr. 33).

Un cine así, con propuestas que son pura apariencia y devienen en moda y complacencia, en términos de Chacón y Lillo (1999), podría considerarse “de democracia”, más aún, si se acepta lo dicho por Chappuzeau (2014).

Chappuzeau (2014), en su conferencia titulada *El modelo central y su desplazamiento en el cine actual*, aborda el cine latinoamericano desde un corpus fílmico¹² que comparte las características de morosidad y narración mínima del nuestro, para asegurar que este cine apela a los afectos en el público, afectos mentales al ver las imágenes, afectos pre-discursivos, amorales. Atención a ruidos, sonidos, colores, movimientos, desligados de emociones concretas; a una atención abierta, [a] sensaciones auditivas y ópticas pero que no nos permiten una relación emotiva con lo que está sucediendo (Chappuzeau, 2014) para imponer la artificialidad de la imagen y contar historias comunes, cotidianas donde no pasa nada.

Estas nuevas películas, opina, reenfozan la vida cotidiana o el “no pasa nada” (Chappuzeau, 2014) en situaciones que no podemos analizar o abstraer, porque se escapan de esto pero que, pese a todo, desarrolla prácticas y un espacio vivido, inquietante en su forma. Lo que quieren los cineastas es exponer sensaciones: imágenes de una estética pura, que no tienen que ver con la función narrativa.

¹² Entre las películas que estudia figuran la del mexicano Enrique Rivero, *Parque Vía*, estrenada en 2008.

En este punto, podemos inferir que mientras nosotros vemos en la *no-identificación* un mecanismo de recepción activa, Chappuzeau (2014) cree que esta, en oposición, conduce a una entrega pasiva. Mientras nosotros la asociamos a una modernidad que pretende evidenciar el quimérico proceso de construcción de significaciones, Chappuzeau (2014) cree que estas nunca se producen:

No sabemos donde situarnos ni cómo relacionarnos, entonces como espectadores, nos limitamos a los “afectos” sutiles: escuchamos los sonidos, vemos la oscuridad, observamos la escenografía... (Chappuzeau, 2014)

Chappuzeau (2014) también usa el concepto de *exterioridad* para referirse a la inexistencia de una postura moral, narración, nudo o dramaturgia concreta, elementos sustituidos por la estética pura.

Es interesante que el concepto de exterioridad también ha sido usado por Pardo (s.f.), aunque este se ha enfocado en el estudio de las propuestas musicales para referirse a un arte (posmoderno) que se queda en el espacio de la difusión (en los altavoces y el oído biológico), que se queda en lo icónico sin pasar a lo indexical o simbólico. Es decir, un arte al respecto del cual no se establecen nexos causales internos ni formación de sentido o significaciones, sino que deja al espectador en el nivel de la intuición sensorio-motriz poniendo atención –en el caso de la música– a los movimientos y a las cualidades del sonido. Como la música que caracteriza Pardo (s.f.), el cine moroso, según el pensamiento de Chappuzeau (2014), iría “al oído” y a “la vista”, a diferencia de

aquellas películas (de los años ochenta, dice Chappuzeau) que se dirigían al discurso y a la narración¹³.

En esto último, sí que tiene razón Chappuzeau (2014), estas películas no se dirigen a la narración. Por ello, no conviene analizarlas con categorías narrativas, como se profundizará más adelante en el apartado destinado a la *metodología*, lo cual no significa que dichos filmes no ofrezcan significaciones tanto plásticas como semióticas, aspecto que se tratará de mostrar más adelante en el apartado dedicado a explicar cómo se producen las *significaciones* y en los capítulos *II, III y IV* de este documento.

No negamos la posibilidad de que dentro del cine de atmósferas exista, como lo han dicho Padrón (2013) y Castillo (2013), una sub-tendencia que persigue la validación de la crítica, afianzada por la institucionalidad de los festivales.

Quandt (2009) sospecha que dicha estética es más bien una fórmula internacional para los festivales de cine-arte, alimentada por el fondo Hubert Bals, el cual, además de apoyar la producción de *Agua fría de mar*, se sabe ligado al Festival internacional de cine de Rotterdam, en el cual la película de Fábrega también ganó.

Recordemos que el cine es al mismo tiempo arte e industria y, por ello, no escapa de la mercadotecnia. Si reconocemos que, dentro de la lógica de esta

¹³ No nos interesa resolver la cuestión de si este cine es o no posmoderno, pero sí encontrar nuevas formas de aproximación capaces de ayudarnos a comprender las propuestas que están siendo filmadas hoy.

maquinaria, como lo hace Quandt (2009), las películas independientes suelen tener una audiencia muy reducida en las salas y que por eso necesitan de los festivales para venderse como parte de un paquete formado (por otras películas dirigidas a grandes audiencias), deduciremos fácilmente, que el éxito que un filme pueda tener en uno u otro festival es determinante para su distribución.

Por su lado, los festivales también requieren recursos y, por ende, patrocinios, presencia mediática, audiencias y, a veces, grandes películas y grandes personalidades que trabajan en grandes estudios. Todo esto hace que los festivales sean cada vez más autoconscientes sobre cómo quieren posicionarse, contra qué festivales compiten y cuál es el tipo de cine que quieren promover. Sin mencionar que la curaduría recae sobre un grupo reducido de personas con una posición política y artística.

De cualquier manera, considerando que los objetivos de este trabajo no incluyen determinar si el origen del cine de atmósferas tiene que ver con una moda, con un homenaje a los cineastas de la modernidad, con irreverencia discursiva o con un código propio de principios expresivos cinematográficos que guía el trabajo de algunas y algunos cineastas contemporáneos, para cambiar la forma en que nos relacionamos con el tiempo e incrementar nuestra capacidad de tolerar la espera y la contemplación del vacío, nos parece válido zanjar esta cuestión acá y volver sobre la esterilidad de buscar sentido o significación a partir de lo narrativo en películas que se construyen desde la visual-espacialidad.

Usar criterios clásicos para analizar propuestas de herencia más bien moderna, es un primer problema que se detecta en el análisis fílmico del cine de atmósferas, un problema sobre el cual ya están trabajando algunos teóricos como Király (2013).

El segundo problema es que aquellos teóricos que sí admiten la posibilidad de este cine para “formar sentido” (o significaciones), no son claros con respecto a los criterios que emplean a la hora de fundamentar sus apreciaciones, ya sea de mérito o demérito,¹⁴ de una película u otra.

Por ejemplo, Padrón (2013) afirma que las películas de “seudovanguardia”, (aquellas que imitan estilo neovanguardista de atmósferas para hacerse con el favor de la crítica y de ciertos jurados) se caracterizan por la “no cristalización del relato” lo cual conlleva al “desmoronamiento del mensaje” (pp.4), pero (a diferencia de lo que ocurre con los juicios basados en la narrativa, donde fácilmente se recurre a conceptualizaciones sobre actos, puntos de giro, acontecimientos, profundidad de personajes y niveles de conflicto, entre otros) los conceptos que utiliza para llegar a tales conclusiones no aparecen tan claros y comunicables en su escrito.¹⁵

¹⁴ Es muy interesante que mientras Chappuzeau (2014) considera *Parque Vía* como una de estas películas sobre las cuales no es posible analizar o abstraer, Padrón (2013) –aunque sin argumentar– la cuenta entre las que sí logran cristalizar la historia.

¹⁵ No intentamos proponer y solicitar recetas ni de escritura ni de análisis para este ni para ningún tipo de filmes, sino evidenciar la diferencia en términos de conocimiento sobre los dos fenómenos.

Finalmente, Chappuzeau (2014) también asevera que las y los creadores de las imágenes fílmicas de esta tendencia eligen la perspectiva frontal, central, simétrica y “enmarcada”.

La perspectiva central que Chappuzeau (2014) acusa en el cine que nos ocupa surge en el Renacimiento y no lo hace de manera inocente, sino que está cargada de valores. Para Arnheim (1984), es una respuesta al sentir y a las búsquedas de la época. Sintéticamente, su aparición da cuenta de la concepción de mundo de los Renacentistas.

Empecemos, pues, por entender cómo emerge la perspectiva central y qué significa para el Renacimiento un momento en el que, según Arnheim (1984), al lado de los viajes de exploración, la investigación experimental y los criterios científicos de exactitud y verdad, la filosofía propone la existencia no de un centro de referencia, sino de muchos centros, con teóricos como Giordano Bruno y Nicolás de Cusa:

Nicolás de Cusa intentó reconciliar centralidad e infinitud describiendo a dios y el mundo como esferas infinitas, cuyos límites y centros estaban en todas partes y en ninguna. En la perspectiva central, la relación precaria entre ambas concepciones espaciales se hace plenamente visible. Los artistas tienden a rehuir el conflicto evitando señalar el punto de fuga; su ubicación viene dada por las direcciones convergentes de las líneas y formas ortogonales, pero su lugar de reunión real suele quedar oculto. (Arheim, 1984, p.329)

Siguiendo a Arnheim (1984), la perspectiva convergente viene a solventar estas cuestiones filosóficas, pues tiene la ventaja de hacer coincidir el centro

con el infinito ¿Cómo? En dibujo, todas las paralelas deben converger en el punto de fuga, en donde por definición “está” en el infinito. Esta perspectiva ha ubicado el punto de fuga/infinito en el centro. Así:

Con la introducción de la perspectiva central, el artista incluye por primera vez en su obra una afirmación sobre la naturaleza del infinito. (Arnheim, 1984, p. 329)

La búsqueda en el Renacimiento es, pues, la de un mundo ordenado¹⁶; por ello, introduce la perspectiva central en sus representaciones.

La idea de centralidad propuesta por Chappuzeau (2014) también es sugestiva, pues contradice la estructuración narrativa del cine de atmósferas.

Mientras que la narrativa clásica suele girar en torno a un personaje que persigue un objetivo y triunfa o fracasa en su consecución, en el cine que analizamos eso no ocurre; como en el neorrealismo, los personajes de los filmes morosos no tienen “objetivos claros”, no “accionan” para restituir equilibrio alguno y ello se aleja, volviendo una vez más a Arnheim (1984), del espíritu centralizador.

Por esto, a pesar de haber disentido en párrafos anteriores de las afirmaciones que hace Chappuzeau (2014) sobre el supuesto esteticismo puro del cine de

¹⁶ Esta parece ser una tendencia en Occidente. Antes del uso de la perspectiva, los retablos medievales jerarquizaban las figuras religiosas mediante su tamaño y disposición. La figura principal era más grande y se ubicaba en el centro, mientras que las secundarias eran más pequeñas y rodeaban la primera.

atmósferas, parece promisorio revisar si su planteamiento sobre el uso de la centralidad, la simetría y los marcos se cumple en las películas que no ocupan, y si es así, exponer qué implicaciones significantes podría tener a la luz de los postulados *arnhemianos* y de los hallazgos de Gallego, específicamente, sobre el uso de marcos en la pintura.

Gallego (1984) estudia las pinturas o cuadros que incluyen “otro cuadro” en su interior, es decir, un espacio distinto al espacio de la composición principal.

El cuadro interior puede ser un marco cuadrado, rectangular, circular, semicircular, oval, puede ser el marco de una ventana que yuxtapone un espacio distinto cuidadosamente limitado o, incluso, puede no ser “propriadamente un cuadro” sino un objeto que se diferencia del cuadro, pues “se basta a sí mismo” (p.41) en términos informativos, ya que presenta otra escena. Siguiendo al autor, un espejo colgado en una pared también recoge y enmarca una porción escogida de un espacio diferente y la yuxtapone al espacio que contiene la imagen reflejada, por lo que crea un cuadro dentro del cuadro.

En ocasiones, el cuadro interior es clave para entender o explicar el cuadro principal que le contiene pues clarifica o enfatiza el tema del espacio continente o bien, puestos en relación, el cuadro interior puede modificar el contenido del cuadro principal.

Otras veces, aunque es cierto que aumenta la significación de la totalidad representada, el cuadro interior puede ser una más de muchas pistas para la interpretación exitosa del cuadro principal, en este caso, no juega un papel decisivo para la interpretación.

Gallego (1984) señala que el procedimiento de yuxtaponer dos espacios diferentes, hoy, resulta común, pues “en nuestro siglo, el cine y la televisión nos han acostumbrado a admitir[lo] como normal” (p.92).

Este análisis se hará en los capítulos *II* y *III*.

1.4.2 Significaciones

Király (2013) nos advierte que la división entre las artes “poéticas” y las artes “visuales”, posterior al Renacimiento italiano, no solo sobrevivió varios siglos sino que consiguió relegar al cine a la categoría de “arte mixto” en un acto desfavorable. Ello derivó en la imposición de la larga tradición lingüística a su análisis y a la reducción de lo fílmico a un sistema de signos legibles descontextualizado de otro sistema más amplio, el de las cargas culturales y las características propias de todo medio, lo cual hace que el aspecto de la experiencia visual cinematográfica no sea “totalmente explicable con el modelo textual” (p.199).

Pero Király (2013) señala, también, que se ha producido un giro, un redescubrimiento post-semiótico de la imagen como compleja interacción entre visualidad, aparato, instituciones, discurso, corporalidad y *figuralidad*. Dicho

redescubrimiento reconoce que la *espectatoreidad*, la mirada, las prácticas de observación y vigilancia y el placer visual son un problema tan profundo como lo son las diversas formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etcétera) de los textos.

Es así como planteamos un análisis de las imágenes visuales o, mejor dicho, de los aspectos visuales-espaciales fílmicos y, para iniciar el alejamiento de la tradición textual por el que abogamos, escogemos hablar de *significaciones* y no de *significados*; lo hacemos tomando el término de Justo Villafañe (2006).

Para Villafañe, en una imagen existen dos tipos de significación: el sentido o componente semántico y la significación plástica propia de la imagen.

La significación plástica, no tiene nada que ver con el sentido por lo que se basta a sí misma con observar los elementos icónicos de las imágenes. No necesita ni busca establecer relaciones entre un aspecto sensible (icónico o plástico) de la imagen y un posible significado monosémico que pueda estar presente en la realidad, sino que se contenta con sintetizar y describir los rasgos más sobresalientes de la experiencia visual que produce una imagen.

Estudiar significación plástica y olvidar la semántica es justamente lo que sugiere el autor en su *Teoría de la imagen*, de tradición formalista. Esta se centra en el análisis del ordenamiento de los elementos que forman las imágenes fijas-asiladas como las pinturas, que están emparentadas con el cine de atmósferas estudiado en este trabajo.

Villafañe nos invita a analizar la estructura general de las imágenes, expresada a partir de la pertinencia de algunos elementos que sobresalen de trece posibles: el punto, la línea, el plano, la textura, el color, la forma, el movimiento, la tensión, el ritmo, la dimensión, la escala, el formato y la proporción.

El autor insiste en que su propuesta no arrojará lecturas ni conclusiones asociadas al “contenido”, al “sentido” ni a “lo que la persona creadora de la imagen quiso decir al mundo [pero sí con respecto a] cómo se dijo” (pp. 193-196). En su opinión, tales posibilidades demandan una actitud “nueva” hacia los resultados, pero también abre la oportunidad de que la *significación plástica* sea complementada con otras significaciones semióticas o interpretaciones de tipo históricas y culturales, si bien manifiesta su recelo hacia estos tipos de análisis que considera poco “formalizables” teóricamente y esencialmente basados en la experiencia.

Para efectos de esta investigación, se acepta, igual que Villafañe (2006), que la experiencia no es totalmente objetivable; por lo tanto, no puede explicar de manera objetiva los problemas que plantea una imagen. Darle la espalda a la experiencia equivale a renunciar a una parte constitutiva de los procesos de percepción y representación mismos y, a cuya expresión puede, según el mismo Villafañe (2006), reducirse el concepto de significación plástica que él propone, dado que “la imagen posee una capacidad estructural de representación y ofrece, asimismo, opciones muy diversas para restablecer o

no el orden visual de la realidad: la elección solo depende del creador de la imagen" (p.168).

Es importante preguntarse, ¿es acaso totalmente objetivable lo icónico? ¿Es posible aislar la experiencia puramente perceptual que se desarrolla ante una imagen de otras experiencias subjetivas, cuando de esta se reactualizan experiencias visuales previas, esquemas mentales propios derivados de otras imágenes albergadas en la memoria y esquemas plásticos ajenos ejecutados por otros individuos a partir de procesos cognitivos complejos y categorías semánticas aprendidas y construidas, como el mismo Villafañe señala?

Nosotros dudamos de que lo esencialmente icónico pueda separarse por completo de ciertos condicionamientos dados por la experiencia.

Probablemente, pueda separarse solo hasta cierto punto; el que ha conseguido Villafañe (2006) en su afán de dotar a las ciencias de la imagen de métodos de análisis objetivos. Como aquí se busca una aproximación a las significaciones producidas en dos películas a partir de la visual-espacialidad, no importa si estas son de naturaleza plástica o semántica, siempre que provengan de lo espacial-visual y no de lo narrativo-textual. Por eso, resulta lícito aunar la vía de la experiencia al método de Villafañe con un procedimiento integrador más cercano a la yuxtaposición que a la mezcla.

Para trabajar la significación semántica, se tendrá en cuenta dos procedimientos. El primero es de naturaleza hermeneútica (Foucault, 1999) y

permitirá estudiar el espacio diegético real en que se emplazan los personajes. El segundo, de tipo fenomenológico, delineado por Bachelard (2002) que dará paso a un acercamiento a los espacios de la imaginación de los personajes, al utilizar un método más cercano a la poesía que a la ciencia, para conducirnos a lo profundo de la existencia. Es decir, a los espacios irreales o la forma en que los personajes experimentan y se relacionan con los espacios que habitan.

Como vemos, estas dos teorías provienen de marcos ontológicos de naturaleza muy distinta a la de Villafañe (2006), para quien los elementos icónicos son portadores de un tipo de significación que no es susceptible de ser analizada sistemáticamente ni “reducida a sentido”, siendo que los elementos estudiados no tienen un referente sino un “correlato” o conexión con aspectos sensibles de la realidad. Pero, mientras que para Villafañe (2006) es posible “que una imagen carezca de sentido, pero no de ese otro tipo de significación cuyo aislamiento es el objetivo primordial de la Teoría de la Imagen en lo que se refiere al análisis icónico” (p. 171). Nosotros creemos, con Román Gubern (1999), que la discursividad acaba imponiéndose incluso en el cine que se pretende anti-narrativo. Como bien lo dijo este autor a propósito de *Un Perro andaluz* de Buñuel:

Todo film acaba siendo, incluso a pesar de las intenciones de su autor, un proceso narrativo sobre el que se pueden proyectar diversas lógicas representacionales y narrativas surgidas de cada espectador, dando cohesión e invistiendo de sentido el flujo de imágenes en la pantalla. En pocas palabras, la narratividad acaba por resultar inevitable, pues la mirada y las inferencias -conscientes o inconscientes- del espectador imponen cierto orden y lógica

causal a las imágenes y construyen su “historia” (...) De acuerdo con nuestra propuesta, un artista (o cualquier individuo) no puede escapar al sentido, y aunque intente que su escritura evite la organización de un discurso coherente, de acuerdo con los códigos dominantes, su sentido acaba surgiendo en un texto a pesar de su voluntad o sus resistencias conscientes. (pp. 419-420)

Por esto, se intentará un aproximamiento no solo a “cómo” se dicen las cosas (a lo formal o la significación plástica) sino a también al “qué” se dice (a la significación semántica), eso sí, desde lo espacial-visual, como se haría con una pintura, aceptando con Király (2013) que es necesario hallar un modo de enfrentarnos a estos filmes como espectadores activos (y no pasivos entregados a la diégesis fílmica y a la experiencia vacía sensorial) y valiéndonos de su moción, según la cual estamos en presencia de un cine esencialmente de imágenes visuales cuyo alejamiento de la tradición lingüística (y de lo narratológico) en pos de lo pictórico involucra los códigos de otro *medium*: la pintura.

Dicho de otro modo, para Király (2013) este cine se constituye en un espacio *intermedial* (en donde confluyen el medio cinematográfico de tradición narrativa y lo pictórico) y origina un lenguaje *transmediático* (proveniente de otros medios), cuya construcción de significados comúnmente se da en la propia diégesis fílmica, ya no en discursos, teorías o manifiestos, sino que las obras son los propios discursos.

En este punto, parece adecuado detenernos en la cuestión del cine como medio y de la intermedialidad propiamente dicha en el cine, pues en esta teoría

descansan los postulados de la autora. Alcanzar una definición de intermedialidad ha sido difícil para sus propios proponentes, por lo que he escogido reproducir la formulación de Silvestra Mariniello, utilizada por Karen Poe (2016) y que exhibe la complejidad de esta teoría:

Lo que se impone a la atención general es, de un lado, la conciencia de habitar una realidad cada vez más caracterizada por el entrecruzamiento y la hibridación de prácticas mediáticas, y del otro lado, la imposibilidad de definir la intermedialidad de manera unívoca, de hacerla un simple objeto de estudio. En otras palabras, experimentamos aquello que describimos como intermedialidad, pero no podemos responder a la pregunta ¿qué es la intermedialidad? Forzosamente, pues cada vez que una definición trata de resolver la pregunta ontológica, esta reduce y falla en reconocer la naturaleza dinámica y compleja del fenómeno. Si, por ejemplo, definimos la intermedialidad en términos de encuentro y de relación entre dos o más prácticas significantes –música, literatura y pintura, supongamos que al interior de un medio, el cine- el punto de partida es aún aquel de la preexistencia y de la identidad de prácticas separadas, el punto de llegada requiere por su parte los resultados del encuentro: la identificación de momentos híbridos, el análisis de mezclas, etc. El flujo es analizado, por tanto detenido y descompuesto. La intermedialidad está más del lado del movimiento y del devenir, lugar de un saber que no será aquel del ser. O bien será el lugar de un pensamiento del ser ya no entendido como continuidad y unidad, sino como diferencia e intervalo. (p. 7)

Así bien, también Király (2013), acusando el “encuentro” y “el análisis de mezclas” al que se refiere Mariniello, habla de un cine que vuelca el tiempo de acción narrativa en el espacio, en la imagen artística visual plástica. Esto, para la autora, es ya una relación intermedial entre el cine y la pintura, pues vemos

una película como si contempláramos una pintura, explorando y construyendo significados a partir de todos los detalles incluidos en el cuadro.

Con estas consideraciones, nos resulta sumamente atractivo esforzarnos por leer las película que vuelcan la dimensión temporal en la espacial, no desde la trama, sino como si fuera una pintura, como “cine-pintura” y aceptando con Király (2013) que la imposición terminológica y metodológica de la textualidad, ya no alcanza para explicar la complejidad visual que desde finales del siglo XX se manifiesta en estos movimientos, especialmente, cuando sabemos que en cualquier tipo de cine, incluso en el narrativo, la significación se transmite también a través de “argumentos visuales” (Alcolea-Banegas, 2009), siempre que en su interpretación se apliquen tres principios, estos son: (1) las imágenes en movimiento deben ser, en principio, comprensibles, (2) las imágenes en movimiento deben ser interpretadas dando sentido a los elementos internos de la película y (3) las imágenes en movimiento deben ser interpretadas dando sentido a sus conexiones externas, ya que estas imágenes en movimiento tienen intención comunicativa o al menos son significativas.

1.4.3 Espacialidad y visualidad fílmica

Villafañe (2006) propone la existencia de dos tipos de imágenes: las *secuenciales* como el cine y el *comic* y, las *fijas-aisladas* como las pinturas. El autor hace esta diferenciación basándose en el mayor o menor peso que la temporalidad y la espacialidad tienen en el proceso de producción de

significaciones (a menos de significaciones plásticas, cuando no semióticas) en uno y otro tipo de imagen.

Las imágenes cinematográficas, por su naturaleza secuencial, son consideradas esencialmente narrativas y asociadas a lo textual; en ellas, los parámetros temporales y espaciales son “equipotentes” a la hora de producir significación. Lo anterior quiere decir que la significación depende por igual del espacio y del tiempo. El espacio “abierto” y “*cambiante*” de las imágenes secuenciales se activa en “el encadenamiento” con “otros espacios” a través del tiempo (Villafañe, 2006, p. 140). Es así como ambos parámetros se vuelven inseparables y las imágenes cinematográficas resultan idóneas para contar historias.

Las imágenes pictóricas, en cambio, son esencialmente descriptivas o asociadas al espacio, a lo visual. Su naturaleza fija-aislada las hace ideales para “describir una atmósfera creada por ciertos elementos estables [o] expresar, recrear o interpretar una acción desarrollada en un espacio “cerrado”, “permanente”. En estas imágenes, la *equipotencia* no existe, sino que la estructura temporal depende del espacio figurativo.

Desde luego que entre las imágenes fijas-aisladas y las secuenciales existen variaciones intermedias. Así, Villafañe (2006) propone que el *Guernica* de Picasso es una imagen *fija-aislada que ha sido secuencializada* por el autor a partir de su composición. En esta investigación, se propone que, con procedimientos similares, pero de manera opuesta, es posible “espacializar”

una imagen secuencial, como de hecho ocurre en el cine de atmósferas (explicaremos la cuestión).

Según Villafañe (2006), lo que ocurre en el *Guernica* es que la temporalidad se vuelve predominante gracias al formato seleccionado (1:2,2). Entre otros motivos (1:2,2), se encuentra a la estructura tríptica y las direcciones dibujadas y sugeridas que favorecen la narratividad.

Inversamente, en los filmes que nos ocupan, la *equipotencia* espacio-tiempo desaparece en beneficio de la espacialidad; por eso podemos hablar de imágenes *secuenciales espacializadas*¹⁷. Los procedimientos que originan dicha “espacialización” pueden variar de un filme a otro y por eso se trabajarán en detalle e individualmente cuando se analicen las *significaciones plásticas* en los capítulos *II* y *III*. Sin embargo, consideramos que lo expuesto a lo largo de este escrito y principalmente en la sección del *marco teórico* dedicada al *cine de atmósferas*, alcanza para aceptar que las películas de atmósferas, *grosso modo*, se encuentran más próximas a una pintura que a una secuencia narrativa y que se justifica aplicar un análisis preeminentemente visual-espacial a ambas películas.

Es importante aclarar que lo argumentado anteriormente, de ninguna manera, motivará el examen de fotogramas aislados, pues esta operación solo serviría para “destemporalizar” la imagen y arrojarnos una significación “mutilada”

¹⁷ El uso del término *espacializar*, propuesto acá, no está en el diccionario, pero nos vemos en necesidad de recurrir a él ante la carencia de un vocablo que exprese mejor la acción de dotar a algo de espacialidad.

(Villafaña, 2006, p.140-141). Por lo tanto, se analizará la secuencia de imágenes teniendo en cuenta los principios compositivos de las imágenes fijas-aisladas. Esto conseguirá que cada toma aumente su significación, sin menoscabo de la significación de la secuencia (p. 141-142), dando, con ello, prioridad al análisis de los elementos espaciales por sobre los temporales, los cuales, en estos filmes, prevalecen para efecto de producir significaciones.

Para guiar el análisis del espacio fílmico, se tendrán en cuenta tres propuestas de aproximación. La primera, esboza el estudio fenomenológico de los espacios de la imaginación o del ensueño, es decir, de los espacios internos o irreales que conducen hacia la *conciencia del alma* de los personajes; la segunda, sugiere un acercamiento hermenéutico al espacio de la exterioridad, al espacio real existente fuera de los personajes, al espacio que estas y estos habitan. Y, la tercera, de tipo formal, permitirá estudiar los elementos visuales empleados por las directoras para llevar a cabo la representación, y cómo estos impactan su percepción.

El acercamiento fenomenológico con que nos guiamos es desarrollado por Gastón Bachelard (2002) en la *Poética del espacio* a través del *topoanálisis*. Este procedimiento consiste en aplicar, a los espacios presentes en la poesía, el ensueño poético y las imágenes poéticas (y en su caso particular, a los espacios ante los cuales el ser humano experimenta felicidad) “un análisis auxiliar del psicoanálisis” capaz de superarlo, en tanto se muestra sensible “a las diferenciaciones de símbolo”, en oposición al psicoanálisis que “necesita

un simbolismo totalizante [y por lo tanto] es más apto para estudiar los sueños que el ensueño” (p. 57).

Definido como “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (Bachelard, 2002, p.38), el *topoanálisis* parte de la premisa de que *poesía*, *ensueño poético* e *imagen poética* son producto de la *imaginación poética* y que, para entender el *ser de la imagen* en la imaginación, se requiere de una *fenomenología de la imaginación o del ensueño* que estudie el surgimiento de dicha imagen poética “en la consciencia individual [que la origina] como un producto directo (...) del alma” (Bachelard, 2002, p.9). Esto es, a partir de la *imaginación pura*, una imaginación que –desprendida del pasado y de lo real, en tanto el poeta no ofrece el pasado de la imagen poética que produce– se abre al porvenir. Es poco intencionada e incluso ingenua, manifiesta “fuerzas que no pasan por los circuitos del saber” (Bachelard, 2002, p. 13) y, más aún, “aumenta los valores de la realidad” (Bachelard, 2002, p.33), por lo que es necesario superar la descripción y así “captar el germen”, considerando que los valores se encuentran y se producen en la imaginación, más por evocación que por descripción, de modo que, describir los espacios imaginarios equivale a enseñarlos y no es suficiente para poner al lector o a la lectora en “situación de ensueño” (Bachelard, 2002, p.43). Por el contrario, y paradójicamente, basta con “decir lo necesario” (pp.44) para “evocar los valores de intimidad” (Bachelard, 2002, p.44) y para producir una imagen comunicable, transubjetiva y capaz de –además de *resonar*– arraigar en otras personas y *repercutir* en sus *almas*: lo cual es posible por el *significado*

ontológico de la imagen y por su *significación poética*, la cual está siempre un poco por encima del *lenguaje significante*.

Tampoco conviene, de acuerdo con Bachelard (2002), quedarse en las *resonancias sentimentales, ecos y recuerdos del pasado* que la imagen produce sobre quien la investiga, pues, mientras que las *resonancias* “se dispersan sobre los diversos planos de nuestra vida en el mundo”, la *repercusión* “nos llama a una profundización de nuestra propia existencia [y] opera un cambio en el ser” (Bachelard, 2002, p.14). La *repercusión* es eso que ocurre cuando “el poema nos capta” (Bachelard, 2002, p.14).

De acuerdo con Bachelard (2002), aunque una *fenomenología completa* integraría elementos psicológicos, culturales e ideales literarios de la sociedad, a la *fenomenología de la imaginación* que propone y, en consecuencia, al estudio de la imagen poética y de los espacios imaginarios. No les conviene delegar la imaginación a segundo término para hacer una *reflexión crítica* que contextualice la imagen para interpretarla, comprenderla o traducirla a un lenguaje diferente al del “*logos poético*”. Tampoco es adecuado estudiarla en grupos o composiciones, confundirla con la “simple metáfora” (Bachelard, 2002, p.26) o perderse buscándole antecedentes cuando se está ante la imagen misma.

Con estas consideraciones, y tras estudiar una serie de espacios a través de sus imágenes poéticas, Bachelard (2002) desarrolla ciertas nociones, que se incorporan a este estudio como las asociadas a la casa, las habitaciones,

albergues, refugios, nidos, conchas, grutas, rincones, casas-vestidos y escondites como armarios y cajones (con sus cerraduras), pues están presentes en ambos filmes e ilustran, según Bachelard (2002), la función de habitar en ellos. “La vida se instala, se protege, se cubre, se oculta, [y] la imaginación simpatiza con el ser que habita ese espacio protegido. La imaginación vive la protección en todos los matices de la seguridad” (p. 168) y, por ello, es que a partir de estos espacios, se producen imágenes del *espacio feliz*” y se desarrolla hacia estos una “*topofilia*”.

Asimismo, la inmensidad (manifiesta en las aguas del océano y presente en las dos películas seleccionadas) es tratada desde la noción de Bachelard (2002), para quien los lugares son inmensos en tanto la inmensidad está en el interior del ser como una expansión latente que no se produce. Es la inmensidad interior la que le da sentido a las expresiones del mundo y, por eso, la inmensidad natural permite “una conquista de la intimidad” (p.233), lo mismo que los refugios:

Por su inmensidad, los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden (p.242) hay correspondencia entre los dos, es una (...) ósmosis entre el espacio íntimo y el espacio indeterminado. (p. 270)

Mientras que Bachelard (2002) propone el *topoanálisis* para el estudio del espacio imaginario o irreal, en *Espacios diferentes*, Michel Foucault (1999), propone la *heterotopología* para el estudio del espacio real que, como el de los

fenomenólogos, tampoco es un espacio homogéneo o vacío donde se colocan los individuos y las cosas, sino un complejo de relaciones que definen emplazamientos irreductibles.

Para Foucault (1999) hay tres espacios. Uno de ellos está constituido por las *utopías*, estas “son los emplazamientos sin lugar real. Son los emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la misma sociedad perfeccionada o del reverso de la sociedad, pero de cualquier manera estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales” (Foucault, 1999, p.434).

Otro espacio es el conformado por las *heterotopías*; estas fueron utopías ahora diseñadas por la sociedad. Se trata de lugares reales en los que todos los demás emplazamientos reales están, a la vez, representados, impugnados e invertidos. Son una especie de contraemplazamientos, de lugares fuera de todos los lugares, aunque son localizables.

Finalmente, tenemos el espacio de los *espejos*, una experiencia mixta entre las *utopías* y las *heterotopías* que no será desarrollada acá, pues de los tres espacios presentados por Foucault, las *heterotopías* son las que conciernen a esta investigación: esos emplazamientos que surgen en la imaginación de las distintas culturas y que acaban realizándose y, de maneras diversas y en respuesta a distintas funciones, yuxtaponiendo varios emplazamientos aparentemente incompatibles en un solo lugar real.

La *heterotopología*, definida como "una descripción sistemática" (Foucault, 1999, p. 435), distingue en las *heterotopías* la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real y la de crear, a la vez, un espacio de regulación al que se puede entrar únicamente con permiso y una vez realizados ciertos gestos. Ejemplos de *heterotopías* son las casas de reposo, prisiones, clínicas psiquiátricas (*heterotopías de desviación*, destinadas a individuos cuyo comportamiento se desvía de la normalidad), así como los lugares privilegiados, sagrados, prohibidos y reservados a unos cuantos (*heterotopías de crisis*, ya casi desaparecidas). Otros, como los asilos, están a medio camino entre una y otra heterotopía, pues la vejez es tanto crisis como desviación en una sociedad en la que el ocio es casi un acto disidente.

Los emplazamientos *heterotópicos* tienen la propiedad de "(...) estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que a través suyo, se encuentran designadas, reflejadas o pensadas" (Foucault, 1999, p. 434).

Las *heterotopías*, dice Foucault (1999), además están ligadas al tiempo, y por eso abren *heterocronías* capaces de poner a las personas en una especie de ruptura con su tiempo tradicional, por ejemplo, los museos y bibliotecas, al reunir todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, *amontonan* el tiempo sobre sí, haciendo que todos los tiempos estén fuera del tiempo. Estas son *heterotopías eternizantes*. También, las hay asociadas a lo fútil del tiempo, se trata de las *heterotopías crónicas* que constituyen las fiestas, ferias y ciertos

pueblos vacacionales. A medio camino entre una y otra, se admiten mixturas: *heterotopías a la vez crónicas y eternizantes*, como las chozas de Djerba, un lugar de vacaciones situado crónicamente en días específicos que, a la vez recupera toda la cultura polinesia, toda su historia y todo su tiempo.

Las heterotopías se hacen presentes con gran fuerza en los filmes seleccionados, como lo hacen también todos esos “otros lugares” que estudia Foucault: los emplazamientos de paso, provisionales y sin referencias geográficas, como el navío, el tren, el hotel y, los emplazamientos de descanso.

Como pasan las horas introduce un gran interés por mostrar el viaje en auto (que como el tren o el barco es “algo” que pasa, en lo cual se puede pasar y algo a través de lo cual se puede pasar) de las y los protagonistas, especialmente el de Juan y Santiago, así como su paso por “ninguna parte”, que se expresa cuando se detienen en lugares sin referencias geográficas antes de alcanzar sus destinos: el bosque y la playa, respectivamente, los cuales son lugares de descanso igualmente transitorios.

Una de las primeras escenas del filme se ubica en una casa de larga estancia, que es al mismo tiempo una heterotopía de desviación y de crisis que nuestra sociedad ha diseñado para las personas adultas mayores.

Adicionalmente, la muerte de Juan se desplaza a las arenas de las dunas costeras abatidas por el viento, frente al mar, otro lugar de paso, en donde la

muerte es una heterocronía *eternizante* que de modo paradójico constituye el fin de los tiempos y “la extraña heterocronía que es, para un individuo, la pérdida de la vida y esta cuasi-eternidad en la que no deja de disolverse y de borrarse” (Foucault, 1999, p. 438).

Algo similar ocurre con *Agua fría de mar*, en donde también se acude a lugares de paso y emplazamientos provisionales: viajes, caminos, hoteles, playas y al mar, en un desenlace, ya no *heterotópico-eternizante*, sino *heterotópico-crónico* (la fiesta). La particularidad de esta heterotopocronía crónica es que celebra al tiempo mismo el presente y el futuro, e intenta abolir el pasado.

Tras haber echado mano de la propuesta hermenéutica para leer los lugares, emplazamientos o espacios *reales* (las y los protagonistas del filme los experimentan como reales) en los que se desarrollan los filmes seleccionados e indagar cómo es que la imaginación de los personajes cargan dichos espacios con cualidades y valores irreales y cómo los habitan desde la afectividad, parece conveniente incorporar un tercer soporte conceptual de tipo formalista, que como se ha mencionado en los párrafos dedicados a explicar el concepto de *Significaciones*, proviene de una naturaleza ontológica distinta, pero complementaria, en tanto que nos permite aproximarnos al espacio como a una estructura en la que se articulan jerarquías y relaciones significantes entre los elementos y entre estos y los personajes, condicionando su existencia.

Para hacerlo, recurriremos, nuevamente, a Villafañe (2006) y a su estudio del ordenamiento de los elementos formales, a partir de los cuales la estructura de la realidad se representa en el espacio plástico, o en este caso, en el espacio de la pantalla.

La *Teoría de la imagen* de Villafañe (2006) conducirá al análisis de cómo es que los elementos morfológicos (punto, línea, plano, textura, color y forma) presentes en la representación, se ponen en relación con otros elementos dinámicos (movimiento, tensión y ritmo), a partir de determinados elementos escalares (dimensión, escala, formato y proporción) para producir lo que el autor denomina una significación icónica o plástica. De forma sucedánea, Arnheim (1984) estudia cómo percibimos y organizamos ópticamente las representaciones visuales, por lo que aquí se ha optado por combinar ambos trabajos al analizar ese tercer espacio que denominamos “el espacio de la pantalla”, en donde confluyen los dos anteriores (el espacio real y el irreal) a través del ordenamiento único que las cineastas hacen de los elementos espaciales-visuales.

Si resolvimos priorizar el espacio-visual en el análisis de los dos filmes seleccionados es porque aceptamos, primero, inscribirlos dentro de la categoría cine *de atmósferas* a partir de los rasgos ideoestéticos distintivos esbozados por Padrón (2013) y, después, apropiarnos de las ideas con que Király (2013) juzgó oportuno emparentar este cine con la pintura y estudiarlo a partir de valores espaciales-visuales y no textuales.

1.5 Marco Metodológico

Con un enfoque cualitativo y un alcance descriptivo, el presente estudio, como ya hemos señalado, buscará analizar la relación existente entre la espacio-visualidad fílmica y la producción de significaciones en las dos películas seleccionadas, a partir de una metodología que se proyecta fenomenológica-hermeneútica-formalista.

Un primer acercamiento al objeto de estudio se realiza desde la propuesta hermenéutica *foucaultiana* que propone la *heterotopología* como descripción sistemática de los espacios o emplazamientos reales; en este caso, los *de crisis y desviación, provisionales de descanso y de paso*, así como de las *heterocronías* en que se desarrollan los filmes.

Habiendo identificado y descrito los espacios de la realidad en los que se mueven los personajes, se intenta determinar con qué valores imaginarios han cargado las y los personajes dichos espacios reales. Esto nos permitirá entender qué espacios irreales habitan y cómo lo hacen; para ello, se aplican las operaciones sugeridas en la propuesta fenomenológica de Bachelard (2002), resumidas a continuación.

La primera, es tomar “los documentos literarios [en este caso, fílmicos] como realidades de la imaginación, como productos puros de la imaginación” (p. 195), pues “(...) los poemas son realidades humanas; no basta referirse a unas impresiones para explicarlas. Hay que vivirlas en su inmensidad poética” (p. 249), por lo que es necesario pasar “(...) de la categoría de la imagen que se

ve, a la categoría de la imagen que se vive” (p. 187) "(...) y para lograrlo se precisa acoger el detalle inadvertido y dominarlo [...] toma[r] al mundo como una novedad (...) suprim [ir] (...) el mundo familiar” (p.191). Como señala el autor, “vivir (...) una imagen poética, es conocer en una de sus pequeñas fibras un devenir del ser que es una conciencia de la turbación del ser” (p. 259).

Finalmente, siendo que el espacio real y el irreal confluyen en la pantalla mediante la transformación profunda del soporte fotosensible y gracias al registro mecánico de una puesta en escena realizada a partir de cierto ordenamiento, se configura un tercer espacio que hemos decidido llamar sencillamente *espacio de la pantalla*.

El espacio de la pantalla se constituye a partir de una disposición particular de las materias compositivas fílmicas de naturaleza visual-espacial. En nuestro caso, a partir del ordenamiento que las cineastas hacen de recursos como el color, la textura, las formas, el movimiento interno, el formato, la disposición de los elementos, la profundidad, las distancias, los valores de plano y el lente seleccionado, etcétera que, en este caso, atendiendo a lo que se ha expuesto en el *Marco teórico*, vendría a ser el equivalente de lo que Villafañe (2006) denomina espacio plástico en las imágenes fijas-aisladas.

Priorizamos los elementos espaciales por sobre los temporales porque, en los casos que ocupan este estudio, las decisiones de las directoras acerca de el ordenamiento de las diversas posibilidades audiovisuales, nos han llevado a

emparentar sus películas con lo que varias y varios estudiosos, Király (2013) entre ellos, llaman imágenes visuales de naturaleza fija-aislada.

Király (2013) señala que este cine tiende a volcar lo conceptual en lo visual, haciendo que el énfasis que antes se había dado al montaje o a la edición, por sus capacidades narrativas, se desplace hacia la estética del *cuadro*, como medio de inobservancia al canon tradicionalmente narrativo y lingüístico del cine dominante, constituyendo un nuevo cine, esencialmente visual y más cercano a la pintura: “This transmediatic chronotopic and symbolic language has been realized with the involvement of codes from a third medium: painting (such as composition, framing, perspective)” (Király, 2013, p. 208).¹⁸

Como aceptamos, con Király (2013), la proximidad entre el cine de atmósferas y la pintura, incorporamos los preceptos con los que Villafañe (2006) propone alcanzar la significación plástica de las pinturas. En ellas, Justo Villafañe se propone restablecer las relaciones plásticas creadas por las y los artistas, para obtener una síntesis icónica que permita leer la imagen. La metodología de Villafañe implica:

1- Leer la imagen exhaustivamente, “como haría un niño al que se le indica que cuente lo que está viendo” (p.197), con el mayor detalle y sin desechar nada, pues será hasta el final cuando se conozca qué datos son prescindibles.

¹⁸ Este lenguaje cronotópico transmediático y simbólico ha sido efectuado con el uso de códigos de un tercer medio: la pintura (como la composición, el encuadre y la perspectiva).

2- Seleccionar los hechos y los elementos plásticos más significativos o pertinentes de cada imagen (punto, línea, plano, textura, color, forma, movimiento, tensión, ritmo, dimensión, escala, formato y proporción). En otras palabras, dejar que las variables de análisis surjan de la misma imagen.

3- Comprobar cuáles de los factores comprueban (o niegan) que los elementos elegidos como pertinentes realmente lo son, ya no haciendo un análisis de las estructuras icónicas por separado, sino más bien un análisis totalizador de la sintaxis compositiva de la obra en general, o mejor dicho, del equilibrio compositivo, como expresión de ese trabajo plástico.

A modo de complemento, se suman las nociones de organización perceptual propuestas por Arnheim (1984) para el estudio del dibujo y la pintura, como lo la relación figura y fondo, el uso de gradientes y otros. Con ello, pretendemos ahondar el entendimiento de las imágenes de la pantalla.

Como vemos, recurrimos a múltiples teorías provenientes de un paradigma interpretativo, con la intención de lograr, siguiendo las recomendaciones de Folgueiras-Bertomeu (2009), que el objeto sea abordado de la manera más holística posible y con un procedimiento émico. Es decir, desde el lugar de la producción, las significaciones, las percepciones y los constructos, entendiendo, eso sí, que todo proceso reflexivo –ineluctablemente– implica la sensibilidad de quien investiga y su cultura, por lo que es válido en un contexto específico.

La técnica de recolección de datos propuesta es el análisis filmico. Los datos recolectados se anotan en registros cerrados y abiertos. Los registros cerrados se desprenden de las teorías seleccionadas, que originan categorías *a priori*, pero también se anotan aquellos datos que van surgiendo –durante el proceso de estudio– en un registro abierto, para crear nuevas categorías flexibles como lo propone Folgueiras-Bertomeu (2009). Así, por ejemplo, al descubrir la introducción que hacen las autoras de ciertas imágenes cuya función simbólica parece bastante reconocible ¹⁹, se decide recurrir a Cirlot (2006) y Moret (1997) para ofrecer un posible “significado” de acuerdo a la convención social. Es pertinente traer a colación las interpretaciones de estos autores y no profundizar por cuenta propia en el estudio de dichos símbolos porque ello escapa a nuestros intereses y se aleja del registro que interesa trabajar en la presente investigación, el de las significaciones y no el de los significados convencionales.

También, al encontrar que las películas usan marcos de espejos y ventanas para resaltar espacios contenidos dentro del *espacio principal*, hemos buscado examinarlos recurriendo, además de Arnheim (1984), a Gallego (1984). El análisis de los datos no implica el uso de ningún *software* ni técnica mediada por computadora, sino que se hace la interpretación de los resultados y la

¹⁹ Villafañe (2006) señala que las imágenes pueden modelizarse de tres formas, según tengan una función icónica esencialmente convencional, simbólica o representativa. Las imágenes simbólicas o símbolos tienen la principal función de portar un significado simbólico que se le atribuye por acuerdo colectivo.

elaboración del informe final, con sus respectivas conclusiones, de manera directa.

Capítulo II. *Cómo pasan las horas*

2.1 Lo narrativo en *Cómo pasan las horas*

Cómo pasan las horas puede enmarcarse dentro de la corriente ideoestética latinoamericana denominada por Padrón (2013) como “de experimentación o neo-vanguardia”, la cual tiende a la morosidad, a la contemplación y a producir *atmósferas* más que historias. Este movimiento estético no es exclusivo de nuestros países; puesto que, en 2013, la teórica Hajnal Király, quien aborda la cuestión cinematográfica desde la intermedialidad, da cuenta de la presencia de esta corriente “morosa” en filmes europeos. En sus estudios, además de haber localizado el influjo de esta propensión en el Lejano Oriente, también la ha emparentado con la pintura.

Király (2013) ancla este cine, a decir pictórico, a la visualidad, en oposición al cine conceptual, más bien ligado a la literatura. Aunque la visualidad y la conceptualidad tienden a encontrarse –como ocurre también en este filme– en las *películas-pinturas* hay una preferencia por producir significaciones desde la imagen visual y esto, justamente, es lo que para Király (2013) produce una relación intermedial entre lo cinematográfico y lo pictórico.

2.2 Los espacios reales: el camino

Si la idea de visualidad está asociada al espacio y no al tiempo,²⁰ quizá convenga iniciar emplazando las dos historias presentes en el filme *Cómo pasan las horas*, alternadas, como hemos dicho, a través de la edición, unidas por sus personajes y representadas por la directora como si de dos paseos se tratase.

Foucault (1999) en su conferencia *Espacios diferentes*, señala la existencia de tres tipos de emplazamientos. Los emplazamientos son la forma en que la mentalidad contemporánea concibe los espacios. Según Foucault (1999), uno de estos emplazamientos está constituido por los espejos, que son una mixtura entre otros dos emplazamientos: las utopías y las heterotopías. Las utopías son lugares perfeccionados por la sociedad pero que no son ubicables en la realidad. Por otra parte, las heterotopías son un tipo de experiencia que se explicará a continuación.

Existen ciertos espacios reales diseñados por la misma sociedad para cumplir con ciertas funciones específicas. Son como utopías realizadas, pues también guardan relación con el espacio directo por analogía directa o inversa, pero se diferencian de las utopías porque, en estos, todos los demás emplazamientos reales están a la vez representados, impugnados e invertidos. Son una especie de lugares fuera de todos los lugares, aunque son localizables en la realidad. Foucault (1999) llama a estos emplazamientos *heterotopías*, espacios que abundan en *Cómo pasan las horas*.

²⁰ Se libera la dimensión espacial de la armazón multidimensional a la que pertenece con fines heurísticos.

Buena parte del filme se dedica a mostrarnos el viaje en carretera realizado por Juan y su hijo Santiago. René y Virginia también se desplazan por la autovía, pero a su viaje se dedica un tiempo menor.



Ilustración 1. Fotogramas de *Cómo pasan las horas de Inés*, de Oliveira César (2005). El camino de Juan y Santiago: un lugar 'fuera de todos los lugares'.



Ilustración 2. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira César (2005). El camino de René y Virginia.

Cuando los personajes alcanzan sus respectivos destinos, descubrimos que las estancias a las que llegan, aunque les pertenezcan, no son hogares, sino que constituyen alojamientos provisionales para vacacionar. En ellos, la relación de peso se invierte, dedicándose mayor tiempo en pantalla a la

permanencia que hacen René y Virginia en el espacio, con respecto a la de Santiago y Juan.

Mientras que las primeras se quedan largo rato en un recinto realizado por seres humanos, es decir en una “obra cultural”, los segundos se mueven pronto hacia un “espacio natural”, hacia la playa solitaria. Aunque con algo de dilación, también René y Virginia acabarán dirigiéndose hacia una “extensión natural”, el campo, pero regresan a su “guarida cultural” muy pronto.

Todos estos elementos (el camino, los alojamientos provisionales y los medios naturales) pueden considerarse emplazamientos heterotópicos en términos *foucaultianos* y han sido diseñados, siguiendo al autor, ya sea para ocuparse de aquellos individuos cuyo comportamiento se desvía de la media o, para que los hechos se den en "otra parte", en "ninguna parte", en lugares sin referencias geográficas como los trenes, los hoteles y en el caso de nuestro filme los automóviles, las casas de playa y campo, el mar-playa y el campo mismo.

Aunque Foucault (1999) menciona que este tipo de emplazamientos heterotópicos fueron privilegiados en las sociedades primitivas y que hoy han ido desapareciendo, también, advierte que aún quedan restos y que se reservan a los individuos que se hallan en estado de crisis²¹.

Los autos, y especialmente la camioneta en la que viajan los dos personajes masculinos son, como habíamos visto, “algo” que pasa, en lo cual podemos

²¹ Nótese que Virginia es llevada de una heterotopía de desvío a una de crisis.

pasar y algo a través de lo cual podemos pasar. Se puede decir, pues, que con el viaje en carretera (incluso se muestra un plano del asfalto que se supera: *Ilustración 3*) asistimos al paso de los personajes por “ninguna parte”; incluso, las paradas que hacen para comer o descansar siguen constituyendo lugares sin referencias geográficas, lugares de paso.



Ilustración 3. Fotograma de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézár (2005). El asfalto: ‘ninguna parte’.

Lo mismo que los aposentos en que se albergan (se excluye el estudio del domicilio familiar, el asilo y el salón de música, pues apenas si son referidos), el mar y el campo, no suponen sitios en que los personajes residan habitualmente. En adición, el mar y el campo, en tanto lugares naturales, por contraste con los lugares culturales creados por el ser humano, no les pertenecen. Así, el filme se desarrolla en emplazamientos provisionales.

Anteriormente, se dijo que Juan fallece en la playa, y su muerte se trasladada a “otro lugar” como, según Foucault (1999), en el siglo XIX, la desplazara hacia los cementerios, otro lugar heterotópico. La muerte de uno de nuestros protagonistas no ocurre, por ejemplo, en su casa, ni siquiera en su comunidad, sino en una heterotopía.

Siguiendo al autor, las heterotopías dan lugar a heterocronías y la muerte es, en sí misma, también una heterocronía. Es el fin de los tiempos que se disuelve en una cuasi eternidad y, ¿qué es la vida sino tiempo?, ¿y qué es la muerte (tema de nuestra película) sino ausencia de él?

Con estas consideraciones, se puede esbozar una primera vía de aproximación a nuestro objeto de estudio desde la espacialidad-visualidad: los caminos, las guaridas culturales –y provisionales– y los medios naturales (costa y campo) son las heterotopías que se favorecen en esta película. Sin embargo, esta espacialidad no es diferente de la que podríamos encontrar en una película de cualquier género ajeno a la corriente de atmósferas, o incluso en un relato literario. Por ello, se examina a partir de los elementos formales con que se la representa, es decir, a partir de los componentes constitutivos de las imágenes pictóricas, las cuales, como se ha dicho, son las más adecuadas para describir atmósferas.

Para hacerlo, se recurre a los hallazgos de Villafañe (2006) y Arnheim (1984) sobre la percepción y la representación. Se estudiará cómo se articula el espacio de la pantalla, pero antes, se utiliza la teoría de Bachelard (2002) para una aproximación a los espacios de la imaginación de los personajes. En otras palabras, a la forma “irreal” en que estos experimentan los espacios reales heterotópicos ya identificados.

2.3 Los espacios irreales: la intimidad de lo externo

Se acaba de exponer cómo los personajes de *Cómo pasan las horas* transitan, más que habitan, una serie de emplazamientos provisionales. Sin embargo, sabemos, con Bachelard (2002), que el ser humano adiciona a los “valores objetivos” de los espacios, una serie de “valores imaginados” que se vuelven “dominantes”. Así, incluso “los refugios efímeros y los albergues ocasionales, reciben a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva” (Bachelard, 2002, p.29).

Puesto que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa [pues] la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el mejor albergue [y se conforta] con ilusiones de protección” (Bachelard: 2002, pp. 34-35) y “valores de ensueño” (p. 47) y, dado que la *topofilia* no entiende exterior e intimidad como experiencias necesariamente contrarias (p. 28), en este apartado, se examinará cómo los personajes captan o viven la totalidad de los espacios en los que se mueven “con todas las parcialidades de la imaginación” (Bachelard: 2002, pp. 26-28).

Se expondrá, pues, el modo en que cada personaje habita el camino, los albergues temporales, el medio natural y su casa de habitación.

Cuando, por primera vez, vemos a Virginia en pantalla, está en la cama de un solitario hogar de larga estancia, un sitio frío en donde la vemos cansada y enferma. Durante el camino en el auto y en las primeras imágenes tras su llegada al refugio cultural, la seguimos viendo débil y un poco torpe, pero

paulatinamente mejora tras instalarse en la casa que asumimos, fuese su domicilio otrora.

Se trata de una casa grande ubicada en el campo, de colores tierra e iluminación cálida, atiborrada de libros, algunos retratos y su piano; la casa posiblemente alberga muchos recuerdos.

Sumada a la luz exterior que atraviesa los cristales de puertas y ventanas, hay muchas lámparas y una chimenea que, además de dar luz y calor a la casa, la custodian; recordemos que dice Bachelard que “todo lo que brilla ve [y] por lo tanto vigila” (2002, p. 65).

Durante su paseo al campo, Virginia canta a la muerte y llora; no obstante, parece hallar cierta gratificación en el pasado y en la tranquilidad del bosque. Las conversaciones entre Virginia y René están plagadas de tiempo pretérito y melancolía; en oposición, las de Santi y Juan están colmadas de futuro.

De regreso a la casa, siente frío y decide acurrucarse un rato. Ese frío quizá sea más espiritual que físico. Virginia lleva toda la mañana hablando de muerte y, ante el apremio de la suya, se pregunta cómo continuarán las cosas cuando ella ya no esté. Se la ve afligida y otra vez cansada, en busca de guarecerse o de guarecer su ensueño descansando.

Al despertar, nos informa que ha soñado, nada más y nada menos que con su propia juventud.

Unos instantes más tarde la ubicaremos sentada en el corredor, aún abatida, pero cuando René viene a reunirse con ella se anima un poco y sigue reflexionando sobre el pasado. La conversación irá conduciendo a una Virginia, ahora más compuesta, a cavilar, por primera vez, sobre el presente y, también, sobre el tiempo como abstracción.

Por su parte, René nos muestra el perfil de una mujer bastante aplomada frente a los demás. Así se la ve desde sus primeras escenas en el salón de música, de camino a casa y, prácticamente en todo el filme, con una serenidad que parece difícil de entender, pues la mujer parece cargar con cierto peso y aún así, se mantiene en calma.

Incluso, en la secuencia en que Juan con cierto cinismo le describe su hipotética vida en un piso en la ciudad, con el afán de retarla, René se muestra tranquila. Quizá, le mortifica la provocación de su esposo, sin embargo, ella se deja ver muy mesurada.

Pero a solas, René se permite abandonar su aparente calma. En la escena anterior, la hemos visto ansiosa, fumando, en la sala iluminada por una claridad grisácea que atraviesa la ventana, para luego dirigirse a la cocina y caminar de un lado al otro sin aparente propósito. Aunque contenida, la inquietud que René experimenta en la casa de habitación es innegable.

Más adelante, volverá a revelar su angustia, cuando se dirija a lo que parece un templo, mientras su madre duerme. El resto del tiempo, ofrecerá cuidados a su madre con una actitud equilibrada que solo se alterará con la llamada de los pescadores.

Santi se muestra tranquilo tanto en su dormitorio como en el comedor, los dos aposentos de la casa de habitación en que se lo muestra.

Durante el viaje lo notamos curioso, travieso y animado por el exterior. Al llegar a una tienda de neumáticos, baja del auto para ir a explorar y a jugar con los animales y, especialmente, con las máquinas oxidadas, incluso utiliza una de estas como refugio para esconderse de su papá y hacerle una broma. Dentro del carro, más bien, parece un poco aburrido.

Con respecto a la guarida cultural, se puede deducir que la conoce bien, que se siente bien paseándose en sus habitaciones y durmiendo en una de sus camas. Del medio natural, se conoce que le teme al agua, pero que disfruta caminar y correr sobre la arena; haciéndolo se divierte, lo mismo que jugando a hacer castillos, entreteniéndose con los insectos que andan por ahí o, sencillamente, sentándose a descansar. Incluso cuando menciona el muelle, refiriéndose a este como “el túnel del terror” manifiesta interés por explorarlo.

No será sino hasta que Santi trate de despertar a Juan sin éxito que el espacio se le vuelva pesado.

En cuanto a Juan, aunque no vemos que tenga un desmedido apego hacia su vivienda, sí lo observamos confortable en ella. Le resulta cómodo intimar con René en el dormitorio y, cuando más adelante discute con su esposa, se le ve apropiado del espacio. Es durante esta desavenencia cuando formula verbalmente todas las desventajas que implicaría para su estilo de vida, dejar la casa en la que viven actualmente, espaciosa y retirada, para mudarse a la ciudad.

Sin embargo, el apego de Juan no es hacia la estancia misma, sino como se mencionó anteriormente, hacia el espacio natural que la rodea, hacia ese espacio que le llama fuera de sí: “hay espacios que nos llaman fuera de nosotros mismos (...) hay un ensueño del hombre que anda” (Bachelard, 2002, p. 41).

Lo que le ocurre a Juan, es que se siente cómodo y a salvo afuera en la naturaleza y dentro de cualquier casa. El refugio de Juan es la naturaleza misma. Esto ocurre porque él hace una inversión, que no nos resulta tan extraña pues, como explica Bachelard (2002), “lo de dentro y lo de fuera son dos íntimos; están prontos a invertirse (...)” (p. 256).

Durante el viaje en auto, Juan se muestra indiferente hacia los espacios y, al llegar a la casa de vacaciones, al refugio cultural (cuyas paredes albergan claras muestras de humedad, a la vez que sujetan barandillas torcidas y un portón desengrasado), se desplaza pronto a las ventanas, desde donde puede contemplar el exterior e invitarlo a entrar:

Algunos poetas hacen entrar el universo en la casa por todas las puertas, por todas las ventanas abiertas de par en par. (...) lo que se ve desde la ventana pertenece a la casa también. (...) yendo de la casa concentrada a la casa expansiva (...) profesan (...) la intimidad del mundo. (Bachelard, 2002, p.98)

La casa de vacaciones, que es muy sencilla, recibe luz natural y no está decorada con objetos personales sino que apenas tiene los implementos necesarios para pernoctar, cumple su función, la de ser un lugar de paso, un lugar de acceso a la playa, una “conexión” con el verdadero refugio, el verdadero espacio íntimo de Juan, el espacio exterior, natural.

Según Bachelard (2002), cualquier espacio que sea un *buen albergue para el ser*, puede ser percibido por *la imaginación* como poseedor de los valores protectores de una casa, porque el ser y la imaginación están relacionados. De hecho, la relación entre el ser y la imaginación es tan fuerte que, solo porque la inmensidad existe dentro del ser de Juan es que este puede imaginar la inmensidad de los lugares (digamos del mar).

Bachelard (2002) señala que:

La (...) inmensidad [es] una conquista de la intimidad (...) Cuando se vive verdaderamente la palabra inmenso, el soñador se ve liberado de sus sueños. Ya no está encerrado en su peso. Ya no es prisionero de su propio ser. (p. 223)

Y, como esta relación se da en dos vías, podemos pensar que, siempre que Juan logre conquistar la inmensidad de los lugares exteriores podrá conquistar la inmensidad que lleva dentro, la inmensidad de su ser.

Es posible que esta “conquista” a la que aludimos sea experimentada por Juan cuando camina o se tumba sobre la arena a fumar y contempla el mar en silencio y cuando hace lo mismo en el muelle o, incluso, cuando juega, conversa y ríe con su hijo en el espacio natural.

Más allá de que las imágenes del mar se muestren como un espacio angustiante para las algunas y algunos, Juan se halla muy a gusto en este medio. Contempla su grandeza y se reconforta al sentir que se funde con su inmensidad.

Cuando Juan se retira en su interioridad, en su conciencia, se reconforta con la mirada profunda y tranquila de su actitud contemplativa. Se cobija bajo el aliento oceánico, un halo que no habrá de experimentar más, pues el relato encauza la fatal convergencia de la inmensidad del mar, la inmensidad del cielo y la inmensidad de la noche, para dejar reducido sobre la arena a un hombre inmóvil.

Luego de observar la relación imaginaria que cada personaje desarrolla con los espacios que habita, la de Juan nos parece, sin duda, la más interesante. En general, podemos decir que hay dos personajes que *arrastran* peso,

Virginia y René, las protagonistas femeninas, y que hay otros dos que *son* peso, los personajes masculinos Juan y Santiago.

2.4 El espacio de la pantalla: plástica, fondo, extrañamiento, marcos que conectan y lo sublime

Cuando se menciona que un análisis textual podría no ser suficiente para interpretar los filmes de atmósferas, estamos considerando que *la textualidad y lo narrativo se asocian más al tiempo que al espacio* (Villafañe, 2006), en tanto que, en las películas que ocupan esta investigación, la espacialidad es el elemento predominante (Király, 2013).

El espacio, como hemos visto, tiene que ver con la posibilidad de describir una atmósfera a partir de ciertos elementos. Eso es lo que hacen las imágenes fijas-aisladas como las pinturas.

Por esto, se propuso observar las secuencias cinematográficas, con especial énfasis en su aspecto espacial-visual, como alternativa metodológica, pues este es constitutivo de las imágenes fijas-aisladas. Nuestro afán es que este procedimiento permita captar mejor la significación de cada toma sin perjuicio de la significación global.

Aplicamos el método propuesto echando mano de la *teoría de la imagen* de Villafañe (2006) para construir el apartado titulado significación plástica y, de los escritos de Arnheim (1984) sobre sobre la percepción visual en las partes: figura y fondo, lo inmenso y lo sublime, gradiente de relieve, efectos de extrañamiento y, marcos de ventanas y espejos.

El resultado nos permite conocer las significaciones que cada directora elabora a partir de lo que hemos llamado “espacio de la pantalla”.

2.4.1 Figura y Fondo

Tras observar el manejo que se hace de lo que se conoce como la figura y el fondo, es decir, de los personajes y el espacio en que estos desarrollan sus acciones, nos hallamos ante el surgimiento de dos nuevos protagonistas no humanos: el camino de Santiago y Juan, así como el mar. Este último como uno de los dos “medios naturales” presentes en la película.

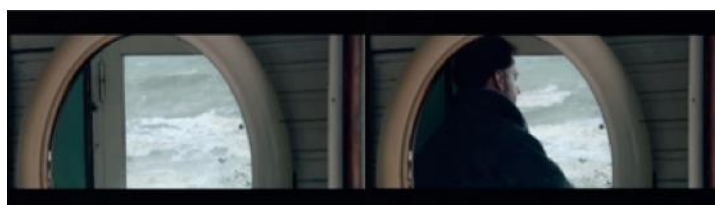
Cuando las acciones tienen lugar en estos dos “fondos” y, principalmente, en el segundo, el papel que adquieren se vuelve predominante con respecto a las figuras humanas. Este fenómeno de inversión a la convención no se repite con el camino de René y Virginia, ni con el espacio natural en el que estas se mueven.

En otras palabras, cuando se registran las acciones que ocurren en el camino de Juan y Santiago, especialmente en la costa, los planos que enmarcan dichos espacios tienden (además de enfocar figura y fondo por igual) a ser grandes planos generales de extensa duración. Mientras que el campo y el camino de la historia paralela de René y Virginia se registran con planos más cerrados o casi no se registran.



*Ilustración 4. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira C zar (2005). Preeminencia del fondo y el medio natural: ‘surge un nuevo protagonista’.*

Cuando Juan y Santiago se hallan en su refugio cultural, el medio natural se hace presente a través de las ventanas como “queriendo”, por momentos, “ingresar”.



*Ilustración 5. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira C zar (2005). Espejo enmarcado reflejando el marco de la ventana y lo que se ve a través de ella: ‘el mar queriendo entrar por la ventana’.*

Desde esta perspectiva, el espacio se va imponiendo desde que Juan y su hijo viajan. Primero comienza a aparecer con fuerza a veces al natural, a veces intervenido por la cultura (con caminos, carreteras o con la presencia de máquinas) y por momentos se vuelve aplastante, en particular cuando estos se hallan en la costa.

No solo el primer plano de la película es un plano del mar (a modo de intriga de predestinaci n²²), sino que este deja de acompañar a los personajes para

²² Zavala (2005) utiliza el término intriga de predestinación para referirse a cualquier elemento utilizado en el cine (principalmente el clásico, con el fin de anunciar de forma implícita, explícita o alegórica una relación entre el inicio y el posible final).

imponérseles progresivamente a lo largo de la trama.



*Ilustración 6. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézár (2005). Grandes fondos y pequeñas figuras: 'imposición progresiva del medio natural'.*

En el momento en que Juan y Santiago llegan a su guarida cultural, el audio nos permite saber que los protagonistas están descendiendo de la camioneta y tomando sus pertenencias, sin embargo estas acciones acontecen fuera de cuadro. El espectador no puede lo que hacen los personajes, como sería usual, pues la cámara se ha quedado estática, en un plano que divide el adentro del afuera, lo natural y la cultura. Luego de unos segundos, los personajes reingresan al cuadro y, posteriormente, al alojamiento provisional.



*Ilustración 7. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézár (2005). Camino con mar y casa de playa: 'división del adentro y el afuera'.*

Por corte directo, nos encontramos dentro de la casa (la guarida cultural), el mar es visto por Juan a través de las ventanas. La cámara nos obliga a contemplarlo con él.



Ilustración 8. Fotograma de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005). Juan viendo el mar por la ventana.

Desde el momento en que Juan y Santiago salen hacia el medio natural, la cámara hará que los personajes, progresivamente, vayan ocupando un espacio diminuto dentro del desolado paisaje.



Ilustración 9. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005). Juan y Santiago van a la playa: 'ocupando un espacio diminuto'.

A partir de este momento, se incorpora a la historia de Juan y Santiago, el recurso de la distorsión óptica anamórfica, que la directora ya había venido empleando en algunos planos correspondientes de la historia de René y Virginia para desviar la atención hacia la fatalidad inminente –y aparentemente, previsible– de su camino.

Es hasta ahora, y con esta deformación visual, que la ficción da un giro y el público puede advertirlo. Se anuncia que las cosas para Juan y Santiago también podrían ir cuesta arriba, en un entorno natural que no le pertenece al sujeto humano y que este no puede dominar, sino que se limita a contemplar en su grandeza. Sabemos desde que comenzó la película, que Juan ama a la

naturaleza y al mar.



Ilustración 10. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005). Mar y cielo: 'contemplación de la grandeza de lo natural'.

Su visión del medio natural recuerda a cierta obra del Romanticismo: *El caminante sobre mar de nubes*.



Ilustración 11. Pintura *El Caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friederich (1818). Caminante mirando el paisaje: 'contemplación de lo sublime romántico'.

No sugerimos que De Oliveira César se haya inspirado en la pintura de Friederich, sino, tan solo, que la visión de mundo que esgrime el film – desde la relación figura/fondo– comparte, hasta cierto punto, el espíritu romántico del cuadro referido. Esto se deduce por el manejo de la visualidad fílmica y no solo por los diálogos y acciones que se llevan a cabo.

Lo sublime es, en Occidente, una categoría estética de “lo bello” que se manifiesta de forma importante a partir del siglo XVIII y que es estudiada fundamentalmente por Immanuel Kant. Es a partir de este filósofo que la belleza ya no descansa en el objeto mismo ni en sus cualidades de armonía, proporción, adecuación, unidad en la variedad, gracia y virtud, sino en las disposiciones estéticas de los sujetos que contemplan²³.

Por ello, lo sublime admite que incluso lo temible y lo horroroso pueden producir deleite al conmover fuertemente al alma y ponerla en tensión, en tanto “evoca la sombra del infinito y suscita grandes pensamientos y pasiones” (Burnet en Eco, 2014, p. 282).

Si lo bello agrada y satisface positivamente a los sentidos, en cambio, lo sublime agrada negativamente a los sentidos pero positivamente a la razón moral o al intelecto. Para ejemplificar, mientras la belleza nos llevaría a amar a la naturaleza, lo sublime nos llevaría a estimarla, como la estima Juan.

Así como encontramos a *El caminante sobre el mar de nubes* absorto en el paisaje nebuloso y absoluto que ante él se presenta, así también encontramos a Juan –a veces– como contemplador, observando el océano desde la ventana, el muelle y la costa, y a veces como caminante, bordeándolo con una

²³ La postura kantiana riñe con la actitud formalista de Villafañe; sin embargo, la primera compagina con el proceder fenomenológico de Bachelard en tanto que nos permite transmitir experiencia en imagen y viceversa, y eso, como ya expusimos anteriormente, amplifica el alcance de las significaciones obtenidas.

salvedad. Mientras que *El caminante* permanece de pie en la cima sobre el abismo, Juan se hunde en la muerte, otro abismo que se lo traga.

Sí es posible, pues, aproximarse (jugando un poco con las nociones de Padrón (2013)) a lo “ideo” desde lo “estético”; lo que es más, ambas cuestiones se encuentran imbricadas.

2.4.2 Gradiente de relieve

La gradiente es, para Arnheim (1984), un aumento o disminución gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio y el tiempo. Las gradientes pueden ser de color, de textura, de luminosidad o de relieve, como se verá en los siguientes párrafos.

Dos gradientes de relieve surgen en un par de planos y crean agitación en el camino de Juan y Santiago. La primera vez, aparece en la carretera que mostramos en la *Figura 12*.



Ilustración 12. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézár (2005). La carretera.

La segunda vez, en una de las secuencias cuyos fotogramas clave se muestran en la *Figura 13*. En ambas oportunidades, se produce una impresión

de turbación, pero el efecto es más profundo en la última ocasión, cuando la cámara hace un paneo –prácticamente–completo, es decir de 360 grados sobre su eje horizontal.

En esta toma se muestra el paisaje (fondo), obviando incluso a las figuras (personajes), pues cuando –en un momento dado– el punto de visión de la lente coincide con el lugar de emplazamiento de los personajes. Cuando el punto de visión de la lente coincide con el lugar de emplazamiento de los personajes, la cámara no se inmuta ante ellos. Es decir, la cámara no los encuadra.

Con este gesto (al evitar encuadrarlos), comunica que el accionar de los personajes no es lo que le interesa, y que prefiere continuar su recorrido develando una naturaleza imponente y desolada, o desoladora, para favorecer la imposición, nuevamente, del espacio natural, como se había anticipado en el apartado anterior.



Ilustración 13. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézár (2005). Giro completo para mostrar el paisaje: ‘la cámara no se inmuta con los personajes’.

2.4.3 Efectos de extrañamiento

El registro mecánico de la imagen cinematográfica –a no ser de que la o el cineasta se valga de ilusiones y trucajes– impide la utilización de

contradicciones perspectivas y otras paradojas que sí se pueden realizar en la pintura.

Inés de Oliveira César, sin embargo, escoge una lente anamórfica para rodar ciertos momentos y con su uso fomenta la consciencia de que nos hallamos ante un modo de representar la realidad y no ante la realidad misma.

La lente anamórfica permite que las verticales se desvíen de su paralelismo, alargando las figuras humanas e introduciendo una tensión dosificada en el camino de René y Virginia, con el afán de jugar con los espectadores y sugerirnos un desenlace diferente al que tendrá el filme, pero también, para llamar su atención sobre ciertas imágenes de significación ambigua y así “jugar al escondite con el contemplador (...) componiendo imágenes ambiguas, susceptibles de visiones diferentes [para] hacer salir violentamente al observador de su confianza complacida en la realidad” (Arnheim, 1984, p. 253), como para Arnheim (1984) lo hicieran Matisse y Lipchitz en lo pictórico.



*Ilustración 14. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira César (2005). Uso de lente anamórfica en algunos planos.*

A este resultado podríamos llamarlo *ostranenie* o efecto de extrañamiento²⁴. Se trata de una búsqueda presente en las vanguardias cinematográficas latinoamericanas y occidentales, heredera de Brecht, y que en este filme se hace presente –además de por el uso de esta óptica–, de modo menos evidente, por la lentitud, pues la imagen, al prolongarse en la pantalla, y ofrecernos un estatismo que excede los límites a los que estamos acostumbrados, propicia la toma de conciencia del espacio en que el espectador se encuentra, así como de él mismo . Lo hace “salir” del mundo perfecto y envolvente –diegético– al que lo ha acostumbrado el cine convencional (valiéndose de un ritmo vertiginoso producido a través del montaje).

Cómo pasan las horas, contrario al cine canónico, se caracteriza por la austeridad en la edición y cuando mucho hace unos pocos cortes “invisibles” al estilo tradicional. Su ritmo implica, para quien mira el filme, sobre-estimulado audiovisualmente, el imperativo de esforzarse por alcanzar y mantener la concentración (si la obra motiva lo suficiente, claro). Inclusive, podría requerir una reflexión post-visionado, privada o colectiva, para dotar de sentido lo que se ha visto.

2.4.5 Marcos de ventanas y espejos

²⁴ Adams (2011) quizá consideraría que este juego de *obstrucción* es otro mecanismo de inversión de la relación figura-fondo, realizada por efecto del posicionamiento de los personajes.

En *Cómo pasan las horas*, los marcos de las ventanas se muestran reiteradamente. Destaca el procedimiento por medio del cual se muestra el mar, enmarcado por la ventana y re-enmarcado en el reflejo del espejo. Este artificio permite (por momentos a través de la figura de Juan y por momentos sin intermediarios) que el espectador se asome “a un mundo exterior” delimitado por la abertura, pero ilimitado en sí:

Originariamente, la ventana es un agujero practicado en el muro. Esto entraña una curiosa paradoja visual, por cuanto que un área pequeña y cerrada sobre un plano de fondo está destinada a ser “figura”. (Arnheim, 1984, pp. 267-268)

Con el mar hecho figura, el cuadro contenido es tan importante como el cuadro continente (Gallego, 1984) y ayuda a interpretar el tema que propone la película desde la espacialidad-visualidad, pues, aunque el filme ofrece más pistas sobre el tema que trabaja, este cuadro dentro del cuadro aumenta la significación del espacio representado.



Ilustración 15. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézár (2005). Ventanas: ‘reenmarcaciones y fondos vueltos figuras’.

Esta operación, podría incluirse entre otras de las tantas que hacen que el espacio natural supere en protagonismo al mismo protagonista, como se demostró en el apartado sobre la figura y el fondo. Sin embargo, se complejiza al presentarse a través de lo que su imagen refleja en el espejo.

Para Foucault (1999), como se había adelantado ya, los espejos son una experiencia mixta entre las utopías y las heterotopías:

Al fin y al cabo el espejo es una Utopía, un lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie (...), pero es también una heterotopía en la medida en que el espejo existe realmente, y en que, a partir de esa mirada regreso a mí, dirijo mis ojos a mí y comienzo a reconstituirme allí donde estoy, en el lugar real. (p. 435)

El mar, en Cirlot (2006), es el mediador entre la vida y la muerte. Se asocia lo mismo con la vida que con el final de ella: "Volver al mar es morir" (p. 298).

En el filme, sus aguas aparecen constantemente turbias y, a partir de la muerte de Juan en sus playas, se les representa oscuras y agitadas.

2.4.6 Significación plástica

En *Cómo pasan las horas*, encontramos imágenes que en algunos aspectos se alejan de las posibilidades representativas más simples, y en otros, se adhieren a estas.

Decimos que hay un primer alejamiento de la posibilidad representativa más simple cuando la directora describe una atmósfera mediante imágenes cinematográficas y no usando la alternativa de representación más "adecuada" que, siguiendo a Villafañe (2006), hubiese sido la imagen *fija-aislada*, por ejemplo, una fotografía o una pintura.

De Oliveira César, además de utilizar la imagen secuencial cinematográfica (de las más aptas para narrar acciones), emplea uno de los formatos más largos disponibles dentro de la relativa estandarización ofrecida por el mercado para crear una película bastante *descriptiva*.

El segundo distanciamiento radica en la no representación de los rasgos de las formas, a partir de su posibilidad estructural más sencilla para, en cambio, elegir desviaciones de estas. Existen varios ejemplos de ello, el primero es la secuencia en la que Juan y Santi se introducen en la casa de playa, sin que acompañemos la acción ni se llegue a ver la entrada del inmueble o a los personajes ingresando; mientras Juan y Santi entran a la casa, la cámara se queda afuera mostrando un lugar en el que no está ocurriendo ninguna acción. Sucede algo similar cada vez que la película muestra un diálogo en una toma abierta y a una distancia mayor a la sugerida por el canon. Lo mismo sucede cuando vemos a las personas y las estructuras deformadas en sus rasgos, proporciones y orientación, ya sea porque su apariencia se ha alargado o estirado verticalmente como resultado del uso de una lente anamórfica o porque se modificó la relación de aspecto de la imagen durante el proceso de edición; un ejemplo de ello se evidencia con la toma en que se ve desde abajo "el túnel del terror" (así llama Santi a los pilotes del muelle que se perciben como una serie de idénticas formas irregulares que se repiten y que en cualquier momento se precipitarán). El recurso de la deformación está presente en varias secuencias, incluso en las que emplean perspectiva central y todas estas deformaciones; según Villafañe (2006), crean tensión.

La operación de deformar las imágenes, además, crea líneas oblicuas y la oblicuidad crea tensión y dinamismo. Es más, las líneas no oblicuas (las verticales y horizontales que colman la película) también producen tensión, dinamismo y movimiento; muchas de estas líneas son “dibujadas” por los objetos y su posición en el espacio, así lo hacen los marcos, las columnas, los troncos y otros.

Cabe destacar que la alternancia entre tomas deformadas y estándares favorece la impresión de tensión, ya que la superposición amalgamada de formas percibidas como independientes llevan a percibir que dos estructuras espaciales distintas han sido yuxtapuestas. Una de estas estructuras se identifica con la realidad tal cual la percibimos ópticamente (la que se registra usando lentes normales); la otra, con una realidad extraña, perturbadora, en donde, las verticales se inclinan, las figuras humanas y las objetuales se alargan y se distorsionan.

El dinamismo es también producido a partir del movimiento (interno) de los personajes dentro del cuadro. Ya sea en x , y o z , el movimiento de las figuras sugiere líneas que conducen nuestra mirada a través del espacio conforme sus acciones se desplazan del primer término al segundo término y viceversa, o bien, de un lado a otro de la pantalla. Llama la atención el hecho de que el carro en que viajan Juan y Santi suele moverse hacia izquierda o derecha dentro de la pantalla y, a veces, en sentido neutro, mientras que el de Virginia y René siempre viaja en sentido neutro (hacia la cámara).

Otros vectores direccionales son sugeridos por la orientación en que los personajes miran y normalmente nos conducen a ver a unos y a otros personajes, pues estos se ven entre ellos cuando hablan; asimismo, nos invitan a explorar el paisaje, la carretera, la playa-duna y el mar.

De igual manera, los movimientos externos de paneo permiten la misma acción de invitar al espectador a explorar; puesto que estos constituyen una exhortación a dirigir la atención hacia el paisaje. Ocurre así especialmente en los planos más largos y, en parte, gracias a que la directora trabaja con bastante profundidad de campo. Incluso en interiores, la profundidad de campo es amplia y favorece la percepción de la espacialidad que es, a su vez, facilitada cuando hay disparidad lumínica.

El punto en que se coloca nuestra atención contribuye a crear esta tensión que se ha venido refiriendo y llega a extremarla en unos pocos planos. Por ejemplo, cuando el punto de atención se coloca muy lejos del centro y de las líneas estructurales se crea un efecto perturbador, aunque esto no ocurre con frecuencia. Más bien, lo común es que se busque el re-equilibrio por accionar de un movimiento interno o externo (cuando el plano no es estático) que devuelva el punto de atención a un lugar más próximo al centro geométrico o a alguna de las líneas estructurales (la vertical, horizontal o diagonal que pasa por el centro) para generar una composición estable y poco tensa, pero siempre dinámica, dada su composición áurea.

Como se ve en las siguientes ilustraciones, las imágenes de composición

central y más o menos central coexisten con las de típica composición áurea, por lo que la presencia de una composición simétrica que advertía Chappuzeau (2014) no se cumple. Así, su propuesta de aceptar como “simétrico” todo aquello que lo sea por su equilibrio visual, resulta inexacta, pues simetría y equilibrio, como se ha visto en Villafañe (2006), no son sinónimos.



Ilustración 16. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005). Tomas con composición más o menos central.



*Ilustración 17. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005). Algunas tomas con composición áurea.*

En esta y otras elecciones vemos que De Oliveira se adhiere a los principios de simplicidad, a pesar de haberse distanciado de ellos en otros momentos, por lo que la interacción global crea una totalidad unificada, sintética y equilibrada; con un equilibrio, eso sí, siempre dinámico.

La simplicidad a la que nos referimos también se expresa en la unificación del elemento plástico cromático. La paleta de la directora está claramente definida e incluye unos pocos colores cálidos y fríos: marrones, cremas, blancos, rojos purpúreos, azules, celestes, verdes y grises verdosos, unificados en su grado de intensidad, la cual es *desaturada*.

Solo en la secuencia final, en la que los pescadores descubren que Juan no despierta de su siesta, hay un desplazamiento absoluto hacia la zona azul de espectro, lo cual implica un uso del color como elemento dinamizador.

Además, el color se usa alternativamente para formar un espacio plano cual bloque o superficie indivisa, o para segmentarlo en planos cromáticos. Cuando hay segmentación, como en las tomas en que el beis de la arena contrasta con el celeste del cielo, la imagen es más dinámica.

Finalmente, la simplicidad de pone de manifiesto, una vez más, en la limitación del repertorio de elementos plásticos usados. Algunos elementos se repiten débilmente a ciertos intervalos. Entre ellos se encuentran: edificios viejos que hacen de lugares de paso, carros, paisajes, celajes, carreteras, cocinas, templos, pianos. Otros, crean acentos pues se repiten con mayor fuerza, como el asfalto, las palomas, la playa y el mar que, además, reaparece a través de las ventanas y reflejado en los espejos. Existen, también, los que no se repiten, pero ayudan a crear estructuras, como las llantas, las máquinas oxidadas, el escarabajo, etcétera. Unos y otros se alternan con las figuras humanas de manera jerarquizada en el espacio, cuyo equilibrio es a veces simétrico pero, casi siempre, dinámico y generador de un ritmo que también es dinámico.

2.4.7 Los símbolos en el filme

Aunque este aspecto no se incluye en los estudios de Arnheim ni Villafañe, los símbolos son, posiblemente, uno de los elementos que se reconocen con

mayor facilidad en tanto argumentos visuales para quienes comparten ciertos códigos culturales y, como se van incrustando en el filme de tanto en tanto, surge la necesidad de destinar una sección a su análisis.

El escarabajo, por ejemplo, va “introduciendo” la idea de muerte al camino de Juan, pero no para liberar al público de la maniobra que le había hecho creer que Virginia iba a fallecer, sino para mantenerlo en la ambigüedad. Tropos como vaticinios difusos de lo que está por venir.

Este insecto, que destaca en los mitos griegos, es una “mezcla de influjos egipcios y antiquísimas tradiciones locales” (Moret, 1997, p. 333). Está presente en la comedia de Aristófanes y es quien transporta al ser humano “a la morada celeste de Zeus, ‘ya que él solo entre las aves [se] ha llegado hasta el dios’” (La Paz, en Moret, 1997, p. 333). Las palomas y las gaviotas, además del escarabajo, también irán preludiando el destino de Juan.

Estos elementos simbolizan pues, la muerte, pero no necesariamente la liberación, ya que aparecen tanto en el camino de Virginia como en el de Juan. Además, la muerte como liberación es una metáfora que la película solo utiliza con Juan.



Ilustración 18. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005). Escarabajo y aves: 'vaticinios de lo que está por venir'.

El camino y el viaje, por su parte, suelen asociarse con la experiencia vital de la existencia humana, y en el camino de Juan y Santiago vemos carros y máquinas oxidadas y en desuso.

Las máquinas, como dice Eco (2004), son como una prótesis para las personas en el sentido en que amplifican y prolongan las posibilidades de sus cuerpos. Pero estas también se relacionan con la noción de progreso, y el progreso, a su vez, con la idea de que el hombre y la mujer son dueños y creadores de su propia historia; una historia (progresión, camino) que, en la película, ha cubierto con una pátina el hierro de las estructuras metálicas y las horas de Juan, corroyéndolas y aplacando la existencia de ambas.



Ilustración 19. Fotogramas de *Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar (2005). Paisaje, carretera y asfalto: 'el camino como metáfora de la vida'.

2.5 Espacio-visualidad y significaciones plásticas y semánticas en *Cómo pasan las horas*

Se ha referido, en páginas anteriores, a cómo el espacio fílmico se constituye de “heterotopías de crisis” o lugares sin referencia geográfica, los cuales se han y clasificado en tres emplazamientos: caminos, guaridas culturales y medios naturales.

El “camino” recorrido por René y Virginia no goza de mayor presencia en pantalla y los personajes se inclinan por permanecer en su “guarida cultural” (y regresar a ella después de visitar brevemente el “medio natural”). Por el contrario, el “camino” de Juan y Santiago es extensamente presentado y los personajes se quedan poco tiempo en su “guarida cultural”, pues prefieren desplazarse al “medio natural”.

La presencia del “medio natural” en la historia de Juan y Santi es preeminente en cuanto a duración o permanencia en pantalla, pero también en cuanto al uso de “gradientes de relieve” y a la dimensión espacial que abarca en los encuadres, pues el mar y la playa-duna los inundan, de forma tal que el “fondo” ocupa mayor espacio que la “figura”; entonces, el primero, adquiere un lugar protagónico. Tanto es así que cuando padre e hijo se hallan en la “guarida cultural”, Juan se dedica a contemplar el “medio natural” que parece querer entrar por las “ventanas” y tiende a reflejarse en los “espejos”, como imponiéndose progresivamente.

Se vio que las imágenes de la pantalla presentan una serie de deformaciones que producen tensión, dinamismo, movimiento y una direccionalidad que una vez más, lleva a ver el paisaje, asunto con el que contribuye la paleta de color unificada que, a veces, segmenta el espacio y a veces lo aplana. Esto crea un solo bloque indiviso en el que las y los personajes se funden con el fondo.

También se identificó que, para Juan, el medio natural y el mar, en concreto, son su casa y su refugio, pues les ha atribuido los valores de protección con que la imaginación normalmente carga las casas, ya que es en el mar y no en las casas, en donde el ser de Juan se conforta, se recoge y se siente protegido.

Por otra parte, la contemplación que Juan hace del mar y del medio natural recuerda a la contemplación romántica de lo sublime que consistía en apreciar como bello lo temible e inmenso (como pueden serlo un abismo, el mar, o la fragilidad de la vida y la imprevisibilidad de la muerte), en tanto conmueve al alma. Y que, al contemplar ambas inmensidades, estas evocan en Juan pensamientos y emociones que lo llevan, más que a amarlas, a admirarlas y a experimentar la grandeza que lleva dentro. También, al mantener la ecuanimidad, a pesar de las enormes pasiones que dicha contemplación suscita, Juan se libra del peso que supone la inmensidad de su propio ser y, libre de ese peso, puede descansar en la muerte, en una muerte que es desplazada a “otro lugar”. Todo esto se dedujo, más que por las acciones y los diálogos, por medio de la descripción y el análisis de la visual-espacialidad y de las relaciones que se producen con y entre los elementos que la conforman.

Aunado a lo anterior, con la muerte de Juan, el espectador se descubre a sí mismo y a sus personas más queridas, susceptibles de ser tocadas sorpresivamente por esta. Así, sin más, sin indicios, en cualquier momento, y ante la manifiesta amenaza del propio fenecimiento, cada persona se sostiene con valor y se autoafirma (a través de la imaginación) como independiente y trascendente al mismo destino que la naturaleza le ha reservado (en esto también se advierte la expresión de lo sublime kantiano). Esto con la ayuda – claro– del “velo del arte”, que permite contemplación de la temible muerte (que por todos y todas aguarda), pero sin sentir miedo de ella, pues está contenida dentro de una pantalla.

Una pantalla es también una hetero-topo-cronía, en donde se suceden lugares y tiempos ajenos entre sí, historias cuatridimensionales que se aplanan en un “espacio ilusorio que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real” (Foucault, 1999, p.440). Esta permite que visionar la muerte en el filme no produzca *un temor real, sino solamente un ensayo* que elaboramos con nuestra imaginación.

Como vemos, el análisis de los espacios reales, irreales y de la visual-espacialidad de la pantalla permiten encontrar significaciones ausentes en otros análisis. La paleta de color de *Cómo pasan las horas*, más allá de asociarse a la tierra y al pasado, crea bloques indivisos por momentos y, por ratos, los fragmenta y dinamiza la imagen, impactando a quien observa.

Las tomas anamórficas, además de presagiar el cierre de un ciclo, sirven para jugar a las escondidas con nosotros, para confundirnos y, al mismo tiempo, recordarnos que estamos ante un artificio (el cinematográfico).

El espacio permite que lo interior y lo externo se invierta y la naturaleza sirve más que para referirse al “cambio constante”²⁵, puesto que también nos pone en tensión con la muerte, con la inmensidad y con el ser.

Capítulo III. *Agua fría de mar*

3.1 Lo narrativo en *Agua fría de mar*

Agua fría de mar es una película que tiende a la lentitud y narra desde la cotidianidad sin un poderoso desencadenante, sin grandes revelaciones ni puntos de giro; está compuesta por objetivos y oponentes difusos como es característico del cine de atmósferas. Presenta una historia en la que sus dos personajes principales, Mariana y Karina, lejos de lanzarse a emprender grandes acciones, se limitan a vagar en el lugar vacacional que habitan de manera transitoria y a relacionarse con otros personajes y entre ellas mismas como resultado forzoso de su cercanía espacial. Sin embargo, con respecto a *Cómo pasan las horas*, la película de Fábrega narra un poco más al activar cierta progresión en el argumento, a partir de la posibilidad de un abuso sexual,

²⁵ Páginas atrás, en el apartado dedicado al Estado de la cuestión, nos referimos a las significaciones obtenidas en los estudios sobre las películas seleccionadas y sus autoras, por medio de otros procedimientos. Uno de dichos estudios asocia el tratamiento del paisaje con el interés de reflejar el cambio constante de la naturaleza, para ampliar leáse el trabajo de Tompkins (2006).

lo cual, si bien no produce hechos, sí produce alteraciones internas en Mariana.²⁶

A pesar de estas consideraciones, las características temporales y espaciales no llegan a equilibrarse; en cambio, la espacialidad prevalece, por lo que una vez más nos conviene recurrir a Padrón (2013) y a Király (2013) para encuadrar esta película dentro de las denominadas *de atmósferas*. De esta manera, hacer una lectura de las significaciones planteadas en el filme a partir de los aspectos visuales-espaciales que alejan este cine de la tradición narrativa y lo acercan a la pictórica.

3.2 Los espacios reales: espacios fútiles y escondites

Las primeras imágenes fílmicas sitúan al espectador en la zona de campamento de una playa colmada por familias, cuyos niñas y niños se entretienen jugando.

Sin embargo, la costa en que se sitúan los acontecimientos no tiene relación con el paisaje idílico de blanca arena y azules aguas brillantes con que suelen vincularse las playas costarricenses; en cambio, el sol se esconde discretamente tras la nubosidad de este paisaje opaco y teñido de sepia melancólico.

²⁶ A esta posibilidad o dispositivo progresivo se refirió Salas (s.f.) como “latencia”, según expusimos en el apartado dedicado al Estado de la cuestión.



Ilustración 20. Fotograma de Agua fría de mar, de Paz Fábrega (2010). Karina jugando en la arena: 'paisaje opaco'.

Con reservas, la pequeña Karina, una de las protagonistas, juega tímidamente en soledad, sentada sobre la arena de este "emplazamiento" en el que su familia "se detiene provisionalmente" y al que, presumiblemente, han llegado en el camión que hace de dormitorio y base de operaciones familiar.

Salvo en tres momentos (cuando Karina se escurre entre los matorrales que cubren el ascenso por una loma, cuando están en el hospital y cuando recorren en camión el camino de ida y regreso a dicho centro médico), Karina realiza sus actividades en la playa y en la zona de acampar, ya sea dentro o fuera del camión estacionado.

El campamento, terreno abierto y provisional que se puebla en temporada de vacaciones para guarecer a viajeros y turistas es un espacio diferente. Se presenta como un "lugar otro" que, para nosotros, presupone lo que Foucault (1999) llama "una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos" (p. 435), en tanto yuxtapone intereses y valores diversos en un lugar común y articula un nuevo universo de convivencia y acuerdos sobre el uso de los bienes y la conducción individual.

La yuxtaposición de varios espacios, tiempos sociales y sentidos incompatibles y heterogéneos genera una heterotopía crónica que se ancla al tiempo, particularmente con “lo que este tiene de más fútil, de más pasajero, de más precario” (Foucault, 1999, p. 438), cualidades que se exacerban al culminar el filme en una fiesta que, siguiendo a Foucault, constituye una heterotopía absolutamente crónica que crea “maravillosos emplazamientos vacíos” (Foucault, 1999, p. 438).

De la misma forma, el cuarto de hotel que le sirve de refugio a Mariana y hacia el cual la protagonista no desarrolla ningún apego es igual de precario y pasajero. Así como la joven, otros viajeros entran y salen para descansar por unas noches sin dejar de ser, lo mismo que en los aposentos de las grandes haciendas de América del Sur a las que alude Michael Foucault, “un huésped de paso y no un verdadero invitado” (Foucault, 1999, p. 440).

Si bien, Mariana verbaliza y manifiesta con acciones sus deseos de abandonar el alojamiento e ir a la playa, se pasa buena parte del tiempo de pantalla en el hotel y no solo se confina en dicho lugar, sino que, además, tiende a recogerse en variados emplazamientos de reposo que cumplen la misma función acogedora. Mariana usa el cuarto, la cama y la silla para acurrucarse, para enrollarse sobre sí misma, para protegerse.



Ilustración 21. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Mariana en el cuarto de hotel: 'acurrucándose sobre sí misma.

Vale observar que es poco el tiempo que el filme destina a mostrar el recorrido que Mariana y Roberto hacen en el carro (vehículo que por una noche les sirve para pernoctar, como lo hace de manera análoga el camión para Karina y su familia) y que no será si no hacia el final que la mujer deje el hotel y descienda entre la maleza (que otrora Karina penetró) para ir a la playa y reencontrarse fortuitamente con la niña.

El segundo encuentro entre las protagonistas ocasiona que Mariana caiga en el hueco que había cavado un grupo de infantes del campamento, se lastime y deba acudir al hospital, auxiliada por la familia de Karina. Este incidente acontece en vísperas de año nuevo, una festividad que en Costa Rica se celebra con reuniones y fiestas, como las que acontecen al final del filme.

Las fiestas constituyen, en sí mismas, espacios heterotópicos crónicos que abren heterocronías. Las fiestas congregan a las personas por unas cuantas horas en las que pueden comportarse de manera diferente a la usual; participar de las fiestas requiere que se forme parte de ciertos *ritos*.

Las fiestas de *Agua fría de mar* tienen lugar, además, en un hotel y en un campamento de vacaciones, los cuales se pueblan por unas semanas de personas que vienen de otros lugares, por lo que son, doblemente, heterotopías crónicas. Y triplemente, si se considera que esta fiesta de año nuevo celebra al tiempo presente, a la “hora cero” que *reinicia al tiempo mismo*, para abolir el pasado y recobrar la esperanza por el tiempo futuro.



Ilustración 22. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Fiesta de año nuevo de familiares de Karina: 'heterocronía crónica'.

En Occidente, el festejo del año nuevo tiene algo particular y es que *hace circular* un tiempo lineal, que de alguna manera se amontona sobre sí mismo.



Ilustración 23. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Fiesta de año nuevo de amistades de Mariana: 'heterocronía crónica'.

Como se ha mencionado, las fiestas, en tanto espacios heterotópicos, tienen sus códigos, y quienes participan de estas han de “someterse a [sus] ritos (...) No se puede entrar en él[las] sino con cierto permiso y una vez realizados cierto número de gestos” (Foucault, 1999, p. 439); sin embargo, en el caso de Mariana y Karina, hay un rechazo a dicha sumisión y nuestras dos protagonistas prefieren aislarse en su soledad.

3.3 Los espacios irreales: ansiedad, inercia, veladura y negación de los rincones

En el apartado anterior, se propuso que el filme *Agua fría de mar* se desarrolla en dos albergues ocasionales: el hotel y el campamento de verano y que, en principio, ambos suponen guaridas precarias en términos de sus competencias protectoras subjetivas si se les compara con una casa. Esto, a menos que las fuerzas *imaginantes*, cuya presencia advierte Bachelard (2002) y que tienen que ver con “el fondo del ser”, permitan que un aposento cualquiera sea experimentado como casa, escondite o, incluso, como nido y ofrezca todo el confort que el ocultamiento proporciona.

A raíz de lo anterior, se intentará explicar cómo operan fenomenológicamente, cómo resuenan y cómo se activan, en la consciencia de nuestras protagonistas, los emplazamientos que habitan en el filme.

En lo que respecta a Mariana, se observa que ella se inmoviliza en lugares despoblados y desteñidos por una luz pobre y uniforme para agitar su soledad en un silencio que sabe a desvalimiento.

Las solitarias habitaciones del hotel que la hospeda frustran toda posibilidad de convivencia con otros visitantes, en tanto que sus servicios, mustios, contrarían su propósito de sumergir los pensamientos en las aguas de la piscina para poder, así, relajarse un poco. Como la playa que Mariana rebusca con la mirada en varias oportunidades se encuentra lejos, la única opción viable para la protagonista es regresar al cuarto y tumbarse en la cama, sin conseguir hablar con Rodrigo y llorando por la impotencia de verse confinada en un cuarto en el que se siente aburrida e inútil.

En efecto, una casa o cualquier albergue que haga las de refugio posee valores objetivos de protección; paralelamente, a nivel imaginario, opera un proceso de transferencia que hace que una se sienta a gusto en este espacio protector. Como señala Bachelard (2002), el pasado de todas las casas que nos han protegido viene a vivir a la casa nueva y, así, las diversas casas se compenetran y nos tranquilizan con recuerdos de protección, y reviven a las viejas casas en “el ensueño”, donde se integran pensamientos, recuerdos y sueños:

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa [pues] la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el mejor albergue [y se conforta] con ilusiones de protección. [De esta forma, se] vive la casa [y también los albergues y refugios] en su realidad y en su virtualidad. [Ello ocurre porque] memoria e imaginación [se unen] en una comunidad del recuerdo y de la imagen. (Bachelard, 2002, p.34-35)

Sin embargo, Mariana preferiría estar en otro lado, en un lugar lejano o en cualquier otro sitio apartado de la habitación de hotel que, al cargar con el lastre de casa, le reactualiza un doloroso pasado doméstico o las preocupaciones que dejó instaladas en las casas que habitó en tiempos pasados, pues en las casas se alojan por igual los recuerdos de “un pasado inolvidable” y los “olvidos” de nuestro inconsciente (Bachelard, 2002, p.28-29), en donde, como lo señala el mismo autor, soledad, gozo y sufrimiento son todos recuerdos imborrables y constitutivos para el ser.

Por esto, Mariana busca huir de la casa; busca huir hacia el exterior para encontrar ahí un verdadero refugio.



Ilustración 24. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Mariana en el cuarto de hotel.

Sin embargo, no lo logra. Mariana debe volver al hostil espacio interior en el cual vaga dispersa, pues en este hay caos.

Para Bachelard (2002), la forma en que se habita una casa habla también de cómo se habita un lugar en el mundo pues, con las debidas distancias, lo primero viene a ser una variante de la situación del ser en el mundo. Así, “la

casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma” (p. 104), y se ha visto que las imágenes de la intimidad de Mariana son de angustia. Retirada en la soledad de su consciencia, Mariana es presa de sus dolores o preocupaciones y se siente aplastada por su propio peso.

La casa de Mariana, con la vida pasada que encubre y esconde, o con las preocupaciones que alberga, es una casa-emboscada que ha visto sus atributos reales de protección desplazados por nuevos valores dominantes que hacen imperar la soledad, la ansiedad, la inercia, el vacío y la evasión²⁷.

La morada ha dejado de guarecerla y por eso se siente impelida a saltar en las aguas sucias de la piscina que antes rechazó. Por eso, también, busca activamente otra alternativa donde agazaparse, como las cobijas. Así, traslada su sueño de la cama a la silla y por eso también, en un punto definitorio, deja a sus amigos para aventurarse sola, colina abajo, hacia lo desconocido.

Es en medio de esta hazaña que avista por segunda vez a Karina jugando en la arena y se apresura en ir a su encuentro, mientras la niña huye.

Durante la noche-vieja, cuando las protagonistas regresan del centro médico al que han tenido que llevar a Mariana, todo es luz y fiesta, tanto en el hotel como en el campamento; sin embargo, ambas protagonistas buscan, cada una por su parte, la soledad y la oscuridad.

²⁷ A pesar de que alguien intenta asear el cuarto.

Mariana pues, se inmoviliza una vez más en su habitación de hotel. En esta ocasión, además, cierra las ventanas para que no se cuele ni la luz ni el ruido exterior; se sienta en una esquina de la cama con la cabeza baja, como retirándose en un rincón de su propio ser para poder resolver lo que había venido evitando. En este punto, cabe recordar lo que dice Bachelard (2002) sobre los escondites y guaridas:

todo rincón (...) donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad [y] tiene ya una marca negativa. En muchos aspectos, el rincón "vivido" se niega a la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo. En el rincón se habla consigo mismo. (p. 171)



Ilustración 25. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Mariana en el cuarto de hotel con puertas y ventanas cerradas para dejar fuera el ruido y la luz: 'negación del universo'.

Mariana deja de eludir su propia soledad y sus pensamientos, deja de buscar el exterior y, aunque aturdida, ahora tiende hacia su ser.

Karina, por su parte, juega en la playa pero, lejos de divertirse, sortea el tiempo en la costa huraña, silenciosa y pintada de matices opacos.

La niña casi siempre está sola, callada y errante, o huyendo o explorando lugares maleados, ya sea por el crecimiento incontrolado de la hierba o por la invasión de serpientes marinas venenosas, a las cuales no teme.



Ilustración 26. Fotograma de Agua fría de mar, de Paz Fábrega (2010). Serpientes en la playa.

En las tomas de su andar por la playa y por la colina, la luz escasea y la oscuridad puede llegar a ser incluso total. Todavía, la luz del sol está velada por las nubes que entorpecen el paso de unos rayos que no acaban de calentar.

Como las nubes que ahogan el resplandor del sol, la cortinilla plástica instalada en el camión-aposento y a través de la cual Karina observa partir a su familia mientras ella debe quedarse dentro cumpliendo un castigo, desdibuja un poco la visión de la pequeña, como desdibuja un poco la nuestra el vidrio a través del cual observamos, unos planos después (en la secuencia del hospital) a Karina en los cariñosos brazos de Gilbert, mientras esta ríe y se come un helado. Como vemos, la ambigüedad se expresa también en la forma en que

Karina percibe los espacios desde lo visual y todo ello participa en la creación de una atmósfera de incertidumbre.

En esta misma dirección, la situación de Karina y sus conflictos, son difusos, le corresponde a cada quien descifrar qué es lo que está ocurriendo realmente con la niña y si esta dice la verdad o está mintiendo. Opacidad es lo que habita en las imágenes de este personaje.

Durante la noche-vieja en el campamento, Karina también huye de la pirotecnia, de las bengalas, del bullicio y de la celebración, para refugiarse en lo oscuro y lo solitario del espacio, en un lugar adonde a ninguna mirada festiva le interese llegar.



Ilustración 27. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Karina apartándose de la fiesta: para 'guarecer el ser.

Cabe añadir que, mientras Mariana se arrincona en el espacio “de arriba” de la loma, Karina se agita en el espacio “de abajo”, a nivel del mar. El trecho que las separa es corto, pero está colmado de desniveles y de maleza, haciendo su tránsito difícil, tanto en ascenso como en descenso. Las imposibilidades comunicativas entre ambas se expresan a través de las localizaciones que

cada una ocupa en la dimensión espacial y la relación de vecindad entre sus emplazamientos físicos y entre sus consciencias es imbricada, la niña habla y luego huye por partida doble, y decide callar.

3.4 El espacio de la pantalla: plástica, transparencia y oclusión y marcos que separan.

Las imágenes visuales-espaciales fílmicas son un terreno prolífico para el análisis, pues tanto en su creación como en su percepción intervienen una serie de sensaciones, recuerdos y cogniciones (Villafañe, 2006) organizadas de forma particular para dar lugar a un producto único con multiplicidad de significaciones.

El formato, el valor de los planos, la luz, la escogencia de lentes, la profundidad de campo, la perspectiva, la colorimetría, el movimiento que presenta el cuadro, la posición de los personajes, la dirección en que miran y se conducen: todos estos, y otros, son factores que estructuran significaciones. Acá nos apropiamos de los enunciados de Arnheim (1984) a propósito de la percepción visual humana y su relación con la obra pictórica y los de Villafañe (2006), acerca de la significación plástica, para estudiar el espacio de la pantalla en *Agua fría de mar*.

3.4.1. Figura y fondo

Si se considera la relación de tamaño, distancia y las cualidades del movimiento interno, *Agua fría de mar* no produce ninguna maximización del

espacio o fondo, sino que propicia un vínculo equilibrado o “multiestable” en términos *arnheimianos*.

Siempre que los personajes accionan, el fondo es relegado al segundo término y se percibe como el continuo acompañante de una figura que se percibe más densa. Así, la atención se centra en el sujeto actuante que adquiere un “carácter de avance activo” y desposee al fondo de una “dinámica propia” (Arnheim, 1984, p. 260).

En los momentos en que el fondo es determinante para la acción de las figuras, este ocupa mayor espacio en la pantalla, pero siempre en función del sujeto o personaje, como cuando se ve a Karina ascender por una colina en medio de la densidad de vegetación y de la noche. Aquí, el acontecimiento fílmico amerita mostrar la extensión y la lobreguez del espacio, por lo que la cámara ofrece un plano muy general en un registro en clave baja (*low-key*, en inglés). Lo mismo ocurre cuando es Mariana quien decide descender por la misma loma.

De igual manera, se recurre al plano general para mostrar el reencuentro produce entre Karina y Gilbert, cuando ella regresa a la playa en que su familia acampa luego de haber pernoctado en la maleza. En esta toma, se observa a ambos personajes correr a abrazarse, pero el plano general no tiene la función de priorizar el paisaje, sino que remite a la escena cliché empleada por múltiples películas románticas y sus parodias²⁸, en la cual, dos enamorados o amantes se apresuran para unirse en un abrazo.

²⁸ Por ejemplo, *Peter Ibbetson* (1935).



Ilustración 28. Fotograma de Agua fría de mar, de Paz Fábrega (2010). Gilbert y Karina corriendo para reunirse.

Asimismo, aunque en un par de ocasiones la lente se queda con el paisaje, primero con una toma de la luna y luego con otra del mar, ambas pueden considerarse, sencillamente, tomas de transición.

Se quiso analizar la relación entre las figuras y los fondos en la película de Fábrega para comprobar qué significaciones podían abstraerse de su manejo; sin embargo, como se observa, este es, más bien, convencional.

3.4.2 Gradiente de luminosidad

Toda gradiente implica la variación de algún elemento en una escala dada (Arnheim, 1984). En *Cómo pasan las horas*, se observó que sobresalía el trabajo realizado a partir de la gradiente de relieve; en *Agua fría de mar*, es relevante el que se hace con la gradiente de iluminación, la cual, en algunas escenas, produce grandes contrastes y una clara diferenciación entre las zonas claras y las zonas oscuras, lo cual focaliza la atención hacia los puntos de interés.

También, se advierte la fuerte presencia de escenas nocturnas con esquema lumínico de bajo registro, donde predomina la clave baja (o *low-key*, en inglés) y que refiere al predominio de las sombras y la oscuridad. Esto da paso a que las zonas escasamente iluminadas se vean como negros y lleguen, incluso, a una negrura seca en la que no se perciben los detalles. La secuencia en que Karina escapa, justo antes de ascender por la loma, es un ejemplo de esto.

Las fuentes artificiales que se usan para alumbrar, y que son reconocibles en la escena, son variadas: bombillas, linternas, lámparas, los focos del auto, postes de luz, bengalas, luces de navidad y pirotecnia. Entre las naturales, tenemos la luz de luna, el sol naciente y poniente y sus débiles rayos difuminados por la nubosidad.

Cabe mencionar que, por efecto de la luz, el vestido de baño de color amarillo mostaza que viste Karina se suaviza sobre su piel morena llegando a casi homogeneizarse. La luz empata ambas tonalidades y crea un efecto de desnudez, consideración importante en un filme que –como este– alude a la sexualización de una infanta.



Ilustración 29. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Karina en el campamento.

3.4.5 Variaciones sutiles en las formas por transparencia y oclusión y marcos y ventanas

En *Agua fría de mar*, no se distorsionan ni los tamaños, ni los ángulos, ni las proporciones, por lo que no se puede hablar de deformaciones propiamente. Sin embargo, sí se expresan algunas variaciones sutiles en las formas. Estas se alteran levemente, en un par de momentos, mediante un juego de transparencia y oclusión.

Cuando Karina llora en el camión porque ha sido castigada, observa a su familia alejarse a través de una persiana de plástico translúcido, cuya transparencia permite ver de un modo menos fluido y algo alterado, estrechando la visión, ocultando, velando. Ello, además de aportar dinamismo a la escena (*Ilustración 31*), podría referir a que la niña experimenta de forma distorsionada su relación familiar.



Ilustración 30. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Karina viendo a través de las cortinas a su familia: 'visiones desdibujadas'.

Aunque no hay un marco que separe el espacio contenido del espacio continente, en esta escena coexisten dos espacios, el que está más allá de las persianas plásticas y el que está del lado interno. Ambos espacios se yuxtaponen y refuerzan la cualidad de ambigüedad propuesta en el filme, pues la imagen total ofrece lo que Gallego (1984) llamaría una “apariencia falsa dentro de la apariencia falsa” (p.111). es decir, nuestra mirada que coincide con la de la niña, al estar distorsionada, podría mentirnos dentro de lo que ya de por sí es una ficción.

Algo semejante ocurre después. En la secuencia en la que Lidia le dice a Mariana que Karina ha mentido, se observa cómo Gilbert carga cariñosamente a Karina, mientras esta ríe y se come un helado (se puede ver un fotograma en la *Ilustración 32*). Ese momento resulta perfecto para disipar las dudas pero, como espectadores, estamos confinados a seguir la acción de ambos personajes a través de los vidrios de una ventana, cuyas estrías desdibujan los objetos²⁹ que se esconde del otro lado; ello y el hecho de que obedeciendo a las leyes ópticas de la percepción propuestas por Arnheim (1984), “la parte inferior de la imagen lleve más peso” (p. 258). Esto contribuye a que experimentemos el deseo de ver y entender la acción completa sin conseguirlo y, esto es inoportuno, pues la ventana ciertamente le permite asomarse “a un mundo (...) delimitado por la abertura de la mirilla pero ilimitado en sí” (p. 267).

²⁹ Siguiendo a Adams (2011), cabría considerar que esta forma de posicionar a los personajes y de jugar con la *obstrucción* y *absorción* es otro mecanismo para socavar la relación figura-fondo.



Ilustración 31. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Karina y Gilbert en el hospital: 'mundo delimitado por el marco, pero que continúa más allá'.

Además, el tinte rojizo que los baña, evoca pasión, si se hace una interpretación convencional que atiende a los acuerdos simbólicos de Occidente en términos de colorimetría, hace que el contenido, tanto icónico como simbólico, sea ambiguo.

En otras secuencias, se sigue la acción que se desarrolla en el exterior desde el interior del auto, a través de la transparencia de su parabrisas y a pesar de que no hay ningún personaje en el vehículo. Se otorga un lugar dentro de la diegésis al punto de vista del espectador, que no es directo, sino que está mediado por un cristal, aunque solo en ese momento.

3.4.6 Significación plástica

Con relación a los elementos formales que Villafañe (2005) propone analizar, lo primero que notamos es que el formato rectangular que emplea la película no solo es el idóneo para narrar, sino que es uno de los más largos que se

pueden encontrar dentro de la relativa uniformidad de relaciones de aspecto que ofrecen los fabricantes para hacerlo. Es decir que, *Agua fría de mar* emplea uno de los formatos "más narrativos" del cine.

Lo anterior no sería de mayor importancia si no estuviésemos ante imágenes cinematográficas connaturalmente móviles pero que, por su propuesta estética, describen más de lo que narran. Según Villafañe (2005), para describir una atmósfera, un formato un poco más cuadrado o corto, como el empleado en las pinturas, podría ser más "adecuado".

Desde luego que las imágenes de las películas de atmósferas no son *fijas-aisladas*, pero tampoco son esencialmente narrativas. Se puede decir, entonces, que son imágenes secuenciales que han sido "espacializadas" o "asimiladas a las fijas-aisladas", en tanto que vuelcan lo temporal en lo espacial.

Así, al crear imágenes cinematográficas con un propósito descriptivo que las asemeja a las pictóricas o aisladas-fijas, y en un formato sumamente largo, no se opta por la alternativa de representación más simple. El formato no corresponde con la estructura espacio-temporal y su escogencia no atiende al principio de simplicidad.

La directora tampoco escoge el punto de vista que mejor expresa los rasgos estructurales de las formas (otro principio que refleja simplicidad). En cambio, recurre constantemente a puntos de vista que pueden considerarse una

desviación de dicha posibilidad. Encontramos varios ejemplos de ello en las escenas mencionadas a continuación. La primera es aquella en que Mariana y Rodrigo llegan al terreno y descubren a Karina durmiendo; la cámara no muestra claramente el cuerpo de la niña ni tampoco el de las personas adultas, ni las formas del vehículo en que las dos últimas llegan, sino fragmentos de los tres. En otro momento, se ve a Rodrigo y al potencial comprador conversar desde un punto de vista ubicado en el asiento del copiloto, como si se tratase de una toma subjetiva, cuando se supone que no hay ningún personaje ahí sentado. Surgen más ejemplos de esto cada vez que un personaje habla y apenas aparece en el plano, o se muestra desenfocado, cuando lo convencional sería encuadrarle en un primer plano y en foco.

Otro principio que tampoco se emplea de acuerdo a la convención, es el movimiento externo, considerado constituyente del trabajo fílmico. *En Agua fría de mar* los movimientos generados por la cámara son pocos. Cuando los hay, suelen acompañar o re-encuadrar a un personaje, pasando ellos mismos desapercibidos y haciéndose "invisibles", lo cual es posible gracias a la estabilidad que les confiere el trípode o estabilizador y que evita tomemos mayor conciencia del artificio cinematográfico. Solo se hace evidente la presencia de la *cámara en mano* cuando Mariana encuentra a Karina por segunda vez y la sigue; en este momento, la imagen se mueve de forma áspera emulando la mirada de Mariana y haciéndola coincidir con la de las personas espectadoras para transmitir angustia.

Dejando de lado este caso, prácticamente se prescinde de las posibilidades expresivas que el movimiento externo puede conferir a una película, lo cual refuerza el señalamiento hecho en los párrafos anteriores sobre cómo esta película de atmósferas "espacializa" las imágenes secuenciales fílmicas, es decir, le da preponderancia a lo visual-espacial por sobre lo temporal.

A propósito de imágenes fijas-aisladas, existe otro tipo de movimiento que les es propio, pues se produce incluso en cuerpos estáticos a partir de las direcciones que estos representan o inducen con la mirada. En *Agua fría de mar*, los personajes, en ocasiones, conversan entre ellos sin si quiera mirarse directamente y observan más allá del límite del marco, por lo que nuestro ojo es conducido, también, fuera de campo. Esta contradicción de la regla, que nos obliga a dejar suficiente espacio de techo o aire a un lado para facilitar la interacción entre protagonistas, siguiendo las líneas imaginarias de su mirada, se rompe ocasionalmente.

Es así como nuestro ojo se mueve dentro de las composiciones, orientado por los puntos de atención y la direccionalidad, recorriendo imágenes inestables y tensas que, sin embargo, en algún punto tienden a liberar la tensión y que, eso sí, guardan siempre un equilibrio dinámico. Otras veces, sencillamente nos topamos con imágenes estables.

La estabilidad en las imágenes ocurre cuando el punto de atención está muy cerca del centro geométrico del plano, aunque casi nunca llegan a coincidir en

su totalidad, durante toda la película. Es percepción del espectador la que realiza el trabajo de hacer coincidir ambos centros y eludir la tensión.

En ocasiones, el punto de atención está lejos del centro, pero ubicado sobre las líneas diagonal, vertical u horizontal estructurales o principales que son esas que atraviesan el centro geométrico. Entonces, también hay estabilidad y, aunque no hay tensión, hay mayor dinamismo que en el caso anterior.

Finalmente, en aquellas oportunidades en que el punto de atención se aleja del centro y de las líneas estructurales, se produce un efecto perturbador, pero este vuelve a equilibrarse con el movimiento interno de los personajes. Estos, al desplazarse, se llevan consigo el punto de atención y se detienen en una de las intersecciones imaginarias que se producen si se divide el plano tanto vertical como horizontalmente en tres secciones, para generar, así, una agradable composición áurea. En estos casos, se pasa de la tensión a la liberación de la tensión, la estabilidad y el equilibrio, lo cual no implica pérdida de dinamismo, como explicamos unos párrafos atrás.

Como se vio en la sección *Gradiente de color*, el claroscuro resalta como recurso empleado por Fábrega, no obstante, la aplicación de las nociones de Villafañe (2005) nos conduce a señalar que la directora alterna el uso de dicha disparidad lumínica con la paridad lumínica.

La paridad lumínica elimina la tensión, la profundidad y la textura óptica. En tanto que la disparidad, como ya dijimos, creada por claroscuros, genera

tensión pero no profundidad, pues elimina también las diferencias de textura en la zona oscura del fondo que se percibe como un bloque negro. Ello no quiere decir que se carezca de textura, sino que esta se hace notar más por vía visual que táctil. Como propiedad del objeto se hace evidente solo en las sábanas de la cama del cuarto de hotel, cuyo peso visual aumenta pero, principalmente, aparece por medio de un proceso sinestésico, capaz de transformar experiencias táctiles en visuales. Ejemplos de ello son el fuego, las bengalas, el chicle que Karina pega en el pelo de Ligia, la disección de la serpiente, la piscina sucia, el caminar donde rompen las olas, bañarse en el mar o enterrarse en la arena, la persiana plástica del camión, las celosías con vetas del hospital y el intento que hace Mariana por asirse con sus manos a la arena para salir del hueco. En ambos casos, la textura produce imágenes tensas.

Como veníamos diciendo, si bien hay suficientes claroscuros como para llamar nuestra atención, lo cierto es que la mayor parte del tiempo la superficie se percibe como un bloque indiviso de color. Ello crea la sensación de “planitud” (Villafañe, 2005, p.200); incluso, hay unas cuantas ocasiones en que se extrema dicha cualidad y provoca la mezcla de la figura con el espacio, como ocurre en la escena en que se ve a Karina de espaldas en la maleza; su silueta apenas si se recorta por un contraluz proveniente de los focos del carro y es difícil saber dónde comienza el zacate y dónde acaba su cabello suelto. También, llama la atención cómo en el filme, en general, pocas veces se utiliza amplia profundidad de campo. Incluso en las escenas totalmente iluminadas, la nitidez no suele alcanzar más que a los elementos ubicados en un primer o

segundo término, quizá porque, como se dijo al analizar la relación figura y fondo, el paisaje no tiene mayor protagonismo en la película.

Cabe tener en cuenta que en las gradientes de luminosidad generadas por los claroscuros, también juega un papel importante el color, pues este produce, a su vez, una gradiente de intensidad muy contrastada, lo cual, como ya se mencionó, no ocurre cuando la luminosidad es más bien “plana”. De hecho, el filme tampoco presenta contraste de intensidad (o saturación) por la vía del color, sino que la coloración es *desaturada*.

Así, por ejemplo, se observan rojos y rosas que tienden a ocre y cafés; negros que tienden al café; verdes, celestes y azules que tienden a gris; amarillos y blancos que tienden a crema o a café; así como verdes *desaturados*. Todos estos tonos crean una sensación cromática grisácea-cafesosa, unificada por la *desaturación* y la gradación del color (posiblemente aplicada en postproducción) y la cual produce una atmósfera sepia de nostalgia que, siguiendo a Villafañe (2006), al ser cálida, acerca a la imagen y produce un efecto centrífugo expansivo con movimiento excéntrico.

Entonces, el color sirve alternativamente para producir una gradiente de color muy contrastada que dinamiza la imagen por medio de claroscuros. Además, también funciona para fundir el espacio cromáticamente y crear un bloque indiviso no dinámico, grisáceo-cafesoso, *desaturado*, con una luminosidad que actúa como fuerza cohesiva y con una atmósfera sepia cálida que aproxima hacia las imágenes.

Finalmente, las imágenes de *Agua fría de mar* muestran un repertorio limitado de elementos que, si adaptamos las categorías aplicadas por Villafañe (2005) al *Guernica*, se pueden agrupar en: lo humano, lo animal y lo espacial-objetual.

Dentro del grupo humano se encuentra a niños y niñas, a un pequeño grupo de personas adultas jóvenes ciudadinas de clase media a alta, a personas adultas, a padres y madres de clase media a baja, y a dos adultos mayores extranjeros de habla inglesa e inversionistas, uno de los cuales está a punto de adquirir una propiedad en Costa Rica, y el otro, el dueño del hotel. En el orden animal solo están las serpientes, puesto que la aparición de caballos y perros no produce mayor impacto. Por último, en la agrupación espacial-objetual están: el hotel, el cuarto, la cama, la silla, las cobijas, el campamento, el camión, el auto, el hospital, la playa, la colina, utensilios de comida, duchas, huecos y cavernas.

El tratamiento en pantalla de los diferentes elementos que hemos organizado en tres grupos articula un ritmo irregular a partir de tres procedimientos.

El primero consiste en mostrar elementos que no se repiten de forma idéntica pero que van tejiendo una estructura, como los diferentes escenarios del mundo exterior costero explorado por Karina, el espacio de negocios de Rodrigo y los espacios de juego de los infantes.

La segunda modalidad consiste en presentar elementos que se repiten con pequeñas variaciones y a intervalos, como los espacios ocupados por las

serpientes, el hueco cavado por los niños, el camión-campamento, el cuarto en donde se encierra Mariana y el jardín del hotel. Otra repetición casi idéntica y que aparece con marcado acento en su anverso y reverso es la colina ascendida por Karina y descendida por Mariana.

La tercera y última forma de proceder añade un elemento de contraste. En este caso, el interior sucio de la piscina en que se sumerge Mariana, aún vestida y durante la noche. Mariana se lanza a las aguas estancadas de la piscina hacia la mitad de la película, lo cual la impresión de que algo va a cambiar, pero sin que llegue a producirse ningún cambio.

A partir de estas tres posibilidades, a lo largo de la secuencia se acomodan varios elementos sin que se repitan para crear una estructura a la cual se suman otros elementos que aparecen recurrentemente, produciendo intervalos, acentos y contrastes y, finalmente, un ritmo. En tanto que a lo interno de las secuencias no hay demasiada simetría ni modulación del espacio en unidades regulares, sino que, más bien, existe jerarquización y contraste del espacio y de las relaciones que se dan en él.

3.5.7 Símbolos visuales

Apartándose de los métodos de Arnheim (1984) y Villafañe (2006), se logra advertir la presencia recurrente de ciertos elementos que, por acuerdo colectivo, portan un valor que trasciende lo icónico y se acerca a lo simbólico: las serpientes marinas, la oquedad y los textiles.

En la tradición judeo-cristiana, una serpiente induce a Eva a comer la manzana del pecado; esto causa su vergüenza y su exilio del paraíso, así como la subsecuente expulsión de su compañero Adán y la de toda la humanidad.

Según Cirlot (2006), la serpiente, en general, se relaciona con “lo femenino en el hombre”³⁰ o con “su esencia húmeda”, mientras que la serpiente marina, propiamente, se vincula con “el inconsciente” y “lo abismal” (p. 409). Por otro lado, para Freud (1992), las serpientes simbolizan el falo: “cosa notable, por terrorífico que sea su efecto en sí mismas, en verdad contribuyen a mitigar el horror, pues [las serpientes de la cabeza de medusa] sustituyen el pene” (p. 270).

Las serpientes de la película que ocupa la investigación salen del mar cuando este se pone frío, son dueñas de un veneno que aún no conoce antídoto, no tienen sangre y mientras que su hígado es fácilmente ubicable, cuesta encontrarles el corazón, como se deduce de los diálogos en el minuto 30:58. Esto, sin embargo, no impide que Karina busque su letal mordedura. En el filme no queda claro si Karina logra sobrevivir al veneno de la víbora o si solo finge estar enferma.

La oquedad simboliza, para Cirlot (2006), “la morada de los muertos, del recuerdo, del pasado, aludiendo también a la madre y al inconsciente, por la conexión que liga a todos estos elementos” (p. 341). En la película, es

³⁰ Esto ocurre en el imaginario colectivo de una sociedad patriarcal como la nuestra.

representada en la caverna que recorre una pequeña infanta y por el hueco que cavan las niñas y los niños en la arena y en el cual cae Mariana.



Ilustración 32. Fotogramas de Agua fría de mar, de Paz Fábrega (2010). Caverna y hueco en el que cae Mariana: 'oquedades'.

Atendiendo a estas simbolizaciones, es fácil comprender por qué en el preciso momento en el que Mariana ve a Gilbert dirigirse al interior del camión donde se encuentra Karina, se distrae y cae al hueco. Metafóricamente, cae al hueco del inconsciente, al de los tiempos pretéritos albergados en la memoria; aunque quizá se trate de un descenso por el talud de preocupaciones que envuelven su ánima afectuosa y solícita, dos características que nuestra sociedad asocia con la maternidad, el cuidado y la protección.

Finalmente, toda tela o vestidura “simboliza la envoltura de algo” (Cirlot, 2006, p. 429) y al mismo tiempo, en tanto tejido, implica la trama y la urdimbre y la mezcla de lo activo y de lo pasivo, como señala Cirlot (2006), al tiempo que, desde un cierto punto de vista, el tejido es equivalente a “la trama de la vida” y el mundo “un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo” (p. 428). Por lo tanto, mediante el gesto de prestar la ropa o ponerse la de otra persona, cosa que hacen Lidia y Mariana cerca del final del filme, podría conjeturarse una cierta transmisión de verdades o engaños.



Ilustración 33. Fotograma de *Agua fría de mar*, de Paz Fábrega (2010). Lidia, Mariana, Karina y Gilbert viajando en camión.

3.5 Significaciones y visual-espacialidad en *Agua fría de mar*

Resumiendo lo expuesto en los apartados anteriores, las escenas de la película se desarrollan en dos emplazamientos provisionales: un hotel y un campamento en la playa, en “otros lugares” que presuponen una “impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos” (Foucault, 1999, p. 435). Se trata de heterotopías que dan lugar a heterocronías donde el tiempo es fútil, pasajero y precario, en donde las fiestas de noche-vieja son el *súmmum*: una heterotopo-cronía absolutamente vacía (Foucault, 1999, p. 438), donde se celebra y se reinicia el tiempo. Sin embargo, las protagonistas se autoexcluyen de este ritual y, con ello, renuncian a la posibilidad de abolir el tiempo pasado, con sus errores, y a recuperar el tiempo futuro, con sus promesas, durante la fiesta.

Si bien, las cualidades reales de protección que ofrecen los espacios interiores en que se desarrollan primordialmente las acciones (la habitación del hotel y el campamento), son resueltamente pobres comparadas con las de una casa. En párrafos anteriores, se expuso cómo las fuerzas *imaginantes* reactualizan, en cualquier aposento, las propiedades de los anteriores, haciendo que las casas

viejas “vengan a vivir” en el nuevo habitáculo para que, este último, además de resguardar, almacene los recuerdos y los olvidos del inconsciente que pertenecieron a todas las casas anteriores.

Con estas observaciones, se propone que las casas en las que Mariana ha habitado no le han ofrecido exactamente confort, sino, por el contrario, angustias, aspecto sobre el cual la protagonista puede tener o no consciencia. Es la incomodidad lo que lleva a Mariana a ensayar diferentes guaridas: la cama, las cobijas, la silla y, recurrentemente, su huida al exterior, aunque sin éxito, pues la mayor parte del tiempo se inmoviliza adentro.

Lo anterior se termina de comprender si se observa que, como señala Bachelard (2002), la forma en que una experimenta su casa habla también de cómo una experimenta el mundo, porque “la casa es (...) un estado de alma” (p. 104), y en el caso de Mariana, la casa es un espacio hostil.

Atendiendo a estas nociones, nos atrevemos a decir que la casa-alma de Mariana, más que una casa-refugio es una casa-emboscada, en donde se instalaron la soledad, la ansiedad, la inercia, el vacío y la evasión. No queda claro si porque fue víctima de abuso sexual o, como se ha venido insistiendo a lo largo del documento, porque la aplasta la angustia de no haber podido ayudar a Karina. La pesadez de la casa provoca que Mariana se escape, sola, al exterior.

Lo que parece contradictorio es que, llegada la celebración de noche-vieja, y cuando Mariana, por fin, tiene la posibilidad de salir de su habitación y de sí misma para distraerse en la compañía de sus amistades en un ambiente festivo y luminoso, la protagonista se recluye, deliberadamente, en la casa-alma de la que venía huyendo. Dicho contrasentido podría resolverse tras considerar que Mariana decide enfrentar lo que ha venido evitando: sus recuerdos, y que ello requiere volver a ese rincón oscuro, ahora, quizá, más oscuro y aún más profundo de su ser.

Al igual que Mariana, Karina también escoge la soledad y la oscuridad durante la noche-vieja, pero a diferencia de la primera, la niña no decide quedarse en el interior, sino más bien volver a explorar el exterior, como lo había venido haciendo. Un exterior que, como se dijo, está colmado de espacios maleados, ya sea por el crecimiento incontrolado de la hierba o por la invasión de serpientes marinas venenosas.

Dichos ambientes, como los que habita Mariana, son opacos y están teñidos de ocre de saturación moderada a baja y llevan el color de las aguas y los cielos a matices verdosos, grisáceos y cafés. De noche, presentan grandes contrastes entre las zonas iluminadas y las oscuras, pero siempre con tendencia a la clave baja o al negro total; en el día, se percibe como un bloque con rayos difuminados por la nubosidad y una luz que aparece velada.

Velada está también la comunicación entre Karina y Mariana, cuyos espacios (el de arriba, de Mariana, y el de abajo, de Karina) están separados por un corto pero escabroso trecho que dificulta su tránsito, tanto en ascenso como

en descenso. Lo mismo sucede, por momentos, con la mirada de Karina que observa a su familia alejarse a través de una persiana de plástico traslúcido, cuya transparencia le permite ver, aunque de un modo poco fluido y algo distorsionado. Ello, reiteramos, podría hacer alusión a que la niña ve con cierta deformación a Lidia y a Gilbert y por eso miente con respecto a la muerte de sus padres y con respecto al abuso sexual del que insinúa ser víctima. O bien, podría referir, simplemente, a la distorsión con que observa las intenciones del castigo que le ha sido impuesto en ese momento en particular.

Corresponde a cada uno y a cada una descifrarlo, pues nuestra mirada también está revestida con un velo. Por eso, en determinado momento, observamos con atención a través de la misma ventana cuyas traslúcidas estrías desdibujan la interacción que se produce entre Karina y Gilbert al otro lado. La verdad, en suma, está velada.

El análisis visual-espacial que hemos llevado a cabo nos acerca a ver mucho más que una oposición costa-ciudad y la representación simbólica del abuso en las serpientes. También, se confirma lo escrito Sanabria (2011) sobre cómo Fábrega usa el espacio físico para reflejar el espacio interior de sus personajes y reafirmar la presencia de lo ambiguo referida por Quirós (2012) y Salas (s.f.), a partir de elementos visuales-espaciales.

Además, se amplió todo este conocimiento cuando se descubrió que el filme se emplaza en lugares de paso, que el cuarto del hotel, pese a ser un albergue provisional, carga con atributos de protección imaginados, con lo que se

convierte en un espacio que es al mismo tiempo no-lugar y casa-alma; un sitio ambiguo en el que Mariana no se siente a gusto pues, como casa, reactualiza todas las casas que le han fallado a la hora de protegerla y de proteger su ser, con el que la protagonista acaba encontrándose luego de mucha resistencia.

Se encontró que la direccionalidad interna con frecuencia nos lanza fuera y hace que nuestra mirada vague. Se estudió, también, el modo en que los marcos-ventanas y las persianas alejan del conocimiento tanto a personajes como a espectadores cuando la directora se aleja de los modos de representación del espacio-tiempo y prefiere *espacializar* la imagen, lo cual hace del análisis visual-espacial una metodología adecuada.

Capítulo IV: Producción de significaciones y visual-espacialidad en *Cómo pasan las horas* y *Agua fría de mar*

4.1 Mecanismos visuales-espaciales-fílmicos productores de significaciones

Luego de haber realizado un análisis interpretativo de los componentes visuales-espaciales empleados en cada uno de los universos fílmicos autónomos, es momento de comparar los modos en que cada película seleccionada produce significaciones a partir de estos.

4.1.1 Narraciones de la fragilidad humana y la vulnerabilización femenina

Mientras que *Cómo pasan las horas* arranca con dos historias que se separan, *Agua fría de mar* presenta dos relatos que se encuentran. Las duplas Juan-

Santiago y René-Virginia se alejan en el espacio, en tanto que Karina y Mariana se reúnen gracias a él.

Los vínculos y las formas de interacción entre personajes también difieren en los filmes. Juan, Santi, René y Virginia están unidos por vínculos familiares y se relacionan entre ellos de manera más positiva, pese a aceptar que cuando René y Juan discuten sobre el lugar en el que deberían de vivir, este último no muestra empatía.

En *Agua fría de mar* las protagonistas no están muy unidas a sus familias. Es cierto que Karina y Gilbert se expresan cariño, pero no se hace explícito si ese cariño oculta el abuso del hombre hacia la menor. Por eso, a pesar de que este manifieste su preocupación por la pequeña y salga en su defensa cuando la reprenden, es imposible establecer con certeza si el vínculo entre ambos es seguro o abusivo. Por otro lado, a partir de sus acciones, es sencillo determinar una oposición entre Karina y Lidia. La mujer no confía en la niña y cree que finge estar enferma para manipularlos; por su parte, la pequeña busca vengarse de Lidia pegándole un chicle en el pelo y se mantienen distantes la una de la otra. Mariana, que parecía llevarse bien con su madre, finge problemas en la conexión telefónica, debido al consejo de Roberto. En tanto que Roberto ignora a Mariana buena parte del tiempo y no llegamos a conocer los detalles de la relación que este mantiene con su padre.

Fuera del ámbito familiar, Karina y Mariana se relacionan entre ellas con dificultad y no poca resistencia por parte de la niña. Aunque unidas por su

condición de mujeres y quizá también de víctimas de la violencia machista que mancillara sus cuerpos, se puede decir que más bien están solas.

Por ello, es plausible que la película *Agua fría de mar* tenga por tema la vulnerabilidad de la condición femenina expresada en el abuso sexual, aunque la ambigüedad del filme bien podría llevarnos a creer que la niña miente y que Mariana solo está preocupada sin justificación.

En el caso de *Cómo pasan las horas* está claro que el filme se ocupa de la imprevisibilidad de la muerte y la fugacidad de la existencia, pues René quiere alejar a Juan del lugar que ama y mudarse a la ciudad para poder procurarle a su madre, mayor y en condición vulnerable, todas las atenciones médicas disponibles en la urbe. Además, rechaza pasar el día en la playa con él por los mismos motivos, sin sospechar que sería a Juan a quien ya no volverá a ver.

Más allá de esto, ambas películas, con un montaje y narrativa tenues, se despliegan a partir de lo cotidianeidad de sus personajes, que deambulan por los espacios sin objetivos ni oponentes claros, sin grandes puntos de quiebre en sentido aristotélico, y sin grandes revelaciones morales.

4.1.2 Significaciones del espacio real e irreal: lugares de paso, no-lugares-casas-del-alma, heterotopocronías eternizantes y crónicas, tofilia y topofobia

En este apartado, se analizan los espacios reales diegéticos en los que se emplazan nuestros personajes y cómo se relacionan con ellos desde su propia visualidad y espacialidad y, también, a partir de lo que el público percibe

visualmente. De forma paralela, se quiere comprender cómo cada protagonista articula vínculos imaginarios relevantes con los ambientes; en función de la filia que estos expresan hacia los distintos lugares. Finalmente, se muestran los puntos de encuentro y de oposición en el manejo de estos elementos.

Para comenzar, diremos que, en *Cómo pasan las horas*, Juan hace una de sus regulares visitas al mar, posibilidad que le interesa preservar y, en *Agua fría de mar*, Mariana, que vive en la ciudad. Esta también viaja a la costa acompañando a su novio para que venda un terreno perteneciente a su padre.

La primera semejanza, y la más notoria que se desprende de ello, es que ambos dramas se sitúan primordialmente en una costa. El personaje que vive cerca del mar siente apego hacia este, mientras que el personaje que viene de lejos, no.

Ninguna de las costas representa un paisaje idílico; tampoco los montículos costeros argentinos fatigados por el viento ni las opacas arenas tropicales evocan el encanto de un paraíso vacacional. Por el contrario, las nubes de ambos cielos aprisionan los rayos del sol, negando su llegada a la superficie y pigmentando la atmósfera con un aspecto opaco, dotando a las playas de un ambiente hostil, tanto para la audiencia como para los personajes. Así, ambas películas escogen emplazar a sus personajes en costas desapacibles.

El litoral por el que se mueven Juan y Santi (*Cómo pasan las horas*) conforma una heterotopía, al igual que el resto de lugares por los que transitan durante

un buen tiempo de pantalla –lugares sin lugar–, como el carro, la carretera, los paraderos sin referencia geográfica y la casa de vacaciones (o guarida temporal cultural), que también es un lugar de paso.

Al igual que Juan y Santi, Mariana y Karina, las protagonistas de *Agua fría de mar*, también se mueven por localizaciones de paso en las cuales las relaciones típicas son suspendidas.

Sin embargo, existe una diferencia en el manejo que las cineastas hacen de las heterotopías, pues Fábrega no muestra los viajes realizados por sus personajes hacia los alojamientos provisionales que les servirán de casa durante su estancia en la playa.

Mariana y Roberto conducen el auto y pernoctan la primera noche en este; por otra parte, Mariana y su familia también se desplazan y duermen en el camión, pero, en ambos casos, los vehículos que se pasean por la geografía sin anclaje de *Agua fría de mar* no ocupan mayor tiempo en pantalla. No obstante, sobresale la presencia de las guaridas temporales culturales, es decir, el hotel y el campamento que, como se mencionó, son igualmente heterotópicos. Con esto, se evidencia que, si bien, un filme da importancia al viaje de sus personajes y el otro no, ambos se emplazan en lugares de paso.

Creemos que el conocido vínculo que suele hacerse entre *el viaje* y la experiencia vital justifica que sea la película de De Oliveira la que aborda la cuestión de la fragilidad de la existencia humana; así como la que da

importancia al recorrido de los personajes desde que están en su hogar hasta su resolución de dejarlo para ir a pasear al mar, destino último que da espacio a la muerte de Juan.

Con el desplazamiento de Juan hacia el mar y la subsecuente contemplación ecuánime que el protagonista hace de las aguas, se traslada la liberación del ser de Juan hacia el mar, un mar que, de hecho, ya es uno con el ser de Juan gracias a la inmensidad de ambos. Así, Juan se libera del ser-mar en el mismo ser-mar; es decir, en el encuentro consigo mismo. Ello cuando se acuesta a dormir una siesta de la que ya no despierta.

En *Cómo pasan las horas*, la liberación del ser es sucedida por la muerte que, usando términos foucaultianos, es una *heterotopo-cronía-eternizante*. Entonces, la liberación del ser se produce en el encuentro consigo mismo y lleva a la muerte. La ruta de estos acontecimientos se analiza a continuación.

Primero, Juan le atribuye al mar, espacio externo de paso, valores irrealistas de protección usualmente asignables al interior de las casas. Puede hacerlo porque cualquier espacio en donde el ser se sienta protegido puede llegar a considerarse casa y el ser de este personaje se siente protegido en el mar.

Juan contempla el mar como algo inmenso gracias a que la inmensidad existe en su propio ser, y es debido a esa contemplación que ambas inmensidades se funden.

Esta contemplación, además, se produce de modo *ecuánime*, lo que le permite a Juan conquistar su propio ser, un ser que le apresaba y que era uno con el mar.

En síntesis, el mar-ser son uno mismo. Juan los conquista y se libera contemplándolos ecuánimemente, es decir, encontrándose consigo mismo.

La directora decide que, posterior a esta liberación, sigue la de muerte de Juan, pero este muere confortablemente en el encuentro consigo mismo y con su propia inmensidad. La imagen es llevada al extremo de forma visual cuando la inmensidad ser-mar converge con la inmensidad del cielo y de la noche. Así, todas las inmensidades dejan el cuerpo de un hombre inmóvil sobre la arena.

La muerte, según Foucault, es *ningún tiempo* porque en ella el final del tiempo vital de un sujeto se funde con la cuasi-eternidad. La muerte, entonces, es una *heterotopo-cronía-eternizante*.

Por otro lado, en lo referente a *Agua fría de mar*, se dijo que hacia el final del filme, y pese a tener una gran oportunidad para evitarlo, Mariana regresa a la habitación de la que había estado tratando de salir. Tras este acto inesperado, Mariana aísla el cuarto del exterior para que quede más oscuro y silencioso que antes. De esta forma, se evidencia un recogimiento aún más profundo de la protagonista sobre su ser o sobre ese aspecto de su ser relacionado con la vulnerabilización machista de *su cuerpo*, que es otra casa.

En realidad, este encierro comienza a estructurarse como dispositivo a lo largo de toda la película desde que Mariana escucha a Karina y quiere ayudarla. Así, el deseo que atraviesa de salir a buscar respuestas, a pesar de que no lleva a cabo la acción, acaba inmovilizándola en un aposento que representa a su propio ser, con el que no se siente a gusto.

Sin embargo, en determinado momento, Mariana se anima a abandonar el hotel y se aleja de las amistades que, si bien, la distraen, tan solo le ofrecen un escape con gusto a comodidad-incómoda. Mariana equilibra sus opciones y sigue adelante. Ya afuera, se topa con Karina y en el reencuentro cae en un hueco que, en Cirlot (2006), simboliza lo inconsciente. El hueco ha sido cavado por infantes. Gracias a este hecho, Mariana adquiere nueva información que niega lo que creía verdad; pero una negación verbal no evidencia nada. Es imposible ignorar que, como resultado de la caída, Mariana acaba vistiendo una prenda perteneciente a Lidia que podría considerarse, de acuerdo con Bachelard (2002), una casa-vestido, un lugar *topofílico* que, en principio, resguarda como toda casa.

De regreso, Mariana se encuentra con una nueva oportunidad de evadirse de la interioridad festejando en la piscina. No obstante, la protagonista escoge volver al cuarto de hotel y confinarse dentro tras aislarlo de todo estímulo externo para ir al rincón aún más profundo, más silencioso y más oscuro de su propio ser.

Este último ensimismamiento de la protagonista coexiste, como apuntamos, con un evento festivo muy particular que “reinicia” el tiempo y constituye una *heterotopo-cronía-crónica*: la celebración de año nuevo. Es claro el contraste entre la ligereza de este acontecimiento huidizo y lo trascendente de un encuentro con el propio ser.

En ambas películas, la reunión de cada protagonista con su respectivo ser se produce en “otros lugares” que al mismo tiempo resultan ser “casas del ser”. En el caso de *Cómo pasan las horas*, el encuentro es sucedido por una *heterotopo-cronía-eternizante* y, en el caso de *Agua fría de mar*, ocurre en el contexto de rechazo a una *heterotopo-cronía-crónica*. Ambos emplazamientos son espacios sin lugar ni tiempo en donde las formas promedio de relacionarse pueden alterarse, el sujeto puede actuar de forma diferente a la esperada por la sociedad y, así, ocasionar una crisis en su entorno.

Es posible decir que Juan se entrega a la *heterotopo-cronía-eternizante* que es su muerte (y la liberación de su ser), en tanto la recibe en total calma y sin contender por preservar la vida.

Mariana, que a lo largo de toda la película se ha mostrado evasiva en el tránsito de un camino retorcido que la conduce a encontrarse con su ser, termina por hacerlo. Así, al tiempo que rehúsa someterse a los códigos de la fiesta de año nuevo –*heterotopo-cronía-crónica*–, vuelve al cuarto de hotel (otra heterotopocronía); a ese lugar de paso tan ambiguo en *Agua fría de mar* que es, al mismo tiempo, para Foucault (1999), una heterotopía provisional y vacía,

un *no-lugar*, mientras que para Bachelard (2002), se trata de una *casa-alma* que alberga lo trascendente del ser.

Se dicho ya, que Mariana quiere ir al exterior para evadirse de su ser, representado por el interior de la habitación en que se hospeda, mientras que en el caso de Juan ocurre lo contrario: el protagonista busca el mar que representa su ser. Es así como la película *Cómo pasan las horas* invierte la coherencia interioridad-exterioridad de los espacios irreales y *Agua fría de mar* la mantiene.

Ahora, veamos por qué decimos que la imaginación de cada personaje desarrolla filia hacia determinada extensión. Los atributos de confort que la imaginación de Juan añade al mar, hacen que su ser experimente paz cuando recorre la arena y mira el paisaje. Por eso, desde que Juan llega a la casa de la playa procura ir al mar y observa en absoluta calma cómo este parece irrumpir por las ventanas mientras espera a su hijo para poder movilizarse, presto, hacia su refugio.

Mariana, en cambio, falla en sus intentos de ir al mar. Es posible que su deseo sea marcharse del tedio del hotel para evadir su interioridad o, quizá, que el medio natural la llame a ser “una mujer que anda”.

Cualquiera que sea el caso, la protagonista se queda en el hotel, en su ser, y ahí se ve paralizada e incómoda hasta al final, cuando la disposición de Mariana hacia el mismo espacio se torna ambigua. De cualquier forma, como

ya se mencionó, en esta línea fenomenológica, mientras que Juan está cómodo enfrentándose con su ser, esta se resiste.

Si uno y otro personaje se siente o no a gusto estando en el espacio donde cree que alberga y resguarda su ser, es por la eficiencia con que todas las guaridas del pasado han sabido protegerle.

Recordemos que los valores de confort y de protección suelen relacionarse con espacios internos, particularmente con casas, pues estas protegen, por ejemplo, del frío. Esto permite que tales beneficios puedan asociarse con cualquier lugar que funcione como casa, incluso el mar.

Para Juan, la playa y, especialmente el mar, son sus lugares de cobijo, aunque sean lugares exteriores sin valores de protección objetivos, pues su imaginación los ha cargado con una serie de virtudes asociadas al amparo.

Como vimos en el *Capítulo II*, desde lo fenomenológico, esta inversión realizada por Juan tampoco es un disparate. El mismo Bachelard (2002) señala que lo exterior y lo íntimo no necesariamente son cuestiones alejadas, al menos no son para las personas “que andan” (pp. 41) pues, para estas, *su casa* (es decir, su ser) no es una “casa concentrada” sino una “casa expansiva” (pp.98).

En el caso de Mariana, no ocurre una inversión interior-exterior como acaece con Juan, pero llama la atención que la protagonista tampoco desarrolle la

“previsible” filia por las habitaciones del albergue temporal que actúa como refugio, nido, rincón, escondite y que, en principio, sirve para mantenerla a salvo.

Acá, la película plantea una metáfora de la interioridad de Mariana a partir de la interioridad del hotel; por eso, la estancia de Mariana en el cuarto está impregnada de desasosiego. Cuando las casas pasadas *vienen a vivir* en la casa actual, trean consigo los *pseudolvidos* de aquellos momentos en los que se suponía que estas debían esconderla y le fallaron.

Por esta razón, la imaginación de Mariana no asocia ninguna casa con los valores de refugio que, supuestamente, le son propios en lo físico y, habituales en lo espiritual. En cambio, Mariana busca abandonar la casa y, con ello, salir de su ser para evadirse de la propia interioridad con la que no está cómoda.

No es en el exterior en donde Mariana se percibe más errabunda, sino en su ser; es por eso que su *casa actual* no es una casa-albergue, sino una casa-emboscada. Es decir, un lugar hostil que debe evitarse a riesgo de recibir una ofensiva inoportuna.

Así, la relación de Juan con el espacio crea una atmósfera de tranquilidad incongruente con la tensión y el nerviosismo que provocan los múltiples indicios que hemos recibido de que algo va a pasar, mientras que la relación de Mariana con el espacio produce una atmósfera de ansiedad congruente con

la incertidumbre y la ambigüedad en la que nos coloca la imposibilidad de armar el rompecabezas sobre lo que le ocurre tanto a Mariana como a Karina.

Desde este marco teórico-metodológico, ambos filmes presentan personajes que van al encuentro de su propio ser, con y sin resistencia.

4.1.3 Significación del espacio de la pantalla: plástica, figura-fondo, gradientes, marcos y ventanas, ocultamientos totales y parciales y algunos símbolos

En esta sección, se compara el ordenamiento compositivo que cada filme hace de los elementos formales visuales-espaciales para referir a las significaciones semánticas y plásticas que estos producen, a partir de los postulados de Arnheim (1984), Villafañe (2006), Cirlot (2006) y Moret (1997).

Gracias a estas confrontaciones, es posible observar que en *Cómo pasan las horas* se dedica un gran espacio y tiempo en pantalla al paisaje, concediéndole protagonismo e invirtiendo la típica relación figura-fondo. Por otro lado, *Agua fría de mar* no registra ninguna alteración; por el contrario, atendiendo a la norma, propicia un vínculo equilibrado o multi-estable entre ambos elementos.

Fábrega muestra el paisaje como acompañante de los personajes, siempre en función del accionar de estas y estos; mientras que De Oliveira maximiza los escenarios naturales.

Este tratamiento visual-espacial de los elementos formales en *Cómo pasan las horas* consigue empequeñecer las figuras, es decir, a los personajes de Juan y Santi, y mostrarlos en toda su fragilidad.

En adición, sus figuras son desmaterializadas por momentos al desdibujarles sus contornos mediante el uso de determinadas ópticas o al ignorarlas y preferir enfocar el fondo.

Ello permite que el fondo adquiera una orientación de avance hacia los espacios interiores y lo activa, como si se tratase de un nuevo personaje con capacidades resolutivas propias que fragua un plan para colarse en la casa de la playa a través de los marcos de sus ventanas, y reconstituirse, después, en sus espejos.

El resultado es que la playa-duna y, posteriormente el mar, se convierten en protagonistas de la película y activan y apresuran la trama de forma amenazadora hasta imponerse, finalmente, sobre Juan, que es reducido a la inmovilidad.

Esta aproximación al paisaje constituye un enunciado sobre el espacio natural como fenómeno sublime, inmensamente estimado y que, desde esta perspectiva, no pertenece a la mujer ni al hombre ni puede ser domado, sino tan solo contemplado en su grandeza. De hecho, el uso que *Cómo pasan las*

horas hace de la gradiente de relieve³¹ también contribuye a que el espacio natural del fondo se imponga sobre el personaje. Más aún, las ventanas contribuyen a que el afuera “entre” a la casa y se vaya imponiendo.

Con estas reflexiones, es posible decir que los marcos-ventanas de *Cómo pasan las horas* sirven para enlazar, a diferencia de los de *Agua fría de mar*, que separan, como se explica a continuación.

Los marcos de las ventanas, las celosías y las persianas plásticas empleadas en la película costarricense funcionan como un velo que oculta o distorsiona tanto el juicio de Karina como el de quien observa la película.

En la escena en que la niña protagonista ve a su familia interactuar y alejarse a través de las cortinas de plástico transparente, encontramos una ilustración de cómo se desvirtúa la imagen “correcta” de la acción que ocurre.

Asimismo, el espectador se ve separado del objeto observado a través de un marco-ventana en la escena del hospital en que Gilbert carga a Karina, por lo que llega a un punto de interpretación que resulta inalcanzable. Quien mira el filme, teme interpretar equívocamente y se descubre ensayando sus propias elaboraciones en la ambigüedad. Esto permite decir que lo intencionalmente

³¹ *Agua fría de mar* también utiliza una gradiente pero no es la de relieve sino la de luminosidad, y como las significaciones que produce son de tipo plástico y no semántico, volveremos a ella más adelante.

dejado fuera de cuadro en esta escena del hospital tiene una gran voluntad comunicativa (o incommunicativa), pues el rodeo y la indeterminación son un motivo recurrente en el filme.

Volviendo a las ventanas de *Cómo pasan las horas*, se encuentra que estas no confunden, sino que, más bien, aclaran cierta información, ya que al enmarcar y re-enmarcar el fondo, lo transforman en protagonista. Adicionalmente, la ventana y el marco pasan a actuar como figuras, lo mismo que la imagen que ofrecen. De hecho, hacer que este último se refleje en un espejo, ayuda a reconstituir lo que está fuera de marco. Esta operación permite entender la inversión interioridad-exterioridad que Juan realiza de los espacios exteriores hacia los que siente apego. Además, esta ofrece pistas sobre la insignificancia de las figuras humanas y su ser, lo que facilita la interpretación – acción opuesta a inducir la confusión, recurso al que la película de Fábrega recurre en varias ocasiones–.

En ambos filmes, los marcos y ventanas cumplen una función opuesta, pero su uso es equivalente en cuanto a que operan como facilitadores u obstructores de material informativo.

Nos encontramos, así, con que ambos filmes ocultan elementos, pero hay diferencias en cuanto a los métodos, el propósito y la rotundidad con que lo hacen. Tanto Fábrega como de Oliveira-César buscan ocultar la verdad de nuestra mirada para confundirnos.

La argentina usa una lente anamórfica y la distorsión en la relación de aspecto para colmar de tensión ciertos momentos, con el afán de jugar a *las escondidas* con nosotros y equivocar nuestra interpretación. Sin embargo, no somos abandonados en la incertidumbre, sino que al final, se diluyen todas sus dudas de forma contundente. De manera distinta, *Agua fría de mar* utiliza elementos diegéticos, es decir, objetos que forman parte de la puesta en escena (persianas, vidrio) y lo hace para mantenernos en una nebulosa de principio a fin, con lo que debemos plantear nuestras propias conclusiones de manera libre, si lo deseamos.

Ambas películas ocultan, pero en el caso de *Cómo pasan las horas*, solo sucede temporalmente y valiéndose de elementos extradiegéticos que, intencionalmente o no, ayudan a repeler a la audiencia de la que pudo haber sido una diégesis perfecta y confortable, así como recordarle que está ante un hecho fílmico.

Otros aspectos importantes de este hecho cinematográfico competen a la significación plástica, capaz de generar una imagen secuencial particular a partir de la colocación y la articulación relacional de sus elementos constitutivos.

Comparativamente, se puede decir que, tanto De Oliveira como Fábrega "espacializan" sus películas y que las imágenes secuenciales que produce cada una describen más de lo que narran. Al hacerlo, ambas rehúsan acogerse a las alternativas más simples de representación espacio-temporal.

A lo que declinan, también, es a emplear las formas más simples de representación de los rasgos estructurales de las cosas, pero mientras que De Oliveira distorsiona, estira y desproporciona las formas, Fábrega las fragmenta o las aleja del foco de atención.

Un uso más convencional se encuentra en el manejo del color por parte de ambas directoras. Este consiste en unificar la paleta, tanto para crear un solo plano en el espacio como para crear varios planos y dinamizar la imagen al tiempo que la presentan de manera simple.

Asimismo, las directoras emplean una paleta de pocos colores desaturados; *Agua fría de mar*, además, aplica en postproducción una apariencia personalizada a su gradación del color general: una especie de veladura sepia, nostálgica y cálida, que nos acerca a la imagen durante toda la película. *Cómo pasan las horas*, por el contrario, le da una atmósfera azul y fría que, de manera opuesta, nos aleja solo en la última secuencia.

Otra cuestión que interesa señalar se refiere a la luz. En términos generales, es posible decir que ambas películas alternan entre la paridad y la disparidad lumínica. Sin embargo, en *Cómo pasan las horas* abundan las secuencias cuya disparidad lumínica favorece la sensación de profundidad y textura; mientras que la paridad lumínica de algunas escenas de *Agua fría de mar* elimina estas sensaciones. En las escenas de *Agua fría de mar* en que hay disparidad lumínica, expresada en claroscuros, también se elimina la profundidad, pues

las zonas oscuras se perciben como negro absoluto. No hay claroscuros en *Cómo pasan las horas*.

Con respecto a la direccionalidad, expuesta por líneas representadas o sugeridas, está muy presente en *Cómo pasan las horas* y produce mucha tensión, dinamismo y movimiento, no tanto así en *Agua fría de mar*.

En este sentido, nos encontramos con que, tanto en el filme argentino como en el costarricense, las miradas de los personajes sirven para establecer relaciones entre estos, aunque también ocurre que los personajes conversan, a veces, sin mirarse siquiera entre ellos.

También, ocurre que las miradas de los personajes de ambos filmes conducen al espectador a contemplar el paisaje y alternativamente lo lanzan fuera de campo. La necesidad que tiene la primera película de mostrar el paisaje, posiblemente haya determinado el uso de una amplia profundidad de campo; recurso del que la segunda puede prescindir con mayor frecuencia, aunque no lo abandona del todo.

Ahora bien, si De Oliveira usa las líneas para crear tensión, Fábrega usa la textura, principalmente de tipo táctil y creada por medio de sinestias visuales. Cabe mencionar que en *Cómo pasan las horas* también se transforman experiencias visuales en táctiles, por lo que en ambos filmes hay tensión.

Ambas directoras usan los puntos de atención para producir imágenes tensas, inestables y hasta con un efecto perturbador, pero tienden a restablecer el equilibrio reubicando el punto de atención en una línea estructural y produciendo una composición aurea o central que libera dicha tensión, lo cual permite mantener el dinamismo. Sin embargo, De Oliveira decide, en ocasiones, no restablecer tal equilibrio.

Finalmente, se puede decir que ambas directoras limitan el repertorio de elementos plásticos a usar y crean ritmo marcado por la aparición, irregular pero equilibrada, de elementos que no se repiten, elementos casi idénticos que se repiten y un elemento de contraste. Así, aplican otro principio de simplicidad.

En lo concerniente al uso de imágenes-símbolos, creemos que la presencia de estos se registra en ambos filmes. Sin embargo, los niveles de "legibilidad" y pregnancia pueden variar de una persona a otra. Es posible reconocer la carga simbólica de las imágenes visuales porque el espectador está inmerso en la misma cultura y en el mismo tiempo. Esto lleva a que nuestra individualidad realice interpretaciones únicas.

El escarabajo, las palomas y las gaviotas que aparecen en *Cómo pasan las horas* son presagio de muerte; el camino y el viaje hacen alusión a la experiencia vital de la existencia humana y el mar es símbolo del origen de la vida.

En *Agua fría de mar*, las serpientes representan lo abismal del inconsciente (Cirlot, 2006), en tanto que el hueco, la oscuridad y la caverna también pueden aludir al pasado albergado en el inconsciente, y el vestir la ropa de otra persona a una transmisión de conocimiento (indiferentemente de que este se sustente en verdades o en mentiras) o por el contrario, a su ocultamiento.

4.2 Conclusiones

Como menciona Villafañe (2006), al igual que en la creación, en la interpretación de una imagen operan procesos sensoriales, memorísticos y mentales complejos, en los que intervienen, a su vez, cultura, experiencias vitales, esquemas cognoscitivos, afectos, símbolos y, por qué no, ensoñaciones poéticas.

De cualquier manera, cualquier filme es susceptible de ser interpretado. Una película no es un hecho incognoscible, sino uno transitable del que podemos abstraer significaciones más allá de la tendencia fílmica a la que se adscriba o al grado de experimentación de la propuesta.

Las películas de atmósferas analizadas en este trabajo producen desde la visual-espacialidad real, irreal y formal significaciones plásticas y semánticas. Estas articulan “argumentos” visuales-espaciales que plagan los filmes y nos permiten alcanzar conclusiones que no se observaron en otros estudios.

Cada cineasta elabora su propia argumentación desde la visual-espacialidad. Lo hacen con una organización propia a lo largo de las secuencias y

deformando, por momentos, las estructuras representacionales de las cosas. Con ello, se niegan a escoger las formas espacio-temporales y estructurales consideradas más "adecuadas", según el canon.

La economía visual-espacial es notoria en los dos filmes, pues reducen y unifican de los elementos plásticos a utilizar para producir imágenes dinámicas, de ritmo irregular y bastante tensas. Dicha tensión es mayor en *Cómo pasan las horas*, pues De Oliveira la crea a partir del desequilibrio visual y la distorsión las formas, procedimientos que tienen mayor impacto que la texturas, un mecanismo también es utilizado en *Agua fría de mar* para producir tensión. Cabe considerar que *Cómo pasan las horas* también emplea las texturas.

De Oliveira y Fábrega trabajan de manera distinta la profundidad de campo. La primera usa una amplia profundidad de campo, ya que permite observar el paisaje y el fondo también como protagonistas de su película; de igual forma con la inversión que hace en la relación figura-fondo. En cambio, *Agua fría de mar* elige un uso más convencional en donde la figura es lo prioritario y el fondo le acompaña; esto le permite prescindir de una amplia profundidad de campo en algunos momentos.

También trabajan, de manera opuesta, la cercanía/lejanía en las películas. El sepia que baña prácticamente todas las secuencias de *Agua fría de mar* tiene de efecto centrífugo y expansivo con movimiento excéntrico que nos acerca. Mientras que el azul empleado en la última escena de *Cómo pasan las horas* tiene un efecto opuesto que aleja.

Aunque los dos filmes se emplazan en lánguidas costas de colores poco saturados que distan de erigirse como paraísos y, aunque ambas cineastas hacen que sus personajes emprendan un viaje y transiten lugares vacacionales en donde pueda estructurarse una serie de relaciones alejadas de la norma porque solo se está de paso, cada directora da mayor o menor preponderancia a unos y a otros emplazamientos. *Cómo pasan las horas* le da importancia al viaje, porque representa la experiencia vital y su filme trabaja sobre este leitmotiv, mientras que la película de Fábrega no lo hace.

Considerando la relación imaginaria de los personajes con los espacios, se puede decir que, hacia el final de los dos filmes, cada protagonista va al encuentro de su propio ser o intimidad en estos “otros lugares” o no-lugares, que son, a su vez, “casas del ser” o casas-almas.

Así, Juan –que está cómodo con su ser– se entrega a ese no-lugar/ casa-alma para liberarse, y el encuentro es sucedido por una heterotopo-cronía-eternizante que el personaje acepta ecuánimemente. Mariana, incómoda con su ser, rechaza entrar en un no-lugar/ heterotopo-cronía-crónica, pero acaba en otro no-lugar/casa-alma (del que también venía huyendo) coexistente con el primero, y ahí se produce el encuentro.

Los protagonistas de ambas películas prefieren el espacio externo (Juan para encontrarse y Mariana para eludirse), pero mientras que Juan sale a este, Mariana se inmoviliza en el interior. *Cómo pasan las horas* invierte la relación

interioridad-exterioridad de los espacios irreales en la imaginación de su personaje principal y *Agua fría de mar* la mantiene.

Otra cuestión interesante es que las fuerzas *imaginantes* de los personajes no aumentan los valores de protección asociados a las casas o espacios interiores representados por los medios culturales, ni desarrollan topofilia o apego alguno hacia estos. En el caso de Juan, porque invierte la relación interioridad-exterioridad del ser. Esto se visualiza tras analizar la visión de mundo que esgrime el film desde la relación figura/fondo, que comparte hasta cierto punto la visión del espíritu romántico. Es decir, se deduce por el manejo de la visualidad-espacialidad fílmica; en el caso de Mariana porque, ni se produce esta inversión ni, las casas que ha habitado en el pasado y que albergan sus olvidos han sabido protegerla.

Entre los mecanismos espaciales-visuales que producen significaciones en la pantalla, se encuentran los juegos de ocultamiento a partir del uso de elementos diegéticos y extradiegéticos deformantes, así como de marcos-ventanas que, tanto Fábrega como De Oliveira utilizan, aunque de manera distinta.

Con respecto a los marcos-ventanas, *Cómo pasan las horas* los usa para enmarcar el fondo y transformarlo en figura. De esta forma, orientan la visión del espectador hacia aquello que es importante: el hecho de que la exterioridad quiere entrar en la interioridad y ambas están próximas a invertirse.

Agua fría de mar también los usa, pero no para enmarcar lo que quiere que sea visualizado, sino para ocultar lo que el público quisiera ver (la acción completa). Dejando fuera de cuadro el espacio de interés, la atención es dirigida hacia el hecho de que el espacio que ha sido delimitado por una ventana es ilimitado.

En síntesis, ambas directoras usan los marcos-ventanas para administrar información; en el caso de *Cómo pasan las horas* para decirnos la verdad y de *Agua fría de mar*, para negárnosla. Por eso, decimos que las ventanas de De Oliveira conectan (informan), y las de Fábrega separan (desorientan).

A propósito de las deformaciones, encontramos que Fábrega emplea elementos diegéticos como las persianas translúcidas de plástico y el vidrio con vetas de la ventana del hospital, para producir distorsiones metafóricas y transmitir el estado de conciencia de sus personajes, al tiempo que nos esconde información.

De Oliveira, por su parte, crea distorsiones mecánicas con las lentes anamórficas y la desproporción intencional de la relación de aspecto, así recurre a elementos ajenos a la diégesis, para confundir y jugar con los espectadores.

El proceder de la costarricense borra, o por lo menos disipa, nuestra conciencia sobre el artificio de la mirada cinematográfica. La operación de la argentina, por el contrario, intensifica nuestro nivel de conciencia sobre el

artificio de la mirada cinematográfica. Ambos, se emplean para confundirnos, pero *Cómo pasan las horas* lo hace solo por un rato, *Agua fría de mar*, en cambio, nos mantiene en la confusión y el equívoco hasta el final, para que cada quien interprete.

Finalmente, las dos autoras recurren a imágenes-símbolos para plantear los temas que desarrollan en sus propuestas cinematográficas. Estos pueden ser descifrados o no por nosotros y servir como pistas para interpretar el filme dependiendo del conocimiento que se tenga de ciertas convenciones entre una imagen de referencia (por ejemplo, un escarabajo) y el significado al que se le suele asociar (la muerte).

Aún las películas de atmósferas cuentan relatos mínimos y en ellas existe la narratividad. Desde ahí, se podría considerar que los temas sugeridos por *Cómo pasan las horas* y *Agua fría de mar* son, respectivamente, la fragilidad humana y la vulneración femenina.

En este estudio experimentamos que *Cómo pasan las horas* tiende más a crear una atmósfera y a producir significaciones desde el espacio-visual-real y el espacio de la pantalla; en tanto que, *Agua fría de mar* narra un poco más y comunica más desde el espacio-visual-irreal; por eso, observamos como uno u otro procedimiento metodológico adquiere mayor peso en una película con respecto a la otra. Ello resulta natural porque como cada filme es único, ha de ser cada película la que señale la ruta y la que indique a qué elemento se debe prestar atención.

A pesar de estas variaciones, creemos haber demostrado que para abstraer significaciones de mayor alcance en las películas de atmósferas conviene una aproximación activa y reflexiva hacia el aspecto visual-espacial y hacia las sensaciones, memorias y pensamientos que activan en nosotras y nosotros. Elegir una aproximación a los argumentos visuales-espaciales a partir de postulados hermenéuticos, fenomenológicos, formales-pictóricos y semiológicos nos permitió hacerlo. Así, vemos como los códigos de interpretación surgen de las mismas películas y no de los libros de teoría. Por eso, es posible afirmar que en estos filmes es necesario priorizar el estudio de la visualidad-espacialidad por sobre los lingüísticos o narratológicos, e ir depurando los métodos analíticos mediante un ciclo convergente-divergente de propuestas metodológicas.

Algo que supimos problemático al aceptar la propuesta de Király (2013) y emparentar este cine con la pintura para analizarlo con criterios esencialmente pictóricos fue que, si bien la metodología arroja resultados, se sabe con certeza que el cine se ha ido haciendo con sus propios recursos por mérito propio.

En etapas tempranas, hubo quienes sugirieron que el cine era el arte que contenía a todas las artes. Así lo hizo, por ejemplo, Ricciotto Canudo cuando escribió el manifiesto de las siete artes para darle a la cinematografía un estatus del que aún no gozaba, pero creemos que continuar hablando, hoy, de

la “contaminación” de la “esencia” del cine³² limita la creación de metodologías de análisis integradoras. Por ejemplo, nosotros teníamos claro que, al trasladar a las imágenes en movimiento, criterios que funcionan perfectamente en imágenes fijas, se dejaba de lado importantes aspectos visuales-espaciales-significantes-cinematográficos como movimientos externos o de cámara, cambios en el punto de vista, la operación mediante la cual se pasa de una toma a la otra y de una secuencia a otra, etcétera. Por ello, sugerimos que futuros análisis visuales-espaciales-cinematográficos sean complementados con un marco teórico proveniente de la cinefotografía.³³

A pesar de estas consideraciones, hemos conseguido alcanzar significaciones desde la visual-espacialidad mediante la aplicación de los procedimientos propuestos en el primer capítulo de este trabajo. Esto con el fin de describir, primero, qué argumenta cada película desde la visual-espacialidad, y para establecer, después, comparaciones entre los mecanismos visuales-espaciales-fílmicos productores de significaciones que plantea cada filme.

Finalmente, reconocemos que este estudio ha interpretado los filmes desde el uso de una de sus muchas materias compositivas, la visual-espacial, y como si fuesen universos autónomos, desatendiendo las condiciones de producción, distribución y el contexto socio-histórico en que surgen, la intencionalidad de

³² Para profundizar se puede leer Stam (2001).

³³ Algunos de los elementos que Alcolea-Banegas (2009) sugiere estudiar van en esta línea. Sin embargo, excluimos su propuesta de nuestra metodología porque excede lo visual-espacial al incluir, por ejemplo, el sonido y el propósito que subyace la creación de la película, entre otros.

las autoras, entre muchos otros aspectos que conviene analizar si se quiere lograr un análisis más completo, pero que aquí se han decidido dejar por fuera por cuestiones metodológicas.

ANEXOS

Cuadro comparativo de la producción de significaciones a partir de la visual-espacialidad real, irreal y de la pantalla en *Cómo pasan las horas* y *Agua fría de mar*.

Cómo pasan las horas	Agua fría de mar
Especializan la imagen y no escogen siempre las formas de representación más simples.	
Se ubican en costas no idílicas.	
Las duplas de personajes se alejan en el espacio.	Las protagonistas se reúnen gracias al espacio.
Se desarrollan en lugares de paso o heterotopo-cronías en donde se suspenden las relaciones típicas.	
Los personajes transitan más que habitan los espacios.	
El viaje adquiere relevancia como metáfora de experiencia vital.	El viaje no importa.
Personajes se miran entre ellos y dirigen nuestra mirada hacia el paisaje y hacia fuera de campo.	
Acaba en una heterotopía eternizante.	Acaba en una heterotopía crónica.
Hay inversión interioridad- exterioridad a partir de la imaginación.	No hay inversión interioridad- exterioridad.
No hay topofilia hacia las casas o medios culturales.	
Hay topofilia hacia el mar o medio natural.	No hay topofilia del todo.
Las dos culminan en un encuentro con el propio ser de cada protagonista.	
El encuentro con el ser se desplaza a un no-lugar que al mismo tiempo es casa-alma.	
Juan está cómodo enfrentándose a su ser.	Mariana está incómoda enfrentándose a su ser y se resiste.

El encuentro con el ser/mar se equipara a la muerte y la muerte lleva a la liberación del ser.	El resultado que produce el encuentro con el ser es ambiguo.
Destaca el uso gradientes de relieve.	Destaca el uso de gradientes de iluminación.
Hay inversión figura-fondo.	Hay multiestabilidad figura- fondo.
Hay marcos y cuadros dentro del cuadro.	
Los marcos de ventanas y espejos nos aclaran la información.	Los marcos, ventanas y semi-transparencias nos ocultan la información.
Hay deformaciones de la imagen visual por medio de mecanismos extra-diegéticos.	Hay variaciones sutiles de la imagen visual por medio de mecanismos diegéticos.
Confusión intencionada parcial de la quien observa.	Confusión intencionada total de la quien observa.
Emplea efectos de extrañamiento, consciencia del artificio.	"Invisibiliza" el artificio, aunque la morosidad y la austeridad en el montaje lo muestra.
Hay tensión plástica.	Alterna imágenes tensas y atensas pero en general se tiende a liberar o eludir la tensión.
Crea textura por medio de líneas y también sinestesias visuales (fuego).	Crea textura principalmente por sinestesias visuales.
Usa amplia profundidad de campo para mostrar el paisaje.	Alterna amplia y poca profundidad de campo, pero el fondo acompaña.
Usan el color para aplanar y segmentar el espacio alternativamente.	
Usan una paleta de pocos colores desaturados.	
Hay dinamismo y movimiento con su correspondiente impacto en quien observa.	
La atmósfera azul fría de la secuencia final tiene un movimiento concéntrico que nos aleja.	La atmósfera sepia de todo el filme tiene un movimiento excéntrico que nos acerca.

Usan un repertorio limitado de elementos.
Hay una síntesis de equilibrio irregular.
Usan símbolos visuales.

REFERENCIAS

Adams, R. E. (2011). *Foreground, Background, Drama: The Cinematic Space of Le Mépris*. *Critical Quarterly*, 53: 14–28. doi:10.1111/j.1467-8705.2011.00037.x

Alcolea-Banegas, J. (2009). *Argumentation* 23: 259-275. doi:10.1007/s10503-008-9124-9

Alfaro-Córdoba, A. (2012). *Estéticas y legitimidad, la escala de cineastas latinoamericanas en festivales internacionales de cine tipo A (2001-2011)* (Tesis de Maestría académica en artes con énfasis en cinematografía). Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio.

Aminzadeh, B., Motevali, M. & Nikooparast, S. (2016). *Urban Des Int* 21: 175. doi:10.1057/udi.2015.1

Aristóteles. (2013). *Poética*. (A. Villar-Lecumberri, tr.) España: Alianza.

Arnheim, R. (1984). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. (M.L. Balseiro, tr.). Madrid: Alianza editorial.

Bachelard, G. (2002). *La poétique de l'espace*. (E. De Champourcin, tr.). México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamín, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (A.E. Weikert, tr.) México: Editorial Itaca.

Brodbeck, F. (s.f.). *Cinematics*. [Software] Recuperado de: <http://cinematics.fredericbrodbeck.de> Berlin: Frederic Brodbeck.

Casetti, F. (1995). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

Castillo, L. (2013, 7 de noviembre). *Como hacer una película para ganar en un festival europeo*. [Entrada 98 del blog] Recuperado de: <http://ventanadelcine.blogspot.com/2013/11/como-hacer-una-pelicula-para-ganar-en.html> [Consulta 9 dic. 2013].

Chacón, A. & Lillo, G. (1999). El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno. Escena: *Revista de las artes*, año 22, N° 43 - 44. (p 41-48).

Chappuzeau, B. (Marzo de 2014). El modelo central y su desplazamiento en el cine actual: Resignificaciones de la perspectiva frontal y simétrica en películas de Argentina, Costa Rica y México. En W. Mackenbach (Ed.). *Cátedra Wilhelm y Alexander Von Humbolt*. Congreso de Humanidades y Ciencias Sociales, llevado a cabo en la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San José.

Cirlot J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. España: Ediciones Siruela S.A. Recuperado de: <https://books.google.co.cr/books?id=zfzRnpyZwD4C&pg=PA409&lpg=PA409&dq=serpiente+marina+simbolo&source=bl&ots=JnU0a9CQXi&sig=BCZT1frfCEveWvpUtSx50irTHHo&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwie3JL-ut3YAhVJ1mMKHZoaBdQQ6AEISDAI#v=onepage&q=serpiente%20marina%20simbolo&f=false> [Consulta 16 ene. 2018].

Cockrell, E. (2005). *The Hours Go By*. *Variety*, 398(5), 26.

Cortés-Pacheco, M.L. (2014). *Mujer y madre en el cine centroamericano actual*. *Cinémas d'Amérique latine*, 22 | 2014, 152-165.

Cortés-Pacheco, M.L. (2016). *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*. San José: Uruk Editores.

Cunamá, M. C. & Del Río, J. (2005). *Plétoricas latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*. Madrid: Fundación Autor, Universidad de Alcalá y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

De Los Rios, R., & Davis, R. (2007). *Digital Frames and Visible Grain: Spatial and Material Reintegration in Irreversible*. *Film Criticism*, 32(1), 95-109.

Des Forêts, J. (Productor) y Fábrega, P. (Productora y Directora). (2010). *Agua fría de mar*. [Película]. Les Films du Requin, Temporal Films, Tic Tac Producciones, Isabella Films B.V.& Pimienta Films.

Estiman que cine latinoamericano vive momento de creatividad. (2011). *Diario San Diego*. Recuperado de: <http://search.proquest.com/docview/854366074?accountid=28692> [Consulta 16 ene. 2018].

Eco, U. (2014). *Historia de la Belleza*. (M. Pons-Irazazábal, tr.). China: De Bolsillo.

Feinstein, H. (2010). "Reports from Cannes and Off Plus Camera Fest". (Undetermined). *Filmmaker: The Magazine Of Independent Film*, 18(4), 20-6.

Folgueiras-Bertomeu, P. (2009). *Métodos y técnicas de recogida y análisis de información cualitativa*. [diapositivas en PowerPoint]. Recuperado de: <https://docplayer.es/6893840-Metodos-y-tecnicas-de-recogida-y-analisis-de-informacion-cualitativa.html> [Consulta 9 jun. 2016].

Foster, D. (2012). Spatial aesthetics in the film adaptation of Samuel Beckett's *Comédie*. *Screen*, 53(2), 105-117.

Foucault, M. (1999). Espacios diferentes. (A. Gabilondo, tr.). *Estética, ética y hermeneútica. Obras esenciales, Volumen III*. (pp. 431-441). Barcelona: Paidós.

Freud, S. (1992). *La cabeza de medusa*. (Etcheverry, J.L., tr.) Obras completas. Amorrortu: Argentina

Fuhrer, N. & Schapces, M. (Productores) y de Oliveira, I. (Directora). (2005). *Cómo pasan las horas*. [DVD]. Argentina: Barakacine.

Gaal-Holmes, P. (2015). *A History of 1970's Experimental Film*. Palgrave Macmillian UK, 66-97.

Gallego, J. (1984) *El cuadro dentro del cuadro*. España: Cátedra.

Gandy, M. (2003) *Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert*. Transactions of the Institute of British Geographers, 28: 218–237. doi:10.1111/1475-5661.00088

Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

Habibi, M., Farahmandian, H. & Basiri-Mojdehi. R. (2016). Reflection of urban space in Iranian cinema: A review of the last two decades. *Cities*. Volume 50, February 2016, Pages 228-238, ISSN 0264-2751, <http://dx.doi.org/10.1016/j.cities.2015.07.005>

Holland, J., & Hopewell, J. (2005). *South wind shakes fest*. *Variety*, 400, A19-A20. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/236301535?accountid=28692> [Consulta 9 jun. 2016].

Chen, H. (2009). A Management System for visual Communication Design at Film Studio. *Lecture Notes in Computer Science*, Vol. 5617 ,13-2.1

Hopewell, J. (2010). *Label thrives on niche pix*. *Variety*, 418(1), 12.

Horton, A. (2010). The Master of Slow Cinema. *Cineaste*, 36(1), 23-27.

Kant, I. (2003). *Crítica del Juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (A. García-Moreno & J. Ruvira, tr.). Madrid. Recuperado de <https://docplayer.es/3421361-Critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime-immanuel-kant.html> [Consulta 9 dic. 2013]

Keslassy, E. (2009). Six Helmers In Cannes Clique. *Daily Variety*, 305(8), 6.

Király, H. (2013). *The Dance of Intermediality: Attempt at a Semiotic Approach of Medium Specificity and Intermediality in Film*. (traducción propia). Por L. Elleström (Ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. (pp. 199-210). London: Palgrave Macmillan.

Kreider, K., & O'Leary, J. (2013). Time, place and empathy: the poetics and phenomenology of Andrei Tarkovsky's film image. *Visual Studies*, 28(1), 1-16. doi:10.1080/1472586X.2013.765183

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. (A. Moya, tr.). Barcelona: Anagrama.

Litt, T. (2008). *Virtue's reward*. *New Statesman*, 137(4896), 41.

Los síntomas que develan un drama secreto. (2008). La Nación Argentina. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/991717-los-sintomas-que-develan-un-drama-secreto> [Consulta 11 set. 2017]

McKee, R. (1999). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. EEUU: Harper Collins Publishers.

Merleau-Ponty, (1986.) *El ojo y el espíritu*. (J. Romero-Brest, tr.). España: Paidós.

Moreno, G., Cifuentes, L., & Julien, B.. (2012). Red de Cines Itinerantes de AMÉRICA LATINA (red CIAL) / Réseau de cinémas itinérants d'Amérique latine (red CIAL). *Cinémas D'amérique Latine*, (20), 122–135. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/42598491> [Consulta 9 jun. 2016].

Moret, P, (1997) Los insectos en la mitología y la literatura de la Grecia antigua. *Bol. S.E.A*, No. 20, pp. 331-335
Recuperado de <http://entomologia.rediris.es/sea/bol/> [Consulta 10 jun. 2014]

Morley, D. (1998) *Estudios culturales y comunicación: Análisis, producción y consumo de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Por Curran, J., Morley, D. & Walkerdine, V. (Coord.) España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Mundell, I. (2010 A). Rotterdam unveils pix. *Daily Variety*, 306(5), 8.

Mundell, I. (2010 B). Rotterdam raves. *Daily Variety*, 306(26), 16.

Inspira la vida. (2010). *Mural*. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/373274717?accountid=28692> [Consulta 01 mar. 2016].

Industria de cine costarricense esta en plena producción. (2015). *Noticias Financieras*. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/1698938080?accountid=28692> [Consulta 01 mar. 2016].

Padrón, F. (2013). *(Literalmente) nuevo cine latinoamericano: ten(d)encias*. Revista digital de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Recuperado de http://www.cine latinoamericano.org/biblioteca/ver_revtexto.adpx?cod=17&sec=1&num=1&id=1 [Consulta 21 ag. 2013].

Pardo, C. (S.f.). La escucha interpelada. *Revista electroacústica REA*. Recuperado del sitio <http://www.uam.es/ra/amee/revista/pardo.htm> [Consulta 21 ag. 2013].

Pécora, P., & Ortuno, M. (2009). Un Asunto de Mujeres: El rol protagónico de la mujer en el cine argentino / Une Affaire De Femmes: Le rôle prépondérant des femmes dans le cinéma argentin. *Cinémas D'amérique Latine*, (17), 81–92. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/42598435> [Consulta 01 mar. 2011].

Pethő, Á. (2010). *Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema*. pp 114-124. Editor: Lars Elleström. Palgrave Macmillan UK. doi 10.1057/9780230275201_15

Poe-Lang, K. (2016) ¿Un método peligroso? Freud y el Moisés de Miguel Ángel. *Claroscuro Cuadernos de Psicoanálisis. Viveros ediciones*, 4, 117-130.

Quandt, J. (2009) “*The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and Poetry at Film Festivals*. *Dekalog 3: On film festivals*. pp.53-80. Editor: Richard Porton. Wallflower Press: London.

Quirós, D. (2012). *Culture, politics and neoliberalism: New subjectivities and representation in argentina and central america, 1990s–2000s*. (Order No. 3507722). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1015640531). Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/1015640531?accountid=28692> [Consulta 21 ag. 2013].

Pereda-Beltrán. (2009). Consecuencias psicológicas iniciales del abuso sexual infantil. *Papeles del psicólogo*, vol.30, núm.2, mayo-agosto, pp.135-144. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77811726004>

Romney, J. (2010). *In Search Of Lost Time*. *Sight & Sound*, 20(2), 43-44.

Saint-Dizier, E. (2012). 10 ans de Cinéma en Construction / 10 años de Cine en Construcción. *Cinémas D'amérique Latine*, (20), 181–185. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/42598496> [Consulta 21 ag. 2013].

Salas, C. (s.f.). La niña antigua. (Artículo inédito). Universidad de Costa Rica, San José.

Sanabria, C. (2011). La fascinación paisajística en los cortometrajes El mar de Maricarmen Merino y Temporal de Paz Fábrega. *Revista comunicación*, 2011. Año 32/ vol.20, No. 2. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 60-73.

Sancho-Cardiel, M. (2010). *Cineastas latinas y perversión de la infancia en el festival de San Sebastián*. *EFE News Service*. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/752563527?accountid=28692> [Consulta 21 ag. 2013].

Sprengler, C. (2014). *Spatial Montage, Temporal Collage, and the Art(ifice) of Rear Projection*. Hitchcock and Contemporary Art. Palgrave Macmillian US, 91-117.

Stam, R. (2001) *Teorías del cine: una introducción*. (C. Roche-Suárez, tr.) Barcelona: Paidós.

Stewart, K. (2015). Establishing the female gaze: narrative subversion in Lucrecia Martel's *La niña santa* (2004) and *La ciénaga* (2001). *Journal of Iberian & Latin American Studies*, 21(3), 205-219. doi:10.1080/14701847.2015.1179850

Tompkins, C. (2006). *Como pasan las horas. (Undetermined)*. *Chasqui* (01458973), 35(2), 186-189

Tompkins, C. (2009). Paradoxical Inscription and Sub-Version of The Gendered Construction Of Time, Space, And Roles In María Victoria Menis's *El Cielito* (2004) And Ines De Oliveira César's *Como Pasan Las Horas* (2005) And Ex- *Tranjera* (2007). *Chasqui* (01458973), 38(1), 38-56. Recuperado de <http://search.ebscohost.com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/login.aspx?direct=tr>

ue&db=a9h&AN=56565908&site=ehost-live&scope=site [Consulta 21 ag. 2013].

Tompkins, C. (2009). *Experimental Latin American cinema: history and aesthetics*. Austin: University of Texas Press.

Villafañe, J. (2006) *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide-Grupo Anaya.

Warner, R. (2015). Filming a miracle: Ordet, Silent Light, and the spirit of contemplative cinema. *Critical Quarterly*, 57(2), 46-71. doi:10.1111/criq.12196

West, D. (2013). *Experimental latin american cinema: History and aesthetics*. Choice 50 (11), 2022. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/1400462326?accountid=28692> [Consulta 21 ag. 2013].

Zavala, Lauro (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. Razón y Palabra, (46), .[fecha de Consulta 16 de Febrero de 2016]. ISSN: 1605-4806. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995/199520647003>

Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista digital Casa del Tiempo*. Edición Abril. Págs. 65-69 Recuperado de: <https://biblat.unam.mx/es/revista/casa-del-tiempo/articulo/el-analisis-cinematografico-y-su-diversidad-metodologica> [Consulta 25 abr. 2019]