



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

El 'estilo trascendental' aplicado al cortometraje de drama juvenil *Distancia*.

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado en
Cine y Audiovisuales.

Autor:

Paúl Andrés Saca Guamán

CI: 0105852297

Correo electrónico: juniorandsak@gmail.com

Director:

Galo Alfredo Torres Palchisaca

CI: 0101863595

Cuenca, Ecuador

21-enero-2021



Resumen

Este estudio presenta una investigación cualitativa, en la que se busca entender los recursos de lo ‘cotidiano’, la ‘disparidad’, y la ‘estasis’ -pilares fundamentales del ‘estilo trascendental’ propuesto por el teórico norteamericano Paul Schrader-, con el fin de analizar las películas de Yasujirô Ozu frente al planteamiento teórico de Schrader. Además, a manera de discusión, se revisa la teoría de Gilles Deleuze sobre el cine contemplativo. Este marco teórico servirá de base para el análisis de las películas de viaje latinoamericanas, al que se le ha sumado el marco metodológico del método estructural y genérico propuesto por el teórico del guion Gerardo Fernández en su libro *Dramaturgia Método para escribir o analizar un guión dramatizado* ([2003] 2014, sic.); y, el esquema del ‘viaje del héroe’ clásico, en la versión de Francis Vanoye, quien en su libro *Guiones modelo y modelos de guión* ([1991] 1996, sic.) propone un método para analizar los filmes que se desarrollan como estructuras abiertas del tipo odisea. Tras esto, se elabora la propuesta dramática aplicada al guion de *Distancia*. Con la teorización y la praxis se aspira a desarrollar el guion de un drama juvenil de viaje, además de aportar a la reflexión teórica sobre el guion, y a la cinematografía nacional.

Palabras Clave: Estilo trascendental. Ozu. Cine de viajes. *Distancia*.



Abstract

This study is a qualitative research aimed at understanding the so-called resources of *everyday*, *disparity*, and *stasis*, as fundamental pillars of the 'transcendental style', proposed by the North American theorist Paul Schrader, in his analysis of Yasujiro Ozu's films. Based on Schrader's theoretical proposal, by way of argument, Gilles Deleuze's theory on contemplative cinema is reviewed. This theoretical framework has been helpful at analyzing Latin American travel films, along with the application of the structural and generic method proposed by the script theorist Gerardo Fernández, in his book *Dramaturgia Método para escribir o analizar un guión dramatizado* ([2003] 2014, sic.); and, together with the scheme of the classic hero's journey, in the version of Francis Vanoye, who, in his book *Guiones modelo y modelos de guión*, ([1991] 1996, sic.) proposes a method to analyze films that are developed as open structures of the odyssey type. Finally, the dramatic proposal applied to the *Distancia* script is presented. Through theorization and practice, the goal of this work is to obtain the script for a youth travel drama, in addition to contributing to the theoretical reflection on script writing and to Ecuadorian cinematography.

Key words: Transcendental style. Ozu. Travel cinema. *Distancia*.



Índice

Resumen	2
Abstract.....	3
Lista de figuras	5
Dedicatoria.....	8
Agradecimientos.....	9
Introducción.....	10
Capítulo primero.....	17
El estilo trascendental de Paul Schrader.....	17
I.A.- Antecedentes	17
I.B.- Schrader y Ozu. El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer ([1972] 1999)	21
I.C.- Los tres conceptos centrales del estilo trascendental.....	23
I.C.1.- Lo cotidiano	23
I.C.2.- Disparidad	26
I.C.3.- Estasis	28
I.D.- La visión de Deleuze	32
I.E.- Los lectores de Schrader	36
Capítulo segundo	40
El estilo trascendental: análisis de casos	40
II.A.- Primavera Tardía (Banshun) (1949)	42
II.B.- El viaje hacia el mar (2003)	48
II.C.- <i>Las acacias</i> (2011)	54
Capítulo tercero	64
Dramática del guion de <i>Distancia</i>	64
III.A.- Sinopsis de guion de <i>Distancia</i>	64
III.B.- Principios del estilo trascendental en el guion de <i>Distancia</i>	65
III.C.- Personajes	81
Conclusiones.....	84
Anexos	87
Anexo 1. Guion literario de <i>Distancia</i>	87
Bibliofilmografía	109



Lista de figuras

Figura 1. Paul Schrader, teórico y realizador norteamericano (1946).....	17
Figura 2. La larga caminata permite apreciar lo desacontecido o carente de acción.	18
Figura 3. El director de cine japonés Yasujirô Ozu (1903-1963).	22
Figura 4. Los ritos y las ceremonias son una constante en el cine de Ozu.	24
Figura 5. Schrader y Deleuze tienen una concepción y lectura diferente sobre la obra de Ozu. .	26
Figura 6. Para Schrader, las lágrimas marcan la disparidad en las películas de Ozu.	28
Figura 7. La emoción en el rostro de Noriko antes de mirar a su padre y al jarrón es importante para entender la estasis y, por ende, la trascendencia.	30
Figura 8. El jarrón, es decir, la forma, expresa lo trascendente.	31
Figura 9. El trayecto en tren o la “forma-vagabundeo” compone el cine de Ozu, según Deleuze.	33
Figura 10. La naturaleza es importante para entender el devenir que propone Deleuze.	35
Figura 11. Según Deleuze, la misma imagen del jarrón solo representaría el paso del tiempo. ...	36
Figura 12. Esquema de ‘el viaje del héroe’, de Francis Vanoye.	42
Figura 13. El plano tatami y su deseo de observar tiene mucha importancia en la obra de Ozu.	43
Figura 14. Incluso los momentos de actividad son desdramatizados por el director japonés.	45
Figura 15. La escena quiescente permite apreciar la estasis.	46
Figura 16. El clímax, según Fernández ([2003] 2014), se da cuando Noriko está lista para casarse.	47
Figura 17. El lavado del rostro y otras actividades hacen presente a la cotidianidad.	50
Figura 18. Los personajes durante la ‘partida’ que propone Vanoye ([1991] 1996).....	51
Figura 19. La ‘acción decisiva’ se manifiesta entre el daño del camión, la búsqueda del agua y la contemplación de la lona publicitaria.	52
Figura 20. El descubrimiento de la ciudad es la ‘recompensa’.	53
Figura 21. La estasis se da cuando todos los personajes contemplan el mar.	54
Figura 22. La cotidianidad de Rubén se manifiesta durante todo el camino.	56
Figura 23. La tensión de la disparidad representada a través de las miradas.	57
Figura 24. La acción decisiva en la que Rubén considera mandar en bus a Jacinta.	59
Figura 25. La quietud de la escena en el lago permite apreciar la estasis.	60
Figura 26. La ‘breve’ recompensa y el complemento de la estasis en el último momento.	61



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Paúl Andrés Saca Guamán, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “El ‘estilo trascendental’ aplicado al cortometraje de drama juvenil *Distancia*”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 21 de enero de 2021.

Paúl Andrés Saca Guamán

C.I: 0105852297



Cláusula de Propiedad Intelectual

Paúl Andrés Saca Guamán, autor del trabajo de titulación “El ‘estilo trascendental’ aplicado al cortometraje de drama juvenil *Distancia*”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 21 de enero de 2021

Paúl Andrés Saca Guamán

C.I: 0105852297



Dedicatoria

“Cuando un hombre esté solo, acompáñalo; cuando tú estés solo, disfrútalo”.

A Miguel, por su incansable trabajo, que me hizo llegar hasta donde hoy me encuentro.

A Florinda, por sus desveladas y madrugadas junto a mí.

A Prisila, Jessica y Verónica, no habrá nada mejor que tener tres hermanas.

A Priscila, caminamos juntos mientras realizaba esta investigación.

A mis amigos y compañeros, que recorrieron conmigo el maravilloso mundo del cine.

Andrés



Agradecimientos

Mi agradecimiento a la divinidad que guía mi camino.

Esta tesis se hizo realidad gracias al esfuerzo conjunto de mi familia, docentes y amigos.

Expreso mi profundo agradecimiento a mis padres, quienes confiaron siempre en mis decisiones y me apoyaron en todo momento; a mis hermanas, que me acompañaron y ayudaron a hacer mi sueño realidad.

A la Universidad de Cuenca que me brindó la oportunidad de formarme como profesional.

A mis profesores, que durante los años de estudio compartieron sus conocimientos y supieron guiarme en el proceso de aprendizaje.

Mi agradecimiento especial a Galo Torres, quien con experiencia y paciencia supo encaminar y dirigir esta investigación.

A Priscila, porque sus palabras me impulsaron a levantarme cuando estuve decaído.

A mis compañeros y amigos con quienes aprendimos juntos, por su apoyo y consejo.

A todos ellos mi sincero agradecimiento.

Andrés



Introducción

El cine contemplativo, a lo largo de su historia, ha buscado retratar la cotidianeidad o lo ordinario, para lo cual se ha apoyado principalmente en planos sostenidos, de larga duración o de poca acción, logrando películas que tienen algo importante que decir sobre lo que vivimos, vemos y pocas veces prestamos atención: la vida en toda su extensión. Aunque este tipo de cine ha sido considerado aburrido y difícil de mirar, hay quienes han logrado descifrar las intenciones de sus realizadores, porque sus filmes constituyen una puerta abierta a la comprensión y disfrute del mundo que nos rodea y que muchas veces pasamos por alto.

Hoy, este género cinematográfico que en su mayoría es consumido y estudiado por cinéfilos, teóricos y conocedores, encuentra también su espacio en salas de exhibición especializadas, festivales de cine y cine-clubs, y ha logrado formar un público que lo disfruta y lo busca; tal es el caso de películas como *Temporada de patos* (2004) o *Lake Tahoe* (2008) de Fernando Eimbcke; *La Libertad* (2001) de Lisandro Alonso, *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez o *Las acacias* (2011) de Pablo Giorgelli.

El concepto de ‘contemplación’ figura como la base sobre la que se asienta este tipo de películas; entre sus representantes contemporáneos se encuentran Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Alexander Sokurov, entre otros, y su origen se remontaría a la obra del director japonés Yasujiro Ozu. En la búsqueda del acto y el concepto de la contemplación desde una perspectiva cinematográfica, han sido varios los autores que han explorado sus diversos componentes.

Así, encontramos en Paul Schrader y su libro *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* ([1972] 1999), un importante análisis sobre lo trascendental en el cine, donde se examina el trabajo realizado por dichos directores, relevantes por la forma en la que han sabido integrar tres componentes de la contemplación propuestos por el autor: cotidianidad, disparidad y estasis; con la finalidad de entender sus principales motivaciones y las convenciones que han guiado su uso. Acercándose a un entorno más cercano, como Latinoamérica, se pueden encontrar directores que han buscado plasmar el ‘estilo trascendental’ en sus películas, por ejemplo: Reygadas, con *Japón* (2002), Lisandro Alonso, con *Liverpool* (2008), o Torres Leiva, con *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008).



Desde el inicio del cine se puede hallar indicios de la existencia de la contemplación. Ya para 1895, los Hermanos Lumière realizan la vista primitiva *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895), que captura un hecho de carácter cotidiano. Desde entonces el cine ha evolucionado mucho y, hoy podemos apreciar una gran variedad de material filmográfico en el cual se encuentran películas netamente contemplativas, y propuestas para la mirada detenida.

Con base en estos referentes de la cinematografía, el presente proyecto de investigación se sustenta en la búsqueda y profundización de las bases teóricas del cine contemplativo, que servirán para realizar una propuesta dramática para un cortometraje que cuenta la historia de un drama juvenil de viaje. Concretamente, se utilizarán los elementos propuestos por el teórico y realizador norteamericano Paul Schrader sobre el estilo trascendental, en su clásico libro *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* ([1972] 1999). Estos conceptos servirán para enriquecer y potenciar los elementos característicos del género dramático juvenil.

La importancia de la presente propuesta se sostiene en que el estilo trascendental, plasmado en el cine contemplativo, nos ayuda al conocimiento individual, al descubrimiento del significado de las cosas que nos rodean, y a la captación de información sobre los eventos mínimos que ocurren en la vida cotidiana. Es por todo esto que buscamos definir un espacio de reflexión que destaque la importancia crucial del estilo trascendental, que es capaz de revelar los hechos nimios de la existencia, en contraste con la vida contemporánea, tan atrapada en la prisa y en la angustia de la velocidad moderna. A partir de estos lineamientos, se esboza un cortometraje con estas características:

Distancia es el cortometraje donde se puede emplear, tanto en la dramática (historia) como en la técnica (discurso), el estilo trascendental; en éste se cuenta la historia de Danilo (21), un joven universitario que tiene problemas de comunicación con su familia, y que logra relacionarse más con su entorno de amigos. Tiene un amigo, Julio, con quien mantiene una amistad de mucha confianza y conversa sobre lo que hace. Danilo prefiere estar solo la mayor parte de su tiempo, le gusta ver películas y, aunque pasa mucho tiempo con Julio, muy pocas veces sale a reuniones o fiestas.

Un día, en una tertulia a la que asiste por insistencia de su amigo, se encuentra con Mónica, una compañera suya con la que ha hablado muy poco, pero que siempre le ha atraído. Hablan largamente por primera vez, y es ella quien le propone realizar un viaje

esa misma noche. Él acepta, y durante el mismo, las vivencias que tienen hacen que Danilo cambie su comportamiento. Tras vivir una serie de eventos menores, sufren un accidente en el camino, y él se ve obligado a solucionar el problema solo, ya que Mónica sufre leves lesiones. Entonces se da cuenta que necesita a su familia. Al final, después de llamar a su mamá y de que la muchacha se ha recuperado, continúan el viaje.

La historia de la cinematografía ha estado marcada por directores que se consagraron como referentes de géneros diversos; así, el cine contemplativo tiene entre sus filas a directores tan representativos como Ozu, Dreyer, Bresson, Tarkovski, Kiarostami o Béla Tarr, quienes sentaron sus bases y lo continúan difundiendo. Desde sus inicios, espectadores y críticos coincidieron en que este género era difícil de encasillar, e incluso difícil de asimilar; sin embargo, hasta el día de hoy, es abundante la teoría que se ha vertido sobre el plano y la escena contemplativa, así como es considerable la cantidad de películas producidas bajo las marcas del estilo trascendental.

La ‘cotidianidad’ es uno de los tres conceptos principales de la teoría de dicho estilo. En el análisis que hace Schrader de la obra de Ozu, menciona que lo cotidiano es “*una representación meticulosa de los lugares comunes, aburridos o banales de la vida cotidiana*” (Schrader, 1999, p. 61, sic.). El crítico norteamericano resalta que “en este paso del estilo trascendental, de entre los momentos de cambios vitales se escoge el tedio; de entre los sonidos, el silencio; de entre las acciones, la quietud” (Schrader, 1999, p. 61), haciendo así notar que la cotidianidad “admira el umbral sin adornos de la existencia y festeja cada uno de los incidentes banales que separan a los vivos de los muertos, a lo físico de lo material; festeja, en definitiva, eso que mucha gente equipara a la vida misma” (Schrader, 1999, p. 61).

Es decir, que la cotidianidad en una película está marcada por la quietud y lo banal que muestran sus planos. Obsérvese que Schrader desdeña la idea de que la quietud y lo banal sean parte del concepto más general de ‘vida’, que, en cambio, para Gilles Deleuze es fundamental, como veremos posteriormente.

Esta línea de lo cotidiano, de la quietud y lo banal, se ha encontrado en muchas de las películas que han sido encasilladas bajo el nombre de ‘cine contemplativo’, las cuales, efectivamente, han procurado poner en pantalla la riqueza de lo que ordinariamente consideramos una especie de inactividad sin valor dramático ni ficcional, y que han sido claves para la búsqueda de sensaciones y reacciones en el espectador. Dicha línea, por tanto, es una característica central del presente estudio, la que lleva a preguntarse ¿qué



tipo de realidad es la que presenta el estilo trascendental en el cine? Ciertamente, no será la realidad del cine clásico y realista de base aristotélica, fundado en la grandiosidad de hechos, acontecimientos, y grandes personajes.

Entender el estilo trascendental en el cine implica también comprender el segundo concepto: la ‘disparidad’, es decir, devolver al espectador una parte, aunque sea mínima, de aquello que, según Schrader, implica transformar “la densidad humana en densidad espiritual... al colocar la inesperada *acción decisiva* en el lugar donde se daba la suave disparidad” (1999, p. 68). Es decir, de lo que se trata es de mostrar el realismo de la quietud y lo banal, en cuyo seno se necesita una ‘acción decisiva’ o hecho importante.

Además, el teórico norteamericano considera que la disparidad comprende “*una desunión actual o potencial entre el hombre y su entorno*” (1999, p. 63, sic.), debido a la acción decisiva o hecho importante que permite al espectador “sentir que en este mundo banal no todo marcha bien” (1999, p. 63); lo cual quiere decir que en la quietud y lo banal de lo cotidiano, la teoría del estilo trascendental precisa apelar a contenidos decisivos, dramas y dilemas que el personaje debe afrontar, a la manera de las exigencias del guion clásico.

Entonces, la disparidad implica dudas de que la calma de la cotidianidad carezca de emociones, pues los guionistas precisan colocar al personaje en algún tipo de acción decisiva, gracias a la cual la contemplación adquiriría sentido, con lo que el espectador podría intentar una interpretación, o sentir una emoción frente a lo que el director quiere comunicar y ha ido construyendo a lo largo de la película. Además, Schrader define a la disparidad como “un proceso gradual en el que cada uno de sus pasos progresivos le gana terreno al sólido barniz de lo *cotidiano*” (1999, p. 68); es decir que lo decisivo va apareciendo poco a poco bajo la capa de aparente calma de lo habitual: esta es la concepción trascendental.

Así, el entendimiento del estilo trascendental en el cine pasa por la comprensión de lo cotidiano y la disparidad, es decir, la emoción de lo patético en lo cotidiano, que permite apreciar un tercer componente, que es la ‘estasis’, definida como “*una visión quiescente de la vida que, en lugar de resolver la disparidad, la trasciende*” (Schrader, 1999, p. 70, sic.); es decir, una quietud o una parálisis de la escena posterior a los efectos de la acción decisiva, que permite descubrir “la unidad interior de cada fenómeno” (Schrader, 1999, p. 72).



Justamente esa aproximación a la vida en que hombre y naturaleza se juntan, esa “visión estática de la vida” (Schrader, 1999, p. 71) es lo trascendente: cuando el personaje y el espectador son capaces de captar o de mirarse en la unidad de la vida. A este respecto afirma que “la estasis, al mostrar una escena organizada, quiescente, estática, refuerza esta idea recién descubierta de la vida” (1999, p. 72).

Con el análisis realizado por Schrader (1999), nos acercamos a las características que forman la base del estilo trascendental en el cine; sin embargo, hay que tener presente que, si bien el teórico ha podido analizar la obra de Ozu desde lo trascendente, existen otras formas de interpretar una ‘película de lo cotidiano’ de dicho director. Cada plano de ella configura un universo completo a descifrar, tal como lo sugiere la reflexión de Tarkovski, quien menciona que “la película es más de lo que en la realidad parece ser” (1991, p. 143); esto significa que cada plano no se agota en lo visible, sino más bien, haciendo alusión a la vida, se puede extender de forma ilimitada: “se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan solo se insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada” (1991, p. 143). Esto quiere decir que para Tarkovski un plano quieto y banal es una alusión a la vida, que nos abre hacia un más allá, a algo trascendental cuyo principio y fin es la vida que vemos en el plano.

Frente a la perspectiva de la trascendencia, tenemos la propuesta inmanentista de Gilles Deleuze. Así, y a diferencia de Schrader, Gilles Deleuze plantea otra lectura sobre la obra de Ozu. En el libro *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2* ([1985] 1987) menciona que en el cine moderno en general “la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que *es* un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste *dice*, siendo lo esencial del guion una naturaleza y una conversación absolutamente triviales” (1987, p. 27).

Así, el filósofo sugiere que, en las películas de Ozu, lo que prima es la descripción y las acciones irrelevantes (situaciones ópticas y sonoras puras), triviales o desacontecidas, y que tienen valor dramático justamente por su naturaleza trivial; lo cual equivale a decir que bajo las superficies no hay ninguna trascendencia, que el mundo del personaje y la reacción del espectador no tiene nada que ver con algo que estaría más allá de la vida y el devenir, que todo es inmanencia. Por tanto, Deleuze da a entender una visión realista, del aquí y del ahora, opuesta a la visión trascendentalista y religiosa de Schrader, quien insta a encontrar algo más allá de lo puramente visual y sus superficies,



y que afirma que la película sería solo una puerta de entrada a esa otra dimensión, que podría conducir, incluso, a la divinidad.

En referencia al estilo trascendental, se buscará profundizar en sus componentes y características dramáticas y técnicas; además, se buscará estudiar las definiciones que propone Schrader para aplicarlas al cortometraje. Por esta razón, el hilo conductor de la presente investigación será el estilo trascendental; permitiendo así integrar la visión unitaria de las cosas y de la vida, a la vez que una salida a la trascendencia. Además, se comparará la visión de este teórico con otras perspectivas del cine de la banalidad y lo cotidiano.

Las preguntas que guiarán la presente investigación son: ¿Qué significa el concepto de estilo trascendental, de Paul Schrader en el cine? ¿Cómo funciona u opera el estilo trascendental de Schrader en películas concretas? ¿Cómo aplicar los principios del estilo trascendental a un cortometraje centrado en un drama juvenil de viaje? Estas interrogantes sugieren plantearse como objetivo general, estudiar y definir el estilo trascendental cinematográfico desde la visión que propone el teórico y cineasta norteamericano Paul Schrader en su libro *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, con sus principios estéticos y su composición cinematográfica, para luego ser llevados a la práctica en el cortometraje *Distancia*, que consiste en un drama juvenil de viaje.

Para cumplir con este objetivo general, se proponen los siguientes objetivos específicos: primero, conocer y reflexionar sobre los principios teóricos y procedimientos técnicos del estilo trascendental; segundo, analizar el estilo trascendental en tres filmes: en una película de Yasujirô Ozu, con base en el método estructural y genérico propuesto por el teórico Gerardo Fernández en su libro *Dramaturgia Método para escribir o analizar un guión dramatizado* ([2003] 2014, sic.), y en las películas *El viaje hacia el mar* (2003) y *Las acacias* (2011), con base en el esquema de ‘el viaje del héroe’, que propone Francis Vanoye en su libro *Guiones modelo y modelos de guión* ([1991] 1996, sic.); tercero, elaborar una propuesta dramática basada en los principios y funcionamiento del estilo trascendental, y en el esquema del viaje del héroe detectado en las películas, para ser aplicados en el guion del cortometraje *Distancia*.

La metodología del presente proyecto se fundamenta en una investigación de tipo cualitativa, cuyos resultados servirán para ser llevados a la práctica estética. Primero se



realizará una indagación bibliográfica sobre los conceptos del cine contemplativo o ‘estilo trascendental’. Para el efecto, consideraremos libros como: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* ([1972] 1999), *El lenguaje del cine* (2002), *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (1984), de Tarkovski, *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2* ([1985] 1987), de Gilles Deleuze.

Luego se elaborará el análisis fílmico de las películas en donde se considera que se ha puesto en práctica el estilo trascendental. El análisis se realizará con base en: el método estructural y genérico del teórico Gerardo Fernández en su libro *Dramaturgia Método para escribir o analizar un guión dramatizado* ([2003] 2014, sic.); y en el esquema del ‘viaje del héroe clásico o arquetípico’, propuesto por Francis Vanoye. Finalmente, sobre la base teórica establecida, se desarrollará una propuesta dramática para el guion del cortometraje *Distancia*.

Capítulo primero

El estilo trascendental de Paul Schrader

I.A.- Antecedentes

El cine contemplativo, basado en la ‘descripción cinematográfica’, representa aquellos pequeños sucesos de la vida ordinaria y a personajes que son ignorados cada día y que forman parte de cada uno de nosotros. Es un tipo de cine que exhorta a los espectadores a encontrar sentido a esos momentos que parecen insignificantes. Para comprender un film contemplativo y su amplio espectro de posibilidades sensoriales e interpretativas se requiere paciencia y destreza. Así, varios autores como Ozu o Kiarostami, y teóricos como Deleuze o Schrader, entre otros, se han referido al mismo, proponiendo diferentes lecturas e interpretaciones. De esta forma, el estilo trascendental, propuesto por Schrader, supone una búsqueda de lo que representa la imagen mirada, más allá de lo puramente visual.

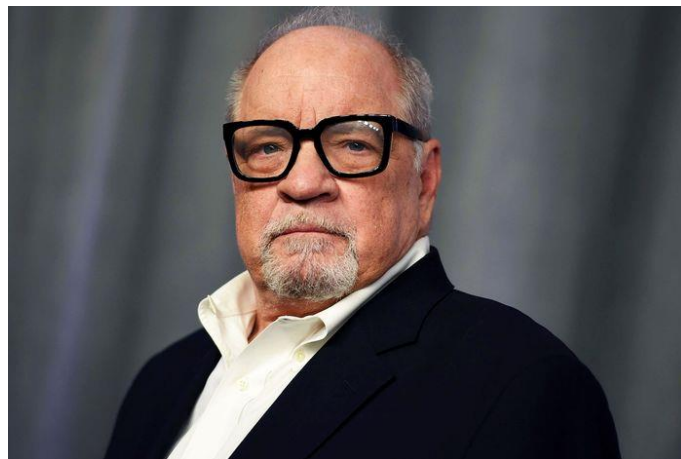


Figura 1. Paul Schrader, teórico y realizador norteamericano (1946).

Fuente. *Vulture*

Durante el proceso de rastrear los conceptos de cotidianidad o vida ordinaria, encontramos que Henry David Thoreau (1817–1862) ofrece una referencia de la actividad más cotidiana posible: el caminar; esta acción, que hoy en día es recomendada con fines terapéuticos y de autorrealización, es comentada por Thoreau en su libro *Pasear* ([1994]1999) de la siguiente manera: “la caminata de la que yo hablo no tiene nada que

ver con hacer ejercicio, como suele decirse – como si se tratara de un enfermo que toma sus medicinas a horas fijas, o alguien que levanta pesas –, sino que es la empresa y la aventura del día en sí” (1999, p. 10-11). Es decir que, más allá de ser una actividad física, la caminata es una especie de encuentro del hombre con la naturaleza, una especie de deseo inconsciente de dejarse conducir por el camino y el paisaje, de compenetrarse en ellos, sin descuidar aquellas situaciones y eventos de poca monta que suceden en el transcurso de la misma; además, el filósofo norteamericano se refiere a la ‘contemplación’, de la que es parte la caminata, recalcando la libertad de las cosas que suceden y que se aprecian sin la necesidad de condicionarlas.

He allí, entonces, la importancia del plano cinematográfico contemplativo o descriptivo que logra poner en pantalla aquellas situaciones y eventos de poca acción, permitiendo que la importancia de aquellos acontecimientos nimios quede plasmada en los segundos o minutos que observamos, y de los que nos volvemos partícipes. Un buen ejemplo de lo dicho es *Liverpool* (2008) de Lisandro Alonso, donde se intenta subrayar la idea de que lo mínimo y menor que vivimos y vemos cotidianamente tienen también su riqueza dramática y semiótica. Al poner en pantalla lo desacontecido o carente de acción, se permite el acercamiento a aquellos pequeños acontecimientos que normalmente pasan desapercibidos y que, históricamente, han sido desechados por el cine clásico, siendo calificados como ‘tiempos muertos’.



Figura 2. La larga caminata permite apreciar lo desacontecido o carente de acción.
Fuente. Fotograma de la película *Liverpool* (2008).

Desde otro enfoque filosófico, Albert Camus (1913–1960), en el libro *El mito de Sísifo* ([1951] 1995), nos ayuda a entender la contemplación y a diferenciarla de la acción;



tomando a la primera como la esencia de la vida o la comprensión de la esencia de la vida; lo que es un buen punto de partida para entender también los principios de la contemplación inmanente como la entiende Gilles Deleuze, ya que en los elementos del análisis que realiza Camus se incluyen los elementos nimios asociados a la banalidad de la vida, y lo más importante, los gestos cotidianos, que son el pilar fundamental de la cotidianeidad, que a su vez es el motor del devenir y el deseo.

En el transcurso de la existencia, según Camus, el absurdo es una de las condiciones que rodean la vida cotidiana. A partir de éste se reflexiona sobre los grandes acontecimientos, y se contrasta con los eventos mínimos diciendo que “Las grandes obras nacen con frecuencia a la vuelta de una esquina o en la puerta giratoria de un restaurante” (1995, p. 26).

Por otra parte, Camus menciona que “Antes de encontrar lo absurdo, el hombre cotidiano vive con finalidades, con un afán de porvenir o de justificación” (1995, p. 78). Esta reflexión invita a pensar que cada día se vive sin dar importancia a los gestos cotidianos, hasta llegar a darse cuenta de que la contemplación de los absurdos hace que la vida cobre sentido; sin embargo, en este punto se pregunta también si lo que se vive es completamente absurdo o es quizá solo un condicionamiento de la conciencia humana.

Otro de los filósofos que han relevado la importancia de los acontecimientos nimios de la existencia es Friedrich Nietzsche (1844–1900). En su libro *El caminante y su sombra* ([1880] 1999), el filósofo da una especial importancia al encuentro consigo mismo, al dialogar con su sombra, lo que permite encontrar un elemento imprescindible en la cotidianidad de la vida humana -y que será uno de los pilares de nuestro cortometraje: la soledad-. A lo largo de su obra, Nietzsche muestra una postura crítica sobre las principales inquietudes que puede tener el ser humano al dialogar consigo mismo; esto permite encontrarse con ciertos elementos y reflexiones que pueden ser útiles en el rastreo de la cotidianidad y sobre todo de la contemplación.

Por ejemplo, a partir de la sentencia: “Cuida que tu reposo y tu contemplación no sean como los de un perro delante de una carnicería. El miedo no le deja avanzar, el deseo le impide retroceder y abre unos ojos tan grandes como bocas” (1999, p. 65) se puede inferir que la contemplación debería ser una actividad sensata, que permita apreciar más allá de las limitaciones de lo que únicamente podemos sentir y observar, con la finalidad de encontrar un sentido profundo que nos una a la realidad, y no quedarnos en el mero



hecho de presenciar la superficie de las cosas. Nietzsche reflexiona también sobre el aburrimiento y cómo éste, posiblemente, existe desde el principio de la humanidad:

“Ingenio y aburrimiento. – El proverbio que dice: «El magiar es demasiado perezoso para aburrirse», da mucho que pensar. Sólo los animales mejor organizados y más activos empiezan a ser susceptibles de aburrimiento. ¡Qué hermoso tema para un buen poeta es el del aburrimiento de Dios el séptimo Día de la creación!” (Nietzsche, 1999, p. 67).

De esta apreciación se desprende una idea que puede resultar aparentemente contradictoria para la presente propuesta, y es que, mientras más acción exista, menos podemos apreciar las cosas cotidianas; y, aunque lo cotidiano pueda resultar aburrido, finalmente es necesaria para la comprensión de la vida. Allí podría estar explicado el aburrimiento después de los días de la creación: si la divinidad se aburre, mucho más el ser humano. Al igual que Nietzsche y su tesis sobre la necesidad o inevitabilidad del aburrimiento, el cine contemplativo tiene su dosis de aburrimiento o inacción, que nos permite entender la cotidianidad y banalidad de ciertos acontecimientos que pasan desapercibidos para los discursos; situación que, en determinado momento, ganará relevancia gracias a una acción decisiva, como veremos en Schrader.

En efecto, la integración de la cotidianidad, la disparidad/acción decisiva y la estasis que, según Schrader, han conseguido Ozu, Bresson y Dreyer en sus películas, constituye una importante fuente de conocimiento sobre las motivaciones personales y del entorno que los ha llevado a realizar un tipo de cine casi sin acción. En sus películas se han permitido profundizar y atravesar los límites de la pantalla para abrirnos a la dimensión trascendental de la vida.

De entre los directores representativos del cine contemplativo es importante mencionar a Yasujirô Ozu, eje central de esta investigación; y los ya citados, Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer, cineastas en los que Paul Schrader se basa para la construcción de su teoría, a la que denomina ‘estilo trascendental’ (cotidianidad, disparidad, estasis). Estos directores han sembrado las bases y han ayudado a la evolución de este tipo de cine, al que cabría también sumar a Andréi Tarkovski, Abbas Kiarostami y Juan Carlos Guerín; así como a los latinoamericanos Carlos Reygadas, Lisandro Alonso, Fernando Eimbcke, Guillermo Casanova y Pablo Giorgelli, este último clave para

el presente trabajo, ya que nos permitirá acercarnos al cine contemplativo latinoamericano mediante el análisis de su película *Las acacias* (2011).

El trabajo y propuesta que realiza Schrader en su libro *El estilo trascendental* ([1972] 1999), muestra un alto componente trascendentalista que, en términos filosóficos, puede ser entendido como la posibilidad de la existencia de una dimensión que está más allá de los límites de la realidad concreta que sentimos y conocemos; y que significaría que lo que vemos en un plano descriptivo sería una apertura a ese más allá de lo representado. Al reducir la acción dramática e incrementar la descripción de personajes, ambientes y cosas, éstos se convierten en trascendentales -en la medida que son capaces de abrirnos a un más allá, dentro o fuera de la imagen-, a través del cumplimiento de tres etapas (cotidianidad, disparidad, estasis), las cuales darían sentido a las pequeñas cosas y acontecimientos no historiadados que aparecen en el plano.

Como veremos más adelante, a esta visión trascendentalista y mística de Schrader, que abre a un 'mundo otro', se opone la visión inmanentista y realista de Gilles Deleuze, del aquí y del movimiento de la vida y el devenir, quien también ha reflexionado sobre el cine de Ozu, en su libro *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2* ([1985] 1987).

I.B.- Schrader y Ozu. El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer ([1972] 1999)

Estudiar el plano contemplativo insta a la búsqueda de referentes que permitan realizar un acercamiento a la inacción/descripción de esta forma narrativa cinematográfica. Este es el caso de la obra del cineasta, guionista y teórico, Paul Schrader, cuya apreciación sobre el cine de los tres grandes directores contemplativos, Ozu, Bresson y Dreyer, no descuida las diferencias que existen entre éstos, aunque todos estén cobijados en lo que llama el 'estilo trascendental'.

Para comprender las tesis de Schrader, necesitamos asimilar que el concepto de estilo trascendental, según la definición del autor, "no es un rótulo impreciso, como podría serlo el de *film religioso*, bajo el cual amontonar un conjunto de películas que tratan temas religiosos y provocan sus emociones correspondientes" (1999, p. 24), sino, al contrario, es "una forma fílmica de representación general que expresa lo Trascendente" (1999, p. 29).

Esta expresión de lo trascendente puede ser trasladado hasta convertirse en una herramienta metodológica para la crítica cinematográfica, en el sentido de que dicho

concepto y su expresión pueden ser empleados para el análisis de los ángulos de cámara, de los diálogos y del montaje de un filme; además de que ayuda a entender los llamados filmes contemplativos desde la perspectiva cultural y personal del director; es decir, el concepto de análisis del estilo trascendental permite ver el texto y el contexto, la película y la cultura en la que se halla inmersa.

A pesar de que Schrader abarca en su análisis, además de las obras del japonés Ozu, las de Bresson (francés) y las de Dreyer (danés), cabe recalcar que cada uno de ellos debe ser analizado de manera diferente, puesto que si bien en todos encontramos los tres principios básicos del estilo trascendental y sus similitudes estilísticas, existen también diferencias, por lo que cada uno tiene su propia poética y medio cultural, lo que influye de manera diferente en sus películas.

La razón por la que este proyecto se centra principalmente en la obra de Ozu, y de que ésta parezca más relevante en el estudio de Schrader, quizá radica en que es la más conocida e influyente, al punto de que tiene incluso un nada despreciable espacio de análisis en la obra de Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* ([1985] 1987), en la que el autor francés, además de analizar dicha obra desde su óptica vitalista e inmanentista, contrasta su visión con la perspectiva trascendentalista de Schrader.



Figura 3. El director de cine japonés Yasujiro Ozu (1903-1963).
Fuente. IMDb

Nacido en Tokio, Yasujiro Ozu (1903-1963) es reconocido como uno de los cineastas más importantes de la historia del cine japonés. Inició su carrera en el cine como asistente de cámara durante la época del cine mudo y es considerado el director más influyente en toda la tradición del cine contemplativo. Entre sus obras más sobresalientes



se encuentran: *Cuentos de Tokio* (1953), *Primavera tardía* (1949), *La hierba errante* (1959), *Buenos días* (1959), *Otoño tardío* (1960).

Además, Ozu es reconocido también por su célebre ‘plano tatami’ (la cámara casi al piso), que invita a la actitud de observar y escuchar, y por la sutileza con la que están realizadas cada una de sus películas, en las que, por lo general, aparece el tratamiento del plano contemplativo que sirve para cinematografiar historias pequeñas de personajes menores que, según Schrader, son parte del estilo trascendental. En este sentido, es reconocido por su habilidad para plasmar la cultura japonesa y los principios del zen en sus películas. Por ejemplo, *Cuentos de Tokio* (1953) narra la historia de una pareja de ancianos que llegan de visita a la casa de su hijo y su familia. Todo el drama consiste en las dificultades o pequeños problemas que genera la presencia de los dos ancianos. El uso de la cámara fija en el piso y los planos vacíos, son quizá lo más destacable en términos de lenguaje cinematográfico.

I.C.- Los tres conceptos centrales del estilo trascendental

Lo que Paul Schrader llama el estilo trascendental, está conformado, en principio por tres componentes: la cotidianidad, la disparidad y la estasis; es decir, la secuencia calma-alteración-regreso a la calma, pero con alteración de la situación. La comprensión de estos tres componentes es fundamental para la argumentación de este proyecto, porque permitirá conocer la funcionalidad de cada uno de estos elementos de forma independiente, sin necesidad de requerir de los otros. Sin embargo, no se debe olvidar que los tres funcionan como un solo cuerpo; pues, como Schrader propone, la calma de la cotidianidad deberá complementar a la alteración de la disparidad, la que, pasando por una acción decisiva o grieta amenazante, conduce a la estasis o calma recobrada y con cambios, y ésta, a su vez, debe tener sentido por sí misma.

I.C.1.- Lo cotidiano

El concepto de la ‘cotidianidad’ está ligado al entendimiento de los acontecimientos de todos los días, los lugares comunes, los sucesos aburridos y las situaciones de la vida ordinaria; fenómenos vulgares que han sido representados de forma infrecuente en el cine, y que han sido la característica de muy pocos directores, entre ellos, el japonés, Ozu. Éste ha reforzado dicha forma narrativa desdramatizada, gracias a la puesta en escena de las pequeñas aventuras de la vida diaria.

En aquellas destacan el tedio, el silencio, la quietud de los protagonistas, y los personajes inmersos en un mundo donde no sucede mucho, pero que está marcado por la presencia de la naturaleza y de la cultura humana, a través de escenarios urbanos, de sonidos humanos o ruidos de la naturaleza, de ritos y ceremonias apegados a la más estricta ordinariéz (pasear, ir en autobús, tomar el té, trabajar, hablar de cosas sin importancia). De esta manera, Schrader hace notar que la cotidianidad en el cine trascendental “admira el umbral sin adornos de la existencia y festeja cada uno de los incidentes banales que separan a los vivos de los muertos, a lo físico de lo material; festeja, en definitiva, eso que mucha gente equipara a la vida misma” (1999, p. 61).



Figura 4. Los ritos y las ceremonias son una constante en el cine de Ozu.
Fuente. Fotograma de la película *Cuentos de Tokio* (1953), de Yasujirô Ozu.

Para Schrader, lo cotidiano rechaza las interpretaciones parciales de la realidad pues “Para lo *cotidiano* nada es expresión, todo es silencio” (1999, p. 62). Es decir que todo lo que podamos entender como cotidianidad carece de puntos álgidos, no hay espacio para los sentimientos y las emociones fuertes y, más bien, cada instante se vuelve inexpresivo; por esta razón, “el artista de lo *cotidiano* sería el retratista de la vida como algo absolutamente carente de sentido, expresión, drama o catarsis” (1999, p. 62-63). Podemos entender así la cotidianidad desdramatizada como un fin en sí mismo; no obstante, hay que considerar que este es el primer paso del estilo trascendental, y que la realidad sin drama ni sentido es el punto inicial para la trascendencia.

Las diversas manifestaciones de la cotidianidad que hoy en día podemos encontrar en las películas, ya sean estas contemplativas o no, muestran el verdadero sentido de la vida. En efecto, la cotidianidad de hombres y mujeres puede ser dramatizada, pero dada la tendencia del cine a dejarse llevar por la imagen espectacular y comercial, esa



mostración es discreta, y la mayoría de las veces nula (pues el cine canónico está basado en la acción y en la super-acción).

Por el contrario, en el cine contemplativo esa inactividad o desdramatización tiene valor dramático porque es capaz de poner a pensar y a sentir al espectador, comunicándole que la intención del director y su propuesta ha sido creada con el fin de lograr un determinado acercamiento hacia lo que mira, permitiéndole, mediante la mirada detenida y prolongada de un plano desdramatizado (con la acción reducida al mínimo), llegar a comprender no solamente su propio sentido, sino el sentido de la vida. Además, la cotidianidad en una película de Ozu, según Schrader, no se limita a la inacción dramática, sino que prepara y da paso a la disparidad y su inherente acción decisiva, a fin de que se prolongue el esquema del estilo trascendental.

Así, el cine contemplativo, marcado por la morosidad y la contención dramática, nos permite apreciar y penetrar en lo cotidiano; aquí es el espectador quien, mediante su percepción, da un valor a la lenta duración de los acontecimientos que pasan frente a la pantalla, y percibe la riqueza de la inactividad, que ha sido clave para despertar su reacción contemplativa de todo lo que es el personaje y de todo lo que lo rodea, es decir, la cultura y la naturaleza o, más profundamente, la vida.

Aunque la cotidianidad es una de las bases para la propuesta de Schrader, en tanto prepara o da paso al momento de la disparidad en las películas de Ozu, para Deleuze, al contrario, el evento ordinario se mantiene y prolonga dentro de la vida y el devenir, ya que toman la forma de “la banalidad cotidiana aprehendida como vida de familia en la casa japonesa” (1987, p. 27), porque todo es vida y devenir, incluso servir la mesa, tomar el té o viajar en autobús; no hay nada más; es decir, no hay lugar para un evento que provoque la disparidad.



Figura 5. Schrader y Deleuze tienen una concepción y lectura diferente sobre la obra de Ozu.

Fuente. Fotograma de la película *Cuentos de Tokio* (1953), de Yasujiro Ozu.

I.C.2.- Disparidad

El entendimiento del estilo trascendental pasa por la secuencia de sus tres elementos: lo cotidiano-disparidad-estasis. De estos, la fase de la disparidad está basada en la llegada de una *acción decisiva* que altera la cotidianidad desdramatizada. Esta ocurrencia refleja la búsqueda de la densidad humana por parte de la ficción. Schrader considera que la disparidad, en tanto venida o llegada de una ‘acción decisiva’, es “*una desunión actual o potencial entre el hombre y su entorno*” (1999, p. 63, sic.); lo cual significa que la *acción decisiva*, que afecta al personaje, permite al espectador “sentir que en este mundo banal no todo marcha bien” (1999, p. 63). A diferencia de Deleuze, para quien todo es ordinario, incluso la muerte, Schrader cree encontrar, en las películas de Ozu, una acción decisiva, que rompe la superficialidad o banalidad de lo cotidiano, otorgando densidad espiritual a la vida de los personajes.

La disparidad insta a adoptar un estado de ánimo de expectación, a través del cual se dará paso a las emociones y sentimientos del espectador, quien, por medio de su densidad humana, buscará encontrar sentido a lo que está presenciando; esto quiere decir entonces que, cada espectador percibirá de forma diferente lo que está observando. Sin embargo, las películas del estilo trascendental poseen similitudes tanto estructurales como estéticas que ayudan a dirigir el entendimiento del espectador. En el estilo trascendental, según Paul Schrader, la densidad humana se convierte en una densidad espiritual, que es la que permite al espectador sentir compasión por el personaje, puesto que éste “observa el sentimiento humano de la agonía y lo experimenta en la pantalla” (1999, p. 64); aquí,



el autor menciona que aún no existe la expresión de lo trascendente, sino más bien “una tensión sin resolver entre la máxima expresión humana y la máxima carencia de expresión humana” (Schrader, 1999, p. 64);. En este punto la alteración de lo cotidiano hace presencia sin llegar a ser todavía expresión, pero insta al espectador a prestar atención, lo prepara para la llegada de la acción decisiva que conduce a lo trascendente, que creará el desenlace hacia la estasis.

La disparidad, entonces, supone ciertas dudas sobre la cotidianidad carente de emociones, en la que al final el espectador, gracias a la acción decisiva, puede aceptar una interpretación, casi filosófica, de lo que el director quiere mostrar y ha ido construyendo a lo largo de la película; Schrader lo define de la siguiente manera:

La *disparidad*, por lo tanto, es un proceso gradual en el que cada uno de sus pasos progresivos le gana terreno al sólido barniz de lo *cotidiano*. Al principio es un “sentimiento” de compasión que juega con el espectador, haciéndole creer que las emociones están presentes, pero negándole cualquier prueba tangible de ello. Al final es una *acción decisiva*, una llamada a la emoción enormemente valerosa que descarta toda pretensión de realidad cotidiana. La *acción decisiva* rompe con la estilización de lo *cotidiano* (1999, p. 68).

Mientras lo cotidiano muestra las cosas sin sentido ni expresión, la disparidad intenta mostrar que las emociones sirven para dar sentido y expresión a lo que se presencia en la pantalla; todo esto se logra mediante una acción decisiva que, en Ozu, no necesariamente es sobresaliente, a la manera de los giros dramáticos del cine clásico, sino más bien, consiste en ‘pequeños momentos o acontecimientos’ que, gracias a su imparcialidad, a su deseo de mostrar /observar detenidamente la conducta humana y a un excelente manejo de cámara, van construyendo un momento decisivo, puesto que los personajes poseen también gestos naturales y comunes a los humanos aunque parezcan autómatas.

Así también lo da a entender Schrader, en el ejemplo de las lágrimas de *Una tarde de otoño* (1962), cuando explica que “en ningún caso se trata de un espectáculo público, sino del desahogo personal de las emociones más profundas” y añade:

Cada coda es una pequeña *acción decisiva*-la irrupción de cuatro músicas de estilo occidental demanda una implicación emocional, aun cuando en la pantalla no hay más que imágenes de una vida estática para recibir tal implicación-. Además, hay tres escenas en las que las codas se combinan con las lágrimas: la hija soltera del propietario de una tienda de tallarines se echa a llorar cuando observa como su padre llega a casa borracho, la hija de Hirayama derrama sus lágrimas cuando descubre que el hombre del que está enamorada ya está prometido con otra mujer, y, al final de la película, el propio Hirayama llora en silencio tras presenciar el casamiento de su hija (1999, p. 69).

Después de presenciar lo cotidiano, la importancia que el espectador pueda dar a lo que presencia es indispensable para la disparidad, ya que, a través de ella, el estilo trascendental ha ido construyendo una forma en la que, si el espectador capta la acción decisiva, entenderá el paso a la estasis, y con ello se prepara para el desenlace y así poder cerrar el ciclo completo del estilo trascendental.



Figura 6. Para Schrader, las lágrimas marcan la disparidad en las películas de Ozu.
Fuente. Fotograma de la película *Una tarde de otoño* (1962), de Yasujirô Ozu.

I.C.3.- Estasis

Para llegar al pleno entendimiento del estilo trascendental en el cine contemplativo, ha sido necesario poner en relación o secuenciar lo cotidiano y la disparidad, y así llegamos al tercer paso, a la estasis, definida como “*una visión quiescente de la vida que, en lugar de resolver la disparidad, la trasciende*” (Schrader, 1999, p. 70, sic.). Es decir, en la narración de la película se ha creado un antes y un después, gracias a la acción decisiva que acaba de suceder como culminación de la disparidad. Después de



la canción y el llanto, los personajes y los espectadores experimentan la calma recobrada, “La *estasis* completa, el momento congelado” (Schrader, 1999, p. 71), pero esta vez, con cambios en la situación dramática que se ha ido construyendo a lo largo de cada uno de los momentos.

La estasis, va más allá aún en la visión de Schrader, quien imprime un giro religioso al estilo trascendental cuando dice que la estasis o movimiento congelado es el denominador común del arte religioso, porque “Establece la imagen de una segunda realidad que puede situarse al lado de la realidad habitual; representa a lo completamente Otro. En Ozu, la imagen de *estasis* se representa en la coda final, una visión estática de la vida que connota lo Único” (1999, p. 71); es decir, la escena congelada tendría un carácter trascendental porque remite a una trascendencia, a un mundo diferente, estático, y conectado con la divinidad. En este sentido, la montaña es algo más que la montaña, es el elemento que nos conecta con otro mundo, con la totalidad, con la esencia quiescente o eterna.

En este espacio de conexión entre la escena que vemos y la trascendencia, los objetos de la escenografía mostrados por la cámara juegan un rol de expresión; así, los objetos y también los lugares tendrían la capacidad de mostrar o manifestar los estados del paso de un mundo al otro, de la primera realidad a la segunda realidad. Cada momento presenciado por el espectador va creando en él una reacción y, para que el estado de estasis o de quiescencia dramática llegue a darse como trascendencia a lo Otro o Único esencial, debe haber una evolución dramática en la que las emociones y sentimientos se integren; de esta forma, las cosas que rodean a los personajes adquieren un significado por sí mismas, y a la vez pueden ser entendidas como manifestaciones o, mejor todavía, como “una forma que puede albergar una emoción profunda, contradictoria, y transformarla en una expresión de algo unificado, permanente, trascendente” (Schrader, 1999, p. 71).

Así lo explica Schrader en el ejemplo acerca del final de *Primavera tardía* (1949), en donde detalla la manera en que la estasis se encuentra representada en la escena del jarrón:

Padre e hija se están preparando para pasar su última noche bajo el mismo techo; dentro de poco, ella estará casada. Lentamente hablan del hermoso día que han tenido, como si fuese cualquier otro día. La habitación está en penumbra, la hija

le hace una pregunta a su padre, pero no obtiene respuesta. Hay un plano del padre dormido, un plano de la hija observándole, un plano del jarrón en la alcoba en el que oímos los ronquidos del padre. Entonces vemos a la hija sonriendo suavemente, y después viene un plano lento, de diez segundos, del mismo jarrón, una imagen de la hija, ahora casi llorando, y una imagen final del jarrón (1999, p. 71).

En Ozu, cada uno de los momentos tiene importancia, ya que nos permiten ir construyendo esa forma que al final revelará la estasis y que permite entender que “el estilo trascendental no es una experiencia, sino una forma (...) que expresa algo más profundo: la unidad interior de todas las cosas” (Schrader, 1999, p. 71). Así, se entiende que, si bien lo cotidiano y la disparidad tratan cada paso de manera independiente, la estasis los unifica en un solo cuerpo funcional, que es capaz de hacer que el espectador no solamente observe las lágrimas, como en el ejemplo anterior, sino que además sea capaz de dar a ese momento un valor trascendental.

De esta manera, se comprende que “si funciona, la *estasis* transformará la empatía en apreciación estética; la experiencia en expresión; las emociones en forma.” (1999, p. 72); todo lo cual será posible gracias al estilo trascendental, ya que como Schrader dice, “El estilo trascendental no es ni inefable ni mágico: cada efecto tiene una causa y si el espectador experimenta la *estasis* es con razón” (1999, p. 70); es decir que la visión estática de la vida conecta al personaje, los objetos y al espectador, con lo Otro y con lo Único.



Figura 7. La emoción en el rostro de Noriko antes de mirar a su padre y al jarrón es importante para entender la estasis y, por ende, la trascendencia.

Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujirô Ozu.

Un último aspecto de la estasis en el cine es la mediación formal o estética que significa una película. Para Schrader es claro que el estilo trascendental y, sobre todo, la estasis, es formal, y está muy alejada del mundo de la experiencia cotidiana del espectador. Dice el autor, “una forma puede expresar lo Trascendente, una experiencia no. Una forma puede expresar el ámbito común en el que todas las cosas convergen”, y añade, una “experiencia solo puede expresar la reacción de un hombre a ese ámbito común” (1999, p. 72), mientras una forma como la cinematográfica o una escena de Ozu pueden expresar una experiencia común, universal.

Hay que resaltar entonces la distinción que Schrader hace entre forma y experiencia, y cómo el hombre y la naturaleza se encuentran y son capaces de mirar la vida como una unidad en una escena cinematográfica; así, el autor completa la idea afirmando que la “*estasis*, al mostrar una escena organizada, quiescente, estática, refuerza esta idea recién descubierta de la vida” (1999, p. 72); dado que, luego de los efectos que la acción decisiva ejerce sobre el espectador, éste converge con el personaje por la empatía de lo vivido y lo presenciado en el film.

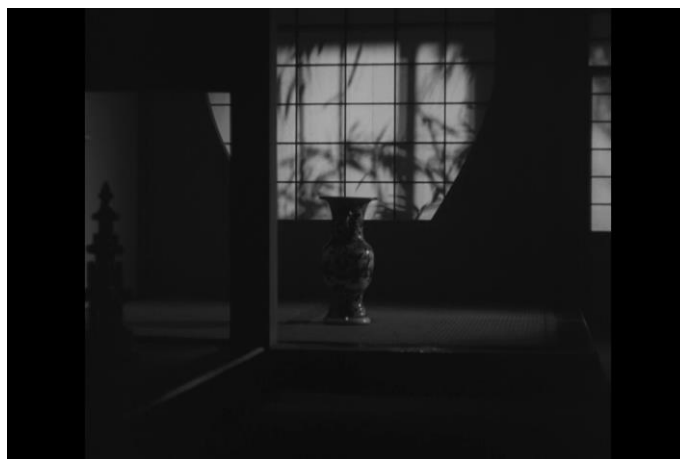


Figura 8. El jarrón, es decir, la forma, expresa lo trascendente.

Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujirô Ozu.

En base del análisis de los tres conceptos del estilo trascendental, se puede afirmar que cada uno constituye un elemento independiente y que, no obstante, gracias al efecto que alcanzan en conjunto, se hace posible expresar lo trascendental a partir de lo cotidiano, espacio en donde alcanzan valor los momentos de tedio, silencio o quietud, revelados a través de la vida de los personajes, por más insignificantes que estos pudieran



ser, o por esto mismo, permitiendo que la trivialidad y la banalidad muestren la desdramatización en pantalla.

Así, Schrader explica que “Para lo *cotidiano* nada es expresión, todo es silencio” (1999, p. 62); es decir que no existen adornos, ni puntos álgidos, ni emociones fuertes, pues lo cotidiano los ha suprimido en el primer paso. Es importante entender dicha carencia de expresión para complementarla con la disparidad, pues ésta, luego de que lo cotidiano haya mostrado la superficialidad y la banalidad, se da a manera de un proceso gradual que con la llegada de la “*acción decisiva* rompe con la estilización de lo cotidiano” del personaje (Schrader, 1999, p. 68), y da paso a los sentimientos y emociones del espectador.

Esto último depende en gran parte de la importancia que el espectador pueda dar a lo que está presenciando, para que la acción decisiva, que es clave en este segundo paso, pueda permitir el desenlace hacia la estasis; la cual, siendo la etapa final del estilo trascendental, permite incorporar las emociones a la forma y hace que la naturaleza y el hombre, tanto en la ficción como en la vida, se unan; aquí, todo lo que se ha presenciado lleva a entender la vida como una unidad y a comprender “la unidad interior de cada fenómeno” (Schrader, 1999, p. 72).

I.D.- La visión de Deleuze

En el lado opuesto a la propuesta trascendentalista de Schrader, encontramos la inmanentista de Deleuze; este filósofo francés plantea una forma diferente de analizar la obra de Ozu, pues, en su libro *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2* ([1985]1987), argumenta que para él lo trascendental no existe y, por el contrario, considera que la vida es una sucesión de hechos triviales que se encadenan de forma ordinaria, haciendo que la idea de disparidad y acción decisiva (sugeridos por Schrader) desaparezcan, en favor exclusivo de la cotidianidad, en la que todo es banal. Además, afirma que Ozu crea un ‘estilo moderno’, que elimina los ‘efectos sintéticos’, y la ‘imagen–acción’, característica del guion clásico y sus historias llenas de picos dramáticos (acciones decisivas), donde “desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que *es* un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste *dice*, siendo lo esencial del guión una naturaleza y una conversación absolutamente triviales” (Deleuze, 1987, p. 27).

De acuerdo a esta visión, Deleuze menciona que en el cine de Ozu, “no existen en absoluto lo notorio y lo ordinario, situaciones-límites y situaciones triviales, unas produciendo un efecto sobre las otras o insinuándose en ellas” (1987, p. 28); con lo que da a entender que en la obra del japonés cada hecho o situación se desarrollan de forma aislada; es decir, todo lo que pasa es trivial y no necesariamente evoca una emoción o la búsqueda de una ruptura entre los acontecimientos que se presencian.

Por eso, menciona su desacuerdo con Schrader (1999), quien “opone como dos fases «lo cotidiano» por un lado y por el otro «el momento decisivo», «la disparidad»”, lo que para Deleuze “introduciría en la trivialidad cotidiana una ruptura o una emoción inexplicables” (1987, p. 28). Esta idea de la inexplicabilidad de la acción decisiva la argumenta cuando menciona que “En el cine de Ozu, todo es ordinario o trivial, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural” (1987, p. 28); es decir, que en el trabajo del director japonés, no existen en absoluto los tiempos débiles y los tiempos fuertes, si acaso las sonrisas o las lágrimas son más bien el producto del devenir de la vida cotidiana, y no hay necesidad de buscar una acción decisiva, o introducir emociones que, para él, se considerarían inexplicables, porque incluso la muerte y sus efectos pasan a ser un aspecto más de la vida y su devenir.



Figura 9. El trayecto en tren o la ‘forma-vagabundeo’ compone el cine de Ozu, según Deleuze.

Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujiro Ozu.

La obra de Ozu está compuesta principalmente por la “forma-vagabundeo, viaje en tren, trayecto en taxi, excursión en autobús, recorrido en bicicleta o a pie” (Deleuze, 1987, p. 27), que es la forma básica de su cine, inspirado en la cotidianidad; la misma que está presente tanto en Schrader como en Deleuze; sin embargo, distanciándose de

Schrader, el filósofo francés afirma que el objeto de sus películas “no es sino la banalidad cotidiana aprehendida como vida de familia en la casa japonesa” (1987, p. 27).

Por tanto, de acuerdo a dicha reflexión, los filmes del director japonés están compuestos por las situaciones que vivimos cada día y que son tomadas como referencia para crear un estilo cinematográfico (situaciones ópticas y sonoras puras) que, aunque en un principio parece una vuelta al cine primitivo, es, sin embargo, una nueva forma de mostrar la riqueza de la imagen puramente visual y de la imagen sonora o ‘descripción’; es decir, la banalidad de la vida ordinaria mostrada en un plano es en realidad un universo repleto, porque frente a la acción dramática suspendida, lo que tenemos es un incremento de la descripción de personajes y escenarios.

Según lo anterior, Deleuze también cree que la naturaleza no interviene en el acto de la contemplación, de la misma manera que piensa Schrader. Considera, más bien, que la naturaleza, representada por la montaña o por el jarrón de la escena final de *Primavera tardía* (1949), no genera una acción decisiva, sino que busca reordenar las series o secuencias de los entes, de las que a su criterio está compuesta la complejidad de la vida, a fin de que el ser humano reencuentre la regularidad vital que ha sido alterada, pero sin apelar a emociones ni sentimientos supuestamente elevados, sino por el contrario, negándolos y dando a la naturaleza un valor de flujo constante y regular de sus series, el cual es capaz de restituir o reconstruir lo quebrado o lo que muere. Además, considera que los espacios en Ozu son espacios cualesquiera, es decir, no hay una predominancia dramática y no expresan ninguna conexión simbólica con el personaje o con su entorno y, sobre todo, afirma que los espacios vacíos y la naturaleza con respecto al personaje “cobran una autonomía que no tienen directamente” (1987, p. 30) y valen por sí mismos por lo que tienen de vida y de devenir.



Figura 10. La naturaleza es importante para entender el devenir que propone Deleuze.
Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujirô Ozu.

De acuerdo a Deleuze, los espacios vacíos y la naturaleza “Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo” (1987, p. 30); la clave inmanentista está allí, en que la contemplación significa la identificación entre la representación de la vida y la vida del personaje, así como con la vida del espectador. Enfatizamos esta afirmación, ya que, aunque Deleuze hace un subrayado en las cosas, al mismo tiempo sugiere una unidad, al punto que reconoce que estas “Corresponden en parte a lo que Schrader llama «estasis»” (1987, p. 30), pero solo en parte, es decir únicamente las cosas integradas a la vida sin sobresaltos ni acciones decisivas, donde incluso la muerte sucede como un acto natural.

Entonces, para entender la relación del hombre y los personajes ante lo cotidiano, desde la propuesta de Deleuze, hay que comprender el concepto de ‘descripción’, como alternativa a la acción dramática de la ficción cinematográfica clásica (de base aristotélica). En términos técnicos, la descripción es explicada por Deleuze así: “La vida cotidiana solo deja subsistir nexos sensoriomotores débiles, y reemplaza la imagen-acción por imágenes ópticas y sonoras puras” (1987, p. 30), es decir, los nexos sensoriomotores (las causas) de la acción decisiva son reemplazados por la descripción que aportan las imágenes ópticas y sonoras puras, en las que la acción disminuye, los personajes llegan casi al estatismo, y la cámara muestra los espacios, el vestuario, y al personaje. En la imagen óptica y sonora pura, descriptiva, donde reina la quietud y la vida, no hay lugar para el quiebre dramático (acción decisiva), sino una línea continua de visualidad y sonoridad del espacio o paisaje vacío, de un personaje quieto; en la que escenografía aparece como una naturaleza muerta definida como “la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente” (1987, p. 31); es decir, los objetos valen en sí mismo por lo que son y no por lo que significarían.

Para explicar este concepto de descripción o imágenes ópticas y sonoras puras, y marcar la diferencia de su análisis con el propuesto por Schrader, Deleuze da el ejemplo del jarrón de *Primavera tardía* (1949), donde indica que “El jarrón de *Banshun* se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacientes. Hay devenir, cambio, pasaje” (1987, p. 31), lo que significa que el jarrón y las lágrimas del personaje son lo

que son, parte de la vida y del devenir. Además de lo mencionado anteriormente, Deleuze agrega a las cosas y al personaje el tema del tiempo:

Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, «un poco de tiempo en estado puro»: una imagen–tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce (1987, p. 31).

Esto significa que lo único que pasa es la duración y el contenido, son las cosas y el personaje, ya sea en la naturaleza muerta o los espacios o paisajes vacíos, y que los cambios son producto del devenir y su duración (cronológica); sin embargo, lo que no cambia es la forma, y a esa forma Deleuze la llama el ‘tiempo’. El cambio no requiere una implicación de unidad de las cosas con el tiempo inmutable; más bien, explica Deleuze que el tiempo permanece mientras las cosas avanzan, por lo que independientemente del molde temporal, todas las cosas pueden continuar en movimiento, incluso aquellas que parecen quedarse estáticas.



Figura 11. Según Deleuze, la misma imagen del jarrón solo representaría el paso del tiempo.

Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujirô Ozu.

I.E.- Los lectores de Schrader

Para ampliar nuestro entendimiento del estilo trascendental, hemos de remitirnos también a la búsqueda de sus lectores, quienes valoran la obra, tanto de Ozu como de Schrader; puesto que el estilo trascendental ha sido comentado por algunos escritores que han intentado analizar la procedencia de la propuesta del norteamericano. De éstos, algunos coinciden en que su propuesta es producto de su experiencia personal, debido a



su formación calvinista, y que “en las páginas de su obra se concentran buena parte de los rasgos de un artista para quien las obsesiones personales, religiosas, morales y cinematográficas son el combustible que activa su motor creativo” (Huerta, 2008, p. 18).

Así, las películas del estilo trascendental, según explica Huerta, pueden y deben ser entendidas por “sobre los condicionantes culturales o personales de la creación, ya que tiene una esencia universal” (2008, p. 18), es decir, que cada una de estas obras tienen, gracias a su composición, la capacidad de generar un concepto parecido en el espectador, ya sea de la misma cultura –japonesa en este caso- o de un espectador de cualquier otra latitud.

En conexión con lo anterior, además de mostrar la universalidad en la que encaja la obra de Ozu, así como el análisis de Schrader, Huerta estima que una parte de la obra del director japonés, y también parte de la de Bresson, que se incluye en el análisis del estilo trascendental, “ejemplifican ese subrayado del misterio de la existencia a través de una interpretación nada convencional de la realidad” (Huerta, 2008, p. 19). Dicha obra se encuentra marcada por el irracionalismo, la repetición, lo sagrado, lo deificado y el realismo intelectual, características presentes en el conjunto de análisis de Schrader, las mismas que se vuelven cualidades de esta forma compuesta de expresión, que se representa por medio del detalle, de la escenificación de lo cotidiano, de la ruptura de la disparidad y su acción decisiva, y la unidad de la estasis.

Desde otra perspectiva, encontramos que la influencia del Zen -presente de forma tangible en las películas de Ozu- hace también posible el análisis a través del estilo trascendental propuesto por Schrader, aunque, como ha dejado claro el teórico al principio, no se trata de filmes religiosos; sin embargo, quizá sí puede comprenderse ese concepto de la ‘trascendencia’ si se lo entiende de la siguiente manera: “por una parte, un más allá del sentido normal de la experiencia y, por otra, que lo que es trascendente es por definición inmanente” (Torres, 2004, p. 41); esto muestra que lo trascendente, para Schrader, no significa exactamente un ‘más allá de las cosas’, sino a algo que estaría en las cosas mismas o vinculado a ellas.

Este ‘más allá del sentido normal de la experiencia’, tiene finalmente un sentido inmanentista, que puede ser aplicado al cine y al arte en general, únicamente como una experiencia humana posible. Como se observa, podrían existir diferentes interpretaciones acerca de lo que Schrader ha afirmado, independientemente de que estas se encuentren condicionadas por los rasgos culturales y personales de Ozu, Bresson, Dreyer y Schrader.



Añadamos unas breves acotaciones que hace Torres sobre el estilo trascendental de Schrader; primeramente, respecto a lo cotidiano, es importante su mención de que, “Si lo cotidiano fuera un fin en sí mismo sería un estilo antes que un escalón dentro de un estilo” (Torres, 2004, p. 53); esto haría que la vida, a los ojos del artista cotidiano, se vea “como algo absolutamente carente de sentido, expresión, drama o catarsis” (Schrader, 1999, p. 62-63). Torres afirma que Schrader “ve en los filmes de Ozu una corriente subterránea de compasión que, aunque no está abiertamente expresada, parece inherente en el tratamiento de los personajes entre sí” (2004, p. 54); así, a pesar de su voluntad de describirlos, Ozu también apela a la compasión del espectador, a través de sus mismos personajes, ya sea mediante su minucioso sentido de la ironía, o por su simpatía con ellos.

En el resumen sobre la estasis, Torres sugiere que, “Esta forma, como la masa, puede abarcar muchas emociones, pero es expresivo de algo más grande” (2004, p. 56), añadiendo a la afirmación de Schrader, que “cada uno podemos tener experiencias y éxtasis por separado, pero será difícil explicárselo a otros si es que no se ve reflejado en una forma como la del jarrón” (2004, p. 57), por lo que, las estasis sería, de cierta forma, “un problema de compartir sensaciones e imágenes” (2004, p. 57). Finalmente, y aunque Torres menciona la importancia de la propuesta de Schrader, también hace notar la mayor carencia del teórico norteamericano, que radica en la falta de análisis en profundidad de una obra concreta de Ozu.

Se cierra este capítulo con las ideas centrales que servirán posteriormente para el análisis de las películas. El repaso por la propuesta inmanentista de Gilles Deleuze nos muestra una postura diferente a la del planteamiento de Schrader. Mientras el filósofo francés aprecia la obra de Ozu como una construcción de lo banal, y sugiere que la vida está compuesta de secuencias que, aunque al alterarse parecerían tener un desequilibrio que genera un momento fuerte o acción decisiva, en realidad, se constituyen solamente como el surgimiento de un término ordinario fuera de su propia serie vital; por lo tanto, para él, la naturaleza de las cosas tiene valor por sí misma, y, más que evocar un sentimiento o una emoción trascendente, debe ser entendida como el restablecimiento de los encadenamientos naturales de las series banales o cotidianas que componen la vida y el devenir inmanentes.

En contraposición, Schrader cree que Ozu hace una construcción desde la cultura y desde su personalidad, que permite encontrar en su obra un proceso que empieza en lo cotidiano; es decir, al igual que Deleuze, valora cada uno de los momentos triviales que



componen la vida, pero ahonda su análisis al situar la disparidad, en la que da importancia al espectador y a su participación en el círculo del estilo trascendental; aquí se da la acción decisiva que permite el desenlace a la estasis, llegando a entender la forma universal que es el estilo trascendental, en el que se puede expresar la unidad interior de las cosas y, que además, permite la inclusión de los sentimientos y emociones del espectador, siendo una forma completa que permite expresar lo trascendente, dar sentido a las cosas y personajes, y provocar la catarsis de los espectadores.



Capítulo segundo

El estilo trascendental: análisis de casos

Tal como se había anticipado en la introducción, la metodología de este proyecto es de tipo cualitativa, y sus resultados servirán para ser llevados a la práctica del guion. Habiendo realizado la búsqueda bibliográfica sobre los conceptos del cine contemplativo o estilo trascendental en el que hemos considerado libros como: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* ([1972] 1999), *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (1984), de Tarkovski, *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2* ([1985] 1987), de Gilles Deleuze; pasamos a realizar el análisis fílmico de las películas que han puesto en práctica el estilo trascendental.

Dicho análisis lo realizaremos con base en el método estructural y genérico propuesto por el teórico Gerardo Fernández en su libro *Dramaturgia Método para escribir o analizar un guión dramatizado* ([2003] 2014, sic.), el mismo que se centra en ciertos aspectos del guion en relación con el género, elemento clave para nuestro análisis, ya que *Distancia* pertenece al género del cine de viaje. Fernández sugiere considerar, en cada guion, tres grandes aspectos: acción base, estructura y acción subordinada I (dejando abierta la posibilidad de que en el guion de una película haya más subtramas). De cada uno de estos tres aspectos el autor desprende las siguientes subdivisiones:

Acción-base:

- Bandos en pugna
- Detonante
- Forma de manifestarse la acción dramática

Estructura:

- Exposición
- Punto de giro
- Desarrollo
- Pre-clímax
- Clímax
- Desenlace



Acción subordinada: repite los componentes de la acción-base y la estructura (Fernández 2014, p. 178 y 179).

Este esquema de análisis está diseñado para filmes de formato clásico y de base aristotélica; es decir, de acciones fuertes o lo que Deleuze llama imagen-acción. No obstante, podemos hacerlo funcional a nuestro análisis de películas de minitrama, desdramatizadas y contemplativas, eso sí, anotando en qué elementos se distancia del formato clásico y por lo tanto no encajan en el esquema genérico de Fernández. Para el análisis de *Primavera tardía* (1949) de Ozu se seguirá este orden sugerido por Fernández, al que le sumaremos una breve referencia del autor y la sinopsis, a manera de introducción. Entre estos componentes se irá intercalando los tres conceptos del estilo trascendental.

Como mencionamos, el esquema de Fernández podría ser utilizado para analizar películas desdramatizadas o de minitrama; sin embargo, debemos hacer un ajuste más, ya que el análisis de películas de viaje requiere su propio proceso metodológico, por cuanto su estructura abierta es distinta de las tramas cerradas como la de *Primavera tardía* (1949). En este sentido, para el análisis de nuestras dos películas de viaje, vamos a aplicar el esquema de ‘el viaje del héroe’, de Francis Vanoye, quien en su libro *Guiones modelo y modelos de guión* ([1991]1996, sic.) propone un método para analizar las películas que se desarrollan como estructuras abiertas del tipo odisea (p. 38).

Este esquema de Vanoye acerca del viaje del héroe, que lo toma de Joseph Campbell¹, plantea un punto inicial, que podríamos llamar la cotidianidad del héroe, quien está en su casa y escucha la llamada para iniciar el viaje; y, aunque Vanoye menciona a un país desconocido, para el presente proyecto se considerará que el viaje puede dirigir a cualquier lugar desconocido. El segundo punto se basa en la partida del héroe y el encuentro de un guía que lo dirigirá y lo dotará de instrumentos de poder; en tercer lugar, aparecerán las primeras pruebas y el encuentro de ayudantes y oponentes respectivamente; en cuarto lugar, habiendo llegado a su destino, se dará la confrontación con el guardián y la prueba suprema; y, en quinto lugar, una vez superada la prueba, el héroe obtendrá su recompensa; para, en sexto lugar, abandonar los instrumentos de poder y regresar al hogar (p. 38). Este es el itinerario del héroe clásico, que las películas contemporáneas deconstruyen.

¹ CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen series, Princeton, 1964-1968 (trad. cast.: *El héroe de las mil caras*, Madrid FCE).

Entonces, para el análisis de películas de viaje contemporáneas como *El viaje hacia el mar* (2003) y *Las acacias* (2011), se usará el itinerario sugerido por Vanoye, pero a la vez indicando en qué elementos las películas analizadas desmontan o desdramatizan el itinerario del héroe clásico; y, simultáneamente, se introducirán los tres conceptos del estilo trascendental de Schrader.

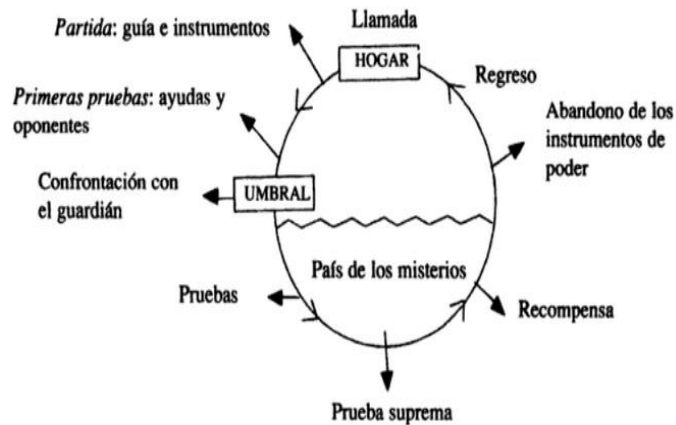


Figura 12. Esquema de ‘el viaje del héroe’, de Francis Vanoye.

Fuente. *Guiones modelo y modelos de guión* (1996).

II.A.- Primavera Tardía (Banshun) (1949)

Ozu es conocido por su esfuerzo de retratar y plasmar la cultura japonesa en sus películas; así, en esta cinta, al igual que en la mayoría de su filmografía, pone de manifiesto sus raíces culturales. En *Primavera tardía* (1949) podemos observar que muestra diversas características de la cultura japonesa en sus escenas, desde el saludo, la forma de vestir, hasta las ceremonias del té o del matrimonio; cada una de éstas deja ver la importante influencia cultural a la cual ha estado sometido el director. Además, cabe recalcar que, como es sabido, Ozu se ha esforzado a lo largo de su carrera en realizar las mismas películas con diferentes matices, lo que no le resta mérito ni tampoco le quita importancia a cada una de sus obras, ya que, aunque guardan similitudes, cada una tiene su propia forma y concepto. De acuerdo al análisis de sus filmes, podemos observar que el director japonés se apoya, desde sus inicios, en el uso de la cámara casi al piso, el conocido plano *tatami*, y que demuestra su afán por observar de cerca y con respeto a sus personajes.



Figura 13. El plano tatami y su deseo de observar tiene mucha importancia en la obra de Ozu.

Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujiro Ozu.

La película *Primavera tardía* (1949) es una de las obras más representativas de la filmografía de Ozu; en ella se narra la historia de Noriko, una mujer adulta que aún no se ha casado y vive con su padre viudo; ella se siente feliz viviendo y cuidando de él. Cuando su tía llega a visitarle, le comenta a Noriko que ya es hora de que piense en casarse, pero ella expresa preocupación por su padre y su miedo de dejarle solo; además, no está de acuerdo con la propuesta de su tía y su padre. Conversa con su amiga sobre el matrimonio y ésta, aunque está divorciada, le dice que es buena idea casarse, ya que es joven y tendría muchos pretendientes.

El padre de Noriko, Shukichi, cree que Hattori sería el hombre ideal, porque es muy cercano y le conocen muy bien; sin embargo, él ya está comprometido. Su tía le busca un pretendiente, y su padre, en el afán de convencerle, le miente, diciendo que él también se casará nuevamente. Después de mucho pensarlo, Noriko finalmente acepta casarse, asumiendo que es una ley de la vida. Ella y su padre hacen un viaje juntos por última vez antes de que ella se case; al final, vemos al padre solo en su casa, mientras pela una manzana, antes de bajar su cabeza en señal de resignación.

Acción-base:

Bandos en pugna: Padre de Noriko vs Noriko

Detonante: La tía de Noriko visita a su padre y habla sobre el matrimonio de ella.

Forma de manifestarse la acción dramática

Intento: El padre de Noriko quiere que se case.

Oposición: Noriko no quiere casarse.



C. de equilibrio: Noriko acepta casarse.

Estructura:

Exposición: El padre y la tía de Noriko quieren que ella se case y buscan un pretendiente que sea apto para ella.

Punto de giro: El padre de Noriko habla con ella sobre su relación con Hatori y al enterarse de que está comprometido, su tía le busca un pretendiente.

Desarrollo: Al enterarse que Hatori ya está comprometido y no puede casarse con Noriko, su padre -junto a su tía- empieza la búsqueda de un pretendiente para casarla. Mientras tanto, Noriko conversa con su amiga divorciada, Aya, sobre el matrimonio, y esta le manifiesta que es una buena idea. La tía de Noriko dice haber encontrado el hombre ideal para que se case con Noriko y quiere presentarle a éste, pero ante la negativa de Noriko, su padre le miente que él también se casará de nuevo para no quedarse solo, siendo este el temor de Noriko. Ella y su padre hacen un viaje de despedida, antes de que ella abandone el hogar.

Pre-clímax: Noriko decide casarse con el pretendiente que su tía le ha presentado.

Clímax: Noriko se casa.

Desenlace: La amiga de Noriko ofrece a su padre visitarlo frecuentemente, y el padre de Noriko se queda solo en su casa.

En *Primavera tardía* (1949), mientras observamos la presentación de los personajes, que es inmediata y da cuenta de la brevedad con la que Ozu contará su historia, también presenciamos la cotidianidad de la vida japonesa; las codas o espacios vacíos exteriores que el director utiliza nos introducen en el espacio en el que se desarrollará la película. La escena inicial, de la ceremonia del té, nos muestra conversaciones sin importancia entre Noriko y su tía Masa; este tipo de pláticas se darán durante toda la película, algo que, según Fernández, no tendría sentido para la acción dramática, en función de que los personajes se quedan pasivos; sin embargo, debido al género contemplativo de la película, esta cotidianidad es clave para el planteamiento que propone Schrader, y también es importante para la propuesta de Deleuze. El conflicto central del filme se basa en el deseo del padre de Noriko de que ella se case, a eso le añadimos la

insistencia de su tía, que le buscará un pretendiente para el efecto; pero ella no quiere casarse, el miedo a dejar solo a su padre le detiene y además disfruta de la vida que lleva.

La caracterización, tanto de su padre como de ella, están muy bien realizadas, y aunque Ozu resalta su intención de eliminar las grandes acciones, estos dos personajes se mueven muy bien dentro de su cotidianidad, como la vida del hogar, los viajes en tren que los dos realizan, e incluso cuando llega un visitante a la casa. Por esto, el detonante del conflicto, que se encuentra cuando la tía de Noriko visita a Shukichi, no genera grandes expectativas, sino que continúa la línea de las charlas sin importancia que parece no hacer avanzar a la trama, pero podemos ver la reacción del padre que se inquieta ante la pregunta del matrimonio de su hija, lo que podríamos considerar como una primera acción decisiva (de la disparidad) que afecta al personaje, y también nos permite saber la preocupación del padre y la tía por Noriko.



Figura 14. Incluso los momentos de actividad son desdramatizados por el director japonés.

Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujiro Ozu.

El primer intento del padre es hablar con su hija sobre Hattori, quien es su ayudante y a la vez amigo de su hija, y al que le tiene gran estima, pero que ya está comprometido; al enterarse de esto, su padre, junto a su tía, empieza la búsqueda de un pretendiente para casarla. Mientras tanto, Noriko conversa con su amiga divorciada, Aya, sobre el matrimonio, y esta le manifiesta que es una buena idea. Desde el planteamiento de Fernández es difícil encontrar una justificación válida para el personaje de Aya, ya que, si bien insiste a Noriko a buscar su felicidad en el matrimonio, no activa la trama; sin embargo, para el efecto del estilo trascendental, sus conversaciones marcan la cotidianidad y la cultura japonesa. La tía de Noriko dice haber encontrado el hombre ideal

para que se case con su sobrina y quiere presentárselo, pero ante la negativa de Noriko, su padre le miente que él también se casará de nuevo para no quedarse solo, siendo este el temor de Noriko; esta es la escena en la que posiblemente la disparidad propuesta por Schrader se hace claramente visible, las lágrimas y el enojo de Noriko se pueden considerar una acción decisiva que le obliga a pensar en su futuro, porque como le recuerda su padre, tendrá dos días para visitar al pretendiente que su tía Masa le ha buscado.

Durante la visita a su amiga, Noriko confirma su decisión de casarse con el pretendiente que su tía le ha presentado; en su casa, Shukichi y Masa conversan, aguardando la respuesta de Noriko, y cuando ella llega, se da el pre-clímax de la película; es cuestionada por su tía sobre su decisión, y la respuesta se puede considerar una acción decisiva más; quizá la más importante, en la que la melancolía y el enfado de Noriko se contrasta con la alegría de su tía. A partir de este momento, podemos notar que no todo va bien, como menciona Schrader en la disparidad; aunque Noriko ha aceptado el matrimonio, la charla inmediata con su padre, luego de que su tía ha dejado la casa, deja notar la posición desagradable en la que se encuentra la muchacha, y en la que el padre tampoco está del todo satisfecho. Desde este instante se empieza a poner de manifiesto la estasis de Schrader.



Figura 15. La escena quiescente permite apreciar la estasis.

Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujirô Ozu.

Posterior a la decisión de Noriko, ella y su padre van a visitar a su amigo en Kyoto, en el último viaje que realizan juntos, antes de que ella se case. Cuando van a dormir, durante la charla que mantiene la muchacha con su padre, presenciamos la escena del jarrón; este es quizá el momento más importante de la película para el estilo trascendental

propuesto por Schrader, ya que, como él afirma, marca la estasis y engloba los sentimientos de Noriko en un momento, permitiendo al espectador entender que sus lágrimas finales se han ido acumulando desde el inicio de la trama, lo que al final le permite empatizar con ella.

De esta manera, se cumple el gesto de la trascendencia y su expresión por medio del jarrón, que nos conecta con el mundo y con la vida, como Schrader afirma al mencionar que, “El estilo trascendental, como el jarrón, es una forma que expresa algo más profundo: la unidad interior de las cosas” (1999, p. 72); así, podemos afirmar que la escena del jarrón y el rostro de Noriko a punto de llorar nos permite crear una conexión empática que, gracias a las palabras de la muchacha, la asumimos como un estado de tranquilidad en ella que va más allá de su conciencia, denotando esto que aunque a ella le perturbe el tema del matrimonio, lo asume a la vez como parte del ciclo vital aceptado por su cultura. La importancia del plano del jarrón radica, además, en que nos permite asimilar aquello que finalmente Noriko ha entendido, y la quietud del plano descriptivo nos ofrece la duración necesaria para comprender lo que observamos, dando lugar a lo que Schrader llama la ‘nueva normalidad’, con cambios situacionales que de cierta forma están también expresados en las palabras del padre, antes de regresar a su casa para la boda.



Figura 16. El clímax, según Fernández ([2003] 2014), se da cuando Noriko está lista para casarse.

Fuente. Fotograma de la película *Primavera tardía* (1949), de Yasujirô Ozu.

El clímax, como anotamos al inicio de este análisis, se aleja de las formas de representación de los grandes acontecimientos en el cine clásico. En esta película se da cuando Noriko, vestida de novia para casarse, se despide de su padre. El momento es



breve y no cuenta con grandes sobresaltos; lo que sí se muestra son, como considera Schrader, pequeñas acciones decisivas, como las lágrimas de la tía Masa o la propia despedida de Noriko y sus lágrimas, contrastadas por la alegría del padre.

Después de presenciar la salida de la casa, pasamos inmediatamente al desenlace, en el que Shukichi conversa con la amiga de Noriko, Aya; aquí entendemos que el padre ha mentido a su hija para consolarla y lograr que ella se case. Por otra parte, Aya le pide al padre de Noriko que no se case de nuevo y promete visitarle frecuentemente. En la escena final, Shukichi llega a casa, se queda solo y pela una manzana; es un momento que podríamos llamarlo de estasis, dado que estamos ante una nueva realidad, en la que el padre, aunque parece sentir felicidad, también expresa tristeza; una mezcla que al final permite entender su resignación. Para efectos del análisis sugerido por Gerardo Fernández, sería necesario señalar las acciones subordinadas o subtramas; sin embargo, en esta película de Ozu no es posible hablar de subtramas, ya que toda la historia se centra en Noriko y el afán de su padre y su tía de que se case; por esta razón, este análisis se ha realizado centrándose únicamente en la acción-base.

II.B.- El viaje hacia el mar (2003)

Como hemos indicado al inicio de este capítulo, para el análisis de las películas de viaje, se va a dejar de lado la metodología estructuralista y genérica de Gerardo Fernández, para regirnos por el esquema del viaje del héroe clásico, en la versión de Francis Vanoye, en el cual adicionaremos los tres componentes del estilo trascendental.

Guillermo Casanova (1963) es un director y montajista uruguayo que inicia en el cine siendo aún estudiante; ha realizado varios cortometrajes, documentales y largometrajes, y hasta el día de hoy continúa desarrollando obras, principalmente para televisión. Una de sus películas más reconocidas es *El viaje hacia el mar* (2003), la cual ha sido premiada en varios festivales alrededor del mundo. La cinta está basada en el cuento homónimo del también uruguayo, Juan José Morosoli; y ha llegado a ser el filme con más cantidad de espectadores en su país, logrando mantenerse vigente en la memoria fílmica, por ser un filme sencillo y, además, retratar de forma muy sobria algunas costumbres de la sociedad interiorana del Uruguay.

En *El viaje hacia el mar* (2003) se cuenta la historia de cinco amigos que desean ir a conocer el mar por primera vez, y a ellos se une un desconocido recién llegado al



pueblo, que al final resultará ser el narrador de la película. Mientras en el lugar se celebran festividades, al mismo tiempo se da la sepultura de un muerto. Al siguiente día, en un bar se reúnen los tres amigos para esperar a Rodríguez, un enamorado del mar que los llevará a verlo por primera vez; durante la espera, conocen a un hombre que acaba de llegar al pueblo. Cuando parten en el camión de Rodríguez, el desconocido se une a ellos a última hora y a prisa. Desde este momento, empezamos a entender a los personajes por las charlas que sostienen y su forma de ver y vivir las cosas. A medida que avanzan, se presenta los primeros ‘problemas’, como el excesivo calor, la lluvia o el recalentamiento del camión que es muy antiguo y avanza muy lento. Después de haber sorteado todas estas complicaciones, llegan finalmente a la playa, en la que descubren un nuevo mundo; todos se acercan al mar y observan las olas, mientras Rodríguez se baña en ellas y los demás bailan en la arena.

En el filme de Casanova presenciamos al inicio las festividades que, aunque muestran una actividad poco común, contrastan con el cortejo que va hacia el cementerio; esto nos muestra a los personajes pueblerinos en su propia cotidianidad: el vendedor de lotería camina entre el bullicio de la gente ofreciendo sus boletos; el barrendero con su bote de basura camina tras la banda de músicos de la fiesta; el sepulturero que espera para cubrir la tumba, o el borracho en el día de fiesta. Esta es su normalidad, quizá con contrastes, pero, dada la naturaleza de los personajes, es claramente comprensible y la asimilamos como su cotidianidad.

Para efectos del análisis del viaje del héroe, el pueblo y las calles del mismo se pueden considerar la casa del viajero, ya que el protagonista no es uno, sino un conjunto de personajes, todos septuagenarios. Aquí están los elementos de la cotidianidad narrativa que Schrader menciona, la descripción de las pequeñas acciones (la toma del té, el lavado del rostro antes de salir de casa o la limpieza del espacio de trabajo antes de empezar el viaje), así como el trayecto en autobús.



Figura 17. El lavado del rostro y otras actividades hacen presente a la cotidianidad.
Fuente. Fotograma de la película *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova.

De acuerdo con la propuesta de análisis de Vanoye debería existir o suceder la llamada hacia el viaje del héroe, sin embargo, en el filme se elide (elipsis) este punto, ya que la decisión está tomada por anticipado, y el grupo de amigos se reúne en un bar para esperar a Rodríguez, quien los llevará en su camión al mar. La llegada del desconocido al bar parece sugerir que él será el guía, aunque en realidad no lo es, y en la charla que mantiene con Rataplán, uno de los viajeros, da a entender que conoce el mar y que ha viajado por muchos lugares, tanto así, que hace una breve descripción de las diferentes y variadas playas que existen, antes de que llegue Siete y tres diez (otro de los ancianos personajes) para continuar hablando de los encantos del mar. Cabe destacar que, a partir de aquí, ocurrirán a lo largo del filme, pequeños momentos y eventos mínimos que darán paso a la disparidad, que no está marcada exactamente como la propone Schrader, pero que nos deja ver las preocupaciones, acuerdos y contradicciones de los personajes.

En la escena del bar presenciamos quizá una breve y pequeña acción decisiva (una especie de primer giro, según el modelo del guion clásico), en la que los tres viajeros acaban de descubrir, por las palabras del desconocido, que el mar no es como se lo imaginan; cuando Rodríguez, quien fungirá como guía y chofer para el viaje, llega en su camión con el Vasco, inician la travesía, se pone de manifiesto que la partida es inminente, aunque Aquino no esté del todo convencido; mientras tanto, el desconocido compra una botella de caña, algo que, dado que la película transcurre entre las acciones y objetos mínimos, se podría considerar un instrumento de poder; con esto se une a los demás sobre la marcha, mientras el camión está ya en movimiento, ante la sorpresa de los demás viajeros.



Figura 18. Los personajes durante la ‘partida’ que propone Vanoye ([1991] 1996).

Fuente. Fotograma de la película *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova.

Continuando la travesía del camión, que avanza muy lento debido a que es de un modelo antiguo, se ponen de manifiesto los oponentes que ciertamente no tienen mucha fuerza, siendo Vasco quien se pregunta por qué están llevando a los demás al mar, y Quintana, que está entre el descontento y el malhumor; las discusiones sobre la percepción que tiene cada uno de la forma de vivir marcan el trayecto; todo esto mostrado de forma muy desdramatizada, en la que quizá podríamos encontrar elementos a los que es posible identificar con la cotidianidad del viaje: las charlas, las vistas del campo o el hecho de cantar una canción.

Siguiendo el esquema de análisis y siendo Rodríguez el guía, éste protagoniza la confrontación con el guardián, que menciona Vanoye en su esquema (véase Figura 12), ya que detiene el camión y le pide al desconocido que se baje, pero todos sus compañeros de viaje le reprochan. Cuando se pone en marcha nuevamente, y el Vasco lo regaña, Rodríguez regresa para recoger al desconocido. Esta escena se la puede sumar a las acciones decisivas, ya no solamente por el hecho de sentir que no todo va bien, porque existe un intruso en el grupo, sino además por tener que aceptarlo a formar parte del mismo. Dado que es cine contemporáneo, la identificación punto a punto entre el esquema de Vanoye y el guion de Casanova, difícilmente coincide en términos de intensidad dramática de los hechos, ya que la película desmonta el dramatismo del viaje del héroe clásico.

Los problemas de los que habla Vanoye en términos de ‘pruebas’ (véase Figura 12), se van manifestando conforme avanzan por el camino; por ejemplo, el calor hace acto de presencia de forma notable antes de que el camión se recaliente por primera vez

y deban bajarse a empujarlo, siendo una ‘prueba’ de acuerdo a Vanoye; es también una mínima acción decisiva, ya que no hay vuelta atrás, en los términos de Schrader. Cuando se detienen por segunda vez, junto a un cartel publicitario de una modelo, el camión necesita agua, la misma que han terminado bebiéndosela y usando para mojarse las cabezas, debido al calor.

Es en este momento en el que los protagonistas viven la principal acción decisiva, cuando se encuentran fuera del pueblo, y como dice el personaje Rodríguez, “o ponemos en marcha el camión o nos quedamos a vivir acá”; esto mientras los personajes que están en el cajón del camión fantasean con la mujer que observan en el cartel. Podemos decir que esta escena marca una acción decisiva fundamental, no solo por el hecho de que sea un punto sin retorno, sino también porque cada uno de los protagonistas se siente afectado por lo que está presenciando, la belleza de la joven, que los afecta a nivel personal; a la vez que toman conciencia de que están muy lejos de su pueblo y se empiezan a encontrar con las cosas de la ciudad, aunque pareciera que todavía les falta camino hasta la playa.

Este momento marca la prueba suprema, según el esquema de Vanoye, la cual es solucionada con la ayuda del personaje desconocido, quien, si bien ha pasado desapercibido la mayor parte de la película, logra hacer que el camión encienda casi de forma mágica, en lo que se podría considerar la prueba final que deben superar antes de poder llegar al mar.



Figura 19. La ‘acción decisiva’ se manifiesta entre el daño del camión, la búsqueda del agua y la contemplación de la lona publicitaria.

Fuente. Fotograma de la película *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova.

La búsqueda del agua marca un punto extendido de la prueba suprema, en la que se encuentran con un pueblerino que le indica a Rodríguez en dónde encontrar el líquido vital y, una nueva acción decisiva en la que, por orden del chofer, Vasco debe ir ahora al cajón para que su puesto sea ocupado por el desconocido que se ha lastimado la cabeza con el botellón de agua. Inmediatamente empieza la lluvia, siendo un leve problema que afecta solamente a los viajeros que van en la parte trasera. La charla entre Rodríguez y el desconocido, que ahora va junto a él, sugiere la razón por la que el segundo se les ha unido a última hora a su viaje, y es que, al ser un escritor, quiere saber cómo aprecian los viajeros el mar para terminar su cuento.

Cerca de llegar al mar, conocen la ciudad, hecho que podemos considerar como el conocimiento o la ‘recompensa’, propuesta en el viaje del héroe, y que consiste en encontrarse con el mundo diferente, que al principio fue advertido por el desconocido; en este nuevo mundo se siguen observando cosas cotidianas conforme avanzan en su camino. Es en el mar donde, tras haber llegado, empieza a ponerse de manifiesto la estasis, que aparece levemente en la satisfacción de los viajeros antes de ponerse a hacer el asado, aunque no dejan de presentarse pequeñas acciones decisivas, como los desacuerdos que sigue habiendo entre los protagonistas.



Figura 20. El descubrimiento de la ciudad es la ‘recompensa’.

Fuente. Fotograma de la película *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova.

Luego del asado, los protagonistas se paran en la playa frente al mar y lo contemplan, casi en éxtasis; aquí se manifiesta lo que podemos considerar como el momento definitivo de la estasis; breve y sutil, nos permite entender lo que han pasado los protagonistas para llegar a verlo, a la vez que se convierte en la recompensa más

grande; es decir, la unión potencial entre el hombre y la naturaleza -de la que habla Schrader-, se da en el momento en el que, de pie ante las olas, los seis protagonistas apaciguan sus ánimos, dejan atrás sus diferencias y se puede observar el asombro y la tranquilidad reflejada en sus rostros, que se complementa cuando Rodríguez se dirige al agua ante la mirada de los demás y éstos a su vez juegan con la arena. Al final, no presenciamos el abandono de los instrumentos de poder ni el regreso al hogar.



Figura 21. La estasis se da cuando todos los personajes contemplan el mar.
Fuente. Fotograma de la película *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova.

El viaje hacia el mar (2003) es una película breve que propone una construcción muy sencilla, en la que la desdramatización es un punto importante, pues esto hace que las acciones decisivas y la estasis, que propone Schrader, se las encuentre en momentos que al parecer no tienen relevancia, y que son puestos en escena de forma muy sutil. De acuerdo al análisis del viaje del héroe, hay ciertos puntos que se omiten, pero que son entendibles, dado que, como hemos explicado, el cine contemporáneo persigue la deconstrucción de las estructuras clásicas y su representación tradicional de grandes acciones. Aun así, la película no pierde la esencia del viaje y, además, cabe destacar que los protagonistas, al ser un conjunto de personajes, permiten que los elementos de análisis se encuentren dispersos en las pequeñas acciones de cada uno de ellos.

II.C.- *Las acacias* (2011)

El director argentino Pablo Giorgelli es conocido principalmente por sus películas *Las acacias* (2011) e *Invisible* (2017). Sus filmes han obtenido premios y reconocimiento en importantes festivales alrededor del mundo. Cabe destacar que existen ciertas



características que destacan en su cine, como su afán por depurar las expresiones y la construcción muy sobria de los elementos narrativos, alejándose de las construcciones dramáticas clásicas que rigen los géneros cinematográficos. Estos elementos se vuelven fundamentales en su forma de contar la historia de *Las acacias* (2011), escrita por él mismo, en la que, además de revelarse una película de viaje contemplativa, se hace una clara omisión de los diálogos. Esto se compensa con un manejo muy sobrio, principalmente de cámara y otros elementos narrativos en donde, aunque los silencios puedan resultar agotadores, se logra entender claramente lo que está pasando a lo largo del filme.

En la película se cuenta la historia de un hombre, Rubén, que debe llevar a una mujer, Jacinta, en su camión que va cargado de madera. En el viaje desde Paraguay hacia Buenos Aires tendrá que lidiar con la incomodidad que, desde el principio, le provoca la mujer y su pequeña hija de pecho. Rubén parte de la maderera con el camión cargado y se detiene para limpiarse en un baño público mientras espera a Jacinta, a quien deberá llevar por encargo. Ya en camino, se detiene en la frontera para verificar los documentos y mientras tanto le indica a ella que debe pasar sola hacia el otro lado; él come solo y duerme un momento en el camión antes de recoger nuevamente a la mujer y continuar el viaje.

En el retén de control son revisados, luego la bebé empieza a llorar porque tiene hambre y tienen que detenerse en una tienda para darle de comer; mientras Jacinta va a asear a su hija, Rubén consulta la forma de mandarla en bus y no llevarla. En el camino, él tendrá que parar para dejar encargos y comer, y para que Jacinta pueda limpiar a su niña. Entre breves diálogos y silencios prolongados, ella irá durmiendo en el camino. En la noche duermen en un punto de descanso y se levantan tarde. Cuando comen en un puesto de comida junto a la calle, Jacinta entabla amistad con un desconocido. Rubén cuida a la niña mientras Jacinta llama a su familia y, cuando llegan, él le regala la tapa de su termo para la niña; antes de despedirse, Rubén invita a Jacinta a acompañarle en el próximo viaje que va a hacer.

Con *Las acacias* (2011) nos encontramos ante una película que mezcla de forma muy sutil lo que, según Schrader, se considera como lo cotidiano y las acciones decisivas, aunque al final no exista claramente un momento de estasis. La película empieza en un aserrío y, para efectos del análisis del viaje del héroe, la partida en este viaje se realiza sin guía, pudiendo quizá, considerar el camión como el principal instrumento del

protagonista; aquí no existe la llamada hacia el viaje, sino que es algo que está definido desde antes de su inicio; además, podríamos considerar este viaje como la cotidianidad de Rubén, ya que, conducir el camión y llevar la madera es su trabajo. Existen ciertas actividades que marcan la cotidianidad del personaje como conductor de camión; si para Ozu, los trayectos en autobús, tren o taxi, resultaban cotidianos, en *Las acacias* (2011) presenciamos una descripción aún más profunda de un trayecto, en este caso sobre un camión, en el que se resaltan las actividades cotidianas como fumar un cigarrillo, la toma de mate de un termo, la toma de agua directamente del envase, las paradas en espacios conocidos, el descanso en el mismo vehículo e incluso la forma en que el protagonista observa los retrovisores mientras conduce el camión; cabe destacar que, de acuerdo al análisis del viaje del héroe, Rubén no parte desde un hogar, porque se encuentra en camino todo el tiempo. Como sabremos después, él es argentino y parte desde Paraguay, por lo que en esta película sucede todo lo contrario a lo planteado por Vanoye; nuestro protagonista va hacia, y no desde, su casa (a la manera de Odiseo, quien regresa a Itaca).



Figura 22. La cotidianidad de Rubén se manifiesta durante todo el camino.
Fuente. Fotograma de la película *Las acacias* (2011), de Pablo Giorgelli.

En la primera parada que realiza Rubén, espera a Jacinta, y podemos observar su rutina de limpieza en el baño público. Durante la espera, cuando llega la que será su pasajera, observamos la primera acción decisiva, en la que podemos apreciar la incomodidad, marcada por el diálogo: “Fernando no me dijo nada de un bebé”, que da paso a una acción decisiva más mínima, cuando Rubén sube al camión solo y decidido a no llevar a la mujer; pero, después de un momento, abre la puerta para que ella y la niña suban.

Considerar estos dos momentos como acciones decisivas nos permite entender la incomodidad de Rubén durante la primera parte del trayecto; es decir, la disparidad de la que somos partícipes: aquella desunión entre el hombre y su entorno a la que se refiere Schrader, se muestra en sus gestos, en su hosco silencio, e incluso en su forma de conducir. Durante la segunda parada que realizan, manda a Jacinta a cruzar hacia el otro lado sola, mientras él gestiona los documentos suyos y del vehículo, come solo y descansa en el interior del camión; estos son elementos de la cotidianidad que hemos mencionamos anteriormente. Habiéndose puesto en marcha, observamos una nueva acción decisiva que se da cuando, luego de ver a la mujer junto al puente, continúa conduciendo, insinuando por un momento que ya no la llevaría; sin embargo, se detiene al otro lado y nuevamente la recoge. Desde este punto estaremos sujetos a una profunda descripción en la que el silencio será el común denominador entre los dos personajes. El gesto de Rubén, de beber agua directamente de la botella, y los ojos de la bebé fijos en él, subrayan la incomodidad de la disparidad, de la que somos partícipes.



Figura 23. La tensión de la disparidad representada a través de las miradas.
Fuente. Fotograma de la película *Las acacias* (2011), de Pablo Giorgelli.

De acuerdo a lo que, referido al principio de este análisis sobre la cotidianidad del personaje de Rubén, vale poner de manifiesto que, como hemos visto en *El viaje hacia el mar* (2003), el cine latinoamericano contemporáneo está en constante búsqueda de la deconstrucción de los esquemas y las estructuras clásicas. Por esta razón, en *Las acacias* (2011) no existe lo que Vanoye en su planteamiento, considera guía e instrumentos de poder, aunque podría decirse que quizá es posible considerar a Jacinta como guía, y a la vez oponente, cuyo instrumento de poder es la bebé que lleva, ya que, serán ellas las que obliguen a Rubén a cambiar de actitud durante el viaje.



En esta misma línea, la confrontación con el guardián, presente en el esquema del viaje del héroe propuesto por Vanoye, sucede durante la revisión de documentos en la frontera, cuando el guardia civil, interroga a Jacinta sobre el padre de su hija y le recuerda que deberá regresar en un tiempo determinado; aquí podemos observar una nueva acción decisiva pero muy sutil; mediante ella se nos muestra el inicio de un cambio en el protagonista, quizá motivado por la revelación que acaba de escuchar: la niña no tiene padre. Cabe destacar que, dramáticamente, Rubén no cuenta con ayudantes; y los oponentes, que son ellas, pronto se convierten en objetos de deseo. Es por ellas que el protagonista sufre una transformación interna, condicionado por los pequeños acontecimientos que suceden a su alrededor.

Recordemos que la presencia de Jacinta ha representado un ‘problema’ para Rubén desde el momento en que ella aparece para ser trasladada; por esto, la primera interacción entre los personajes en el interior del camión, cuando él ofrece un cigarro a Jacinta, acentúa el ‘problema’, muestra la incomodidad que aún sigue presente y, de acuerdo a la propuesta de Schrader, la disparidad continúa.

Durante la escena descrita encontramos una acción decisiva que es muy representativa: él enciende el cigarro, ella abre la ventana y gira a la bebé para que no respire el humo del tabaco, él lanza su cigarro hacia afuera y ambos cierran las ventanas; este es el momento en el que se marca uno de los principales puntos de disparidad en la película, ya que, si recordamos la naturaleza del conductor, el fumar es una de sus actividades más cotidianas. En este momento sentimos que el mundo de Rubén ha sido alterado, hecho que se acentúa con la ruptura del silencio, ya que el llanto de la criatura empezará inmediatamente, lo que le obligará a detenerse para que Jacinta alimente a su hija.

Como podemos ver a lo largo del análisis de la película, los problemas, las ayudas y los oponentes que propone Vanoye, no están marcados con la misma intensidad que en las estructuras dramáticas aristotélicas, sino que se muestran de forma casi imperceptible. Podemos considerar entonces, a la tienda donde se detienen, como una ayuda para solucionar el llanto de la niña; al mismo tiempo, Rubén busca una segunda ayuda que le es denegada, ya que en la tienda venden boletos para viajar hacia Buenos Aires, y él consulta la forma de mandar a Jacinta en un autobús; sin embargo, el bus del día ya ha partido.

Las compras que él realiza pueden ser entendidas como instrumentos para el camino, que muestran, en parte, su resignación, pero al mismo tiempo la obligación de llevar a Jacinta y a su hija. Ya en camino, se observa la primera charla, y mientras la niña va durmiendo a intervalos, Rubén le ofrece mate a Jacinta, en una pequeña acción que podría ser considerada decisiva, dado que con este acto el protagonista da muestras de que empieza a sufrir una transformación y a aceptar la nueva realidad que está en proceso.

Dicho momento se respalda por otras acciones decisivas, por ejemplo, cuando él presta la tapa de su termo a la niña y cuando se detiene para bajarse del camión a fumar un cigarrillo. Estas acciones decisivas no necesariamente provocan una nueva disparidad, pero, al contrario que la acción del cigarrillo, generan una breve distensión que permite empatizar con el protagonista, ya que la incomodidad poco a poco empieza a desvanecerse.



Figura 24. La acción decisiva en la que Rubén considera mandar en bus a Jacinta.
Fuente. Fotograma de la película *Las acacias* (2011), de Pablo Giorgelli.

De acuerdo a la propuesta del viaje del héroe de Vanoye, en este momento se deberían dar las ‘pruebas’; sin embargo, en *Las acacias* (2011) no se dan las mismas como tales, más bien hay una inversión, es decir, una construcción de pequeñas situaciones que van alterando el *statu quo* del protagonista y de las dos mujeres: Rubén ha dejado de fumar y se entrega al juego de miradas con la niña. En el contexto del análisis propuesto por Schrader, la estasis debería suceder al final, pero, en esta película, podríamos considerar la escena en la que se detienen para dejar el regalo que Rubén ha llevado para su hermana como una breve estasis.

Allí deciden esperar, puesto que la hermana no se encuentra en casa, y, mientras tanto, presenciamos la charla de los dos personajes frente al lago. Éste puede ser considerado, como apunta Schrader, el momento quiescente y de calma recobrada; y, en la línea del análisis del estilo trascendental, existe una conexión entre los personajes, los espacios (el lago en calma), los objetos, y el espectador, con lo Otro y con lo Único; lo que permite a Rubén, y por ende al espectador, adquirir una nueva tranquilidad. Ésta se ve reforzada de forma similar a como funciona el jarrón en Ozu. En *Las acacias* (2011), es el perro que mueve la cola el que comunica este nuevo estado, si lo consideramos como un símbolo que representa la conexión final entre Rubén, Jacinta y Anahí, la niña.



Figura 25. La quietud de la escena en el lago permite apreciar la estasis.
Fuente. Fotograma de la película *Las acacias* (2011), de Pablo Giorgelli.

Luego de este momento de estasis, y habiéndose puesto en marcha, les encuentra la noche en el camino; recordemos que Rubén se encuentra en un nuevo estado dramático, aunque seguirá cambiando, porque continúan manifestándose acciones decisivas, pero éstas le afectan de manera mucho más sutil que las anteriores. En este contexto, Rubén ya juega con la pequeña Anahí, mientras conduce, y Jacinta va durmiendo. Aquí apreciamos una acción decisiva, cuando ella despierta y se da cuenta que Rubén también está cerrando sus ojos, ella le pide detenerse y él acepta parar en un lugar conocido para descansar.

Podemos considerar que la escena descrita puede ser considerada como una ‘prueba’ según el esquema del viaje del héroe de Vanoye. Ya en el descanso, Rubén pide cuidar a la niña, mientras Jacinta va a llamar a sus familiares y luego, en el camión, ella llora en el asiento mientras él, recostado en la parte posterior, la observa. Esta secuencia

de dos acciones decisivas nos introduce nuevamente en la disparidad, que por un momento habíamos dejado atrás, y que muestra que en el mundo del personaje no todo se ha estabilizado.

Al siguiente día, mientras desayunan en un puesto de comidas cerca de la carretera, Jacinta conoce a un hombre, que también es paraguayo, con quien mantiene una breve charla; consideraremos esta escena como una acción decisiva ya que, si bien Rubén no realiza una acción como tal, sí se siente incómodo por la situación, lo que se verá reflejado en el trayecto final del viaje. Aquella incomodidad del principio ha regresado, y es tal, que incluso ella le pregunta “¿Te sentís bien?”, a lo que él, sin poder ocultar completamente su incomodidad, le responde que no.

Después de un breve trayecto en silencio, se presentan algunas acciones decisivas, en las que él detiene el camión y baja a fumar un cigarrillo y, cuando ella baja para llamar, Rubén pide sostener a la niña. Estas acciones son mínimas; sin embargo, tienen un gran significado en el cambio que está sufriendo el personaje. Cuando han llegado a su destino, él ayuda a bajar las maletas y Jacinta saluda e ingresa al espacio de su familia; afuera, Rubén fuma un cigarrillo y ella sale para despedirse. Al final, tiene lugar una acción decisiva más: él le regala la tapa del termo para la niña.



Figura 26. La ‘breve’ recompensa y el complemento de la estasis en el último momento. Fuente. Fotograma de la película *Las acacias* (2011), de Pablo Giorgelli.

De acuerdo al análisis propuesto por Schrader, debería darse un momento final de estasis, que en la película ya lo hemos vivido antes; sin embargo, en el cierre ocurre algo más. El momento en que Rubén se despide y pregunta a Jacinta si quiere acompañarlo en el próximo viaje que va hacer, y ella responde que sí, puede ser considerado como una



acción decisiva, pero a la vez, podemos considerarlo un complemento o prolongación de la estasis de la que hemos sido partícipes anteriormente, y que esta vez sugiere que hay algo más entre los personajes; aunque sea muy breve: la simple promesa de volverse a ver.

Para efectos del análisis del viaje del héroe de Vanoye, en *Las acacias* (2011) quizá resulta difícil encontrar los momentos de recompensa y el abandono de los instrumentos de poder clásicos; pero, dado que la película de Giorgelli transcurre entre acciones mínimas y desdramatizadas, podríamos considerar que la recompensa es el aprendizaje y cambio que Rubén ha experimentado a lo largo del camino, y que está plasmada en la respuesta afirmativa que Jacinta le da, cuando él le propone acompañarle en su próximo viaje. Un aspecto final a señalar es que está claro que, justo cuando el héroe se dispone al regreso, termina el relato.

Schrader afirma que podemos encontrar una o varias acciones decisivas dentro de una película y, en *Las acacias* (2011) encontramos una gran cantidad de acciones decisivas que, aunque no se manifiestan de la misma forma que propone el teórico norteamericano, sí permiten apreciar y entender la disparidad. Los elementos de cotidianidad se repiten en diversos momentos del viaje; recordemos que aquí nos referimos a la cotidianidad del viaje y de las actividades que se realizan en el trayecto. Debemos resaltar que la estasis no se encuentra al final como propone Schrader, sino más bien se presenta en la mitad y se prolonga hasta el final, por lo que quizá sea difícil entenderla como tal.

Para realizar el análisis del viaje del héroe, según la propuesta de Vanoye, hay que notar que esta película contemporánea hace omisión de algunos de los puntos que se proponen en dicho esquema clásico y, más bien, le dota de igual protagonismo a la niña y a su madre. La llamada hacia el viaje, las pruebas, la recompensa, el abandono de los instrumentos de poder - ¿ el camión? -, son elementos que no se muestran claramente, sino que están levemente sugeridos y se desarrollan de forma sutil, a través de la figura de Jacinta y su hija. Resaltamos que, al igual que en *El viaje hacia el mar* (2003), aquí también se da la desdramatización característica del cine de viajes latinoamericano.

El análisis desarrollado en este apartado ha sido realizado complementando el estilo trascendental propuesto por Schrader con el análisis del método estructural y genérico de Gerardo Fernández en el caso de Ozu, y el viaje del héroe clásico de Vanoye para *El viaje hacia el mar* (2003) y *Las acacias* (2011); lo cotidiano, la disparidad y la



estasis del estilo trascendental han sido constantes que fue posible encontrar en las tres películas analizadas. Sin embargo, al analizar las dos películas de viajes no se ha podido determinar todos los componentes que Vanoye propone en su esquema del viaje del héroe clásico, la razón para esta afirmación es que, como se ha mencionado anteriormente, el cine de viajes latinoamericano contemporáneo busca la deconstrucción de las estructuras clásicas, ya que principalmente se desarrolla entre las acciones y los eventos mínimos.

En *Primavera tardía* (1949), se aprecia cada elemento del estilo trascendental, debido a que Schrader plantea su análisis sobre la obra del director japonés en concreto; además, desde el análisis de Fernández, están claros los bandos en pugna (Noriko y su padre), el detonante (el deseo del padre de que su hija se case) y la forma de manifestarse la acción dramática (padre y tía intentan casarla, Noriko se niega inicialmente, aunque, al final, acepta). Vale aclarar que el esquema de análisis de Fernández ha sido propuesto para las películas de acciones fuertes o imagen-acción; es decir, de formato clásico y base aristotélica, pero que se ha hecho funcional para el análisis de películas desdramatizadas o de minitrama.

En *El viaje hacia el mar* (2003), se observan los elementos propuestos en el estilo trascendental que se complementan con los componentes del viaje del héroe; de igual forma, en *Las acacias* (2011) aparecen varios elementos del esquema propuesto por Vanoye. No obstante, existe una omisión clara o en algunos casos una elipsis, que suprime o disimula ciertos elementos, como, por ejemplo, la llamada hacia el viaje, que es una coincidencia entre el filme de Casanova y el de Giorgelli; o de forma menos explícita, las recompensas o los instrumentos de poder. Para cerrar el análisis, es importante recalcar que, como se ha visto en cada una de las películas, no todos los elementos dramáticos son estrictamente necesarios. Esta idea servirá para plantear el análisis del guion del presente proyecto y la propuesta dramática del cortometraje, en la que se complementará el estilo trascendental; es decir, la cotidianidad, la disparidad y la estasis, con los elementos del esquema del viaje del héroe propuestos por Vanoye.

Capítulo tercero

Dramática del guion de *Distancia*

Desde el inicio del presente estudio, éste se ha enfocado en entender los componentes del estilo trascendental, es decir, lo cotidiano, la disparidad y la estasis, y el funcionamiento de cada uno de ellos en el cine. Posteriormente, se ha complementado su teorización con el análisis de películas en las que se aprecian los elementos sugeridos por Schrader; además, se ha enriquecido el análisis fílmico con el método estructural y genérico propuesto por Fernández para entender la dramática de *Primavera tardía* (1949) de Ozu y, así mismo, el esquema del viaje del héroe propuesto por Francis Vanoye, con la finalidad de entender las películas de viaje y su composición.

En este último apartado se realizará un acercamiento y se generará una propuesta dramática para el guion de *Distancia*; así, en primer lugar, se propondrá una sinopsis que permita acercarse y entender el argumento principal de la historia. Posteriormente se presenta el guion literario que busca recoger los conceptos aprendidos durante el estudio del estilo trascendental, aplicándolo en el análisis de los momentos y acciones más relevantes en las que se considera que se pueden apreciar sus elementos y los componentes del esquema del viaje del héroe. Como tercer punto se desarrollará un análisis de los personajes principales que ayudan a plasmar la esencia del estilo trascendental en la historia.

III.A.- Sinopsis de guion de *Distancia*

Para Schrader -como se observó en Ozu, y al igual que se pudo apreciar en las películas del cine de viajes latinoamericano contemporáneo- son importantes los eventos mínimos y las acciones desdramatizadas; en este sentido, *Distancia* es un cortometraje que busca plasmar aquellos elementos en una historia de drama juvenil, en el que, al igual que en los filmes analizados, se omiten las grandes acciones y se busca lograr que todo esté sugerido; además, se hace importante recalcar que esta propuesta combina el drama juvenil con el cine de viajes, y que tiene elementos contemplativos.

Distancia cuenta la historia de Danilo (21), un joven universitario que tiene problemas de comunicación con su familia, y que logra relacionarse mejor con su entorno



de amigos. Tiene un amigo, Julio, con quien mantiene una amistad de mucha confianza y conversa sobre lo que hace. Danilo prefiere estar solo la mayor parte de su tiempo, le gusta ver películas y aunque pasa mucho con Julio, muy pocas veces sale a reuniones o fiestas.

En una tertulia a la que asiste por insistencia de su amigo, se encuentra con Mónica, una compañera suya con la que ha hablado muy poco, pero que siempre le ha atraído. Ellos hablan largamente por primera vez y es ella quien le propone realizar un viaje esa misma noche. Él acepta, y durante el viaje, las vivencias que tienen hacen que Danilo cambie su comportamiento. Tras vivir eventos mínimos, sufren un accidente en el camino, y él se ve obligado a solucionar el problema solo, ya que Mónica sufre leves lesiones. Entonces se da cuenta que necesita a su familia. Al final, después de llamar a su mamá y de que la muchacha se ha recuperado, continúan el viaje.

III.B.- Principios del estilo trascendental en el guion de *Distancia*

A lo largo de este estudio se ha establecido que lo cotidiano, la disparidad y la estasis, son los tres principios básicos del estilo trascendental; así mismo, en las películas se ha conseguido observar cómo éstos se construyen y expresan de diferentes maneras. En el análisis del guion se sugieren los momentos en los que podemos apreciar los diversos componentes dramáticos, tanto del estilo trascendental, como del viaje del héroe. Por supuesto, como lo se había mencionado anteriormente, no estarán presentes todos los elementos, ya que la historia se desarrolla entre eventos mínimos y acciones reducidas, por lo que, algunos de éstos, sobre todo los pertenecientes al esquema del viaje del héroe, no estarán explícitos, sino que se encontrarán sugeridos. Es fundamental recalcar que este será un análisis en base a determinadas escenas y, que el guion literario en su totalidad lo encontraremos en Anexo 1.

En el guion de *Distancia* se puede apreciar actividades que son cotidianas en Danilo como: el momento de la mesa y la comida, que está presente en la escena 1; en el restaurante o mientras come durante el viaje con Mónica; el trayecto en auto (al inicio), mientras va a dejar a su hermana y recoge a Julio. Aquí cabe recalcar que el auto será la cotidianidad de Danilo mientras se encuentra en el 'hogar' -que propone Vanoye para el viaje del héroe-, ya que luego, una vez iniciado el viaje, dejará de haber únicamente esta forma de cotidianidad y pasará a compartirla con Mónica. Mirar televisión, ver películas o jugar con su amigo se suman a la lista de cosas cotidianas que el protagonista realiza.



ESC 1. INT - COCINA/CASA DE DANILO - DÍA

En la cocina, CLAUDIA (mamá de DANILO, 45) pone la mesa, PAOLA (hermana de DANILO, 21) y GABRIELA (hermana de DANILO, 18) llegan y se sientan mientras ríen entre las dos. Al frente de una silla vacía, un plato sobre la mesa emana un leve vapor, los pasos de DANILO se acercan (21 años), DANILO se sienta frente al plato, asienta el celular en la mesa, toma la cuchara y juega despacio con la sopa haciendo círculos, empieza a comer, observa el celular sin tocarlo, de fondo las voces de CLAUDIA, PAOLA y GABRIELA conversan mientras DANILO come.

FADE TO

DANILO termina de comer, su familia sigue conversando, DANILO toma su teléfono, desliza sus dedos de un lado a otro, repetidas veces, se concentra en leer hasta que los demás terminen. EL sonido de las cucharas y los platos que chocan entre sí, dan por terminada la conversación de su familia, el sonido de una silla, interrumpe la concentración de DANILO, él se levanta y abandona la mesa. PAOLA y GABRIELA continúan sentadas en la mesa mientras CLAUDIA recoge los platos y limpia la mesa.

En esta escena, como en el estilo trascendental, se inicia observando la vida rutinaria de Danilo y la descripción que anteriormente hemos señalado, como uno de los puntos más relevantes de la obra de Ozu. En *Distancia*, las acciones decisivas serán mínimas, y la primera de ellas se manifiesta cuando Danilo termina de comer, y en lugar de conversar con su familia, toma su celular y se concentra en sí mismo; esta acción permite entender que no todo está bien en el mundo del personaje, aunque no marca un punto de disparidad relevante. La siguiente acción, que refuerza esta apreciación, es el momento en que la mamá de Danilo agradece la mesa y él en lugar de hacer lo mismo se levanta y se retira sin mencionar palabra alguna; este momento resulta cotidiano tanto para el personaje como para los espectadores, dado que los jóvenes se encuentran actualmente sujetos a este tipo de comportamientos.

Los momentos que Danilo pasa con su hermana y con Julio en el auto sirven a modo de presentación, en la que se puede apreciar una acción decisiva, casi imperceptible: la diferencia de su comportamiento, su silencio con su hermana y la charla con su amigo;



estos momentos, sumados al tiempo que pasa en la universidad, en el restaurant, el parque o en la cancha con Julio, se consideran también su cotidianidad, ya que Danilo hace sus actividades habituales, aunque haya pequeñas acciones que puedan parecer relevantes.

Inicio de Flashback

ESC 6. EXT - PARQUE - DÍA

DANILO (niño 8 años) corre hacia el arco de la cancha, coge una mochila y corre a subirse al balde de una camioneta que está estacionada junto a la vía.

ESC 7. EXT - BALDE DE CAMIONETA - DÍA

DANILO va en el balde de la camioneta, la camioneta recorre varias cuadras, el viento choca contra su rostro, va sonriente jugando con sus demás amigos. La camioneta pasa dejando a los niños de camino a casa de DANILO (niño). DANILO (niño) baja de la camioneta y se acerca corriendo a su casa.

ESC 8. EXT - CASA DANILO (niño) - DÍA

La sala tiene un ambiente cálido, se escucha el sonido proveniente del televisor que está encendido, la pequeña sombra de DANILO (niño) se acerca a la puerta de la casa, DANILO (niño) golpea la puerta tres veces, nadie contesta, él baja su mochila y saca una llave, abre la puerta, escucha el sonido de la televisión encendida, su rostro dibuja una sonrisa. Danilo camina por la sala, se detiene al frente de la televisión, sigue sonriendo y se dirige a la cocina.

DANILO (niño)

¡Hola!

Nadie responde, DANILO vuelve aparecer en la sala, continúa llamando.

DANILO (niño)

¡Mami! ¡Hoolaa!

DANILO se detiene en medio de la sala frente al televisor. DANILO toma el control de la tv, la sonrisa de DANILO se desdibuja, apaga el televisor y se dirige a su cuarto.

Fin de flashback

Se ha considerado importante añadir el flashback, porque estas escenas toman relevancia y nos ayudan a entender el comportamiento de Danilo; este momento se tomará como una acción decisiva en conjunto, que permite observarlo mientras juega y viaja con sus amigos en el balde de la camioneta, cobrando importancia el momento en el que su sonrisa se desdibuja al llegar a casa y no encontrar a nadie. Así, la desunión entre el hombre y su entorno de la que Schrader habla, se hace presente en este momento; Danilo



llega a su casa (que debería ser sinónimo de alegría), sin embargo, la sonrisa que tenía previamente con sus amigos no existe más.

ESC 10. EXT - PARQUE - NOCHE

DANILO y JULIO están sentados junto a una cancha, DANILO con la mirada fija en la pelota, juega con la misma entre sus pies.

JULIO

¿Vas a la casa de Mario?

DANILO

No creo

JULIO

¿No?

DANILO

No sé,

más bien he de ver una película.

JULIO

¡Anda, vamos!

ya tienes el resto del fin de semana
para ver películas.

DANILO se ríe mientras JULIO le quita la pelota.

JULIO

Oportunidades como esta,
solo una vez en la vida.

Y para ti, que casi nunca sales.

Anímate.

DANILO gira su mirada hacia JULIO, sigue pensativo. JULIO se levanta, toma la pelota y su mochila.

JULIO

Vamos ve,

¿Ya sabes quién va a ir?

(JULIO se frota las manos)

¡Te puedes imaginar!

DANILO mira a JULIO un momento, agacha la cabeza, se queda callado, vuelve a mirar a JULIO, respira profundo.

DANILO

Ok. Voy a ir.

JULIO

¡En serio! ¡Bacán!

Déjame llamar para confirmar.

En la escena que se describe ahora, la decisión de Danilo, que cede a la insistencia de Julio y acepta asistir a la reunión de sus amigos, sirve como introducción a la



disparidad, siendo una acción decisiva que se complementará con la escena propia de la tertulia, en la que se desatará la disparidad, no de forma visible sino más bien de forma implícita; recordemos que, si bien las mínimas acciones decisivas del principio nos han mostrado que no todo está bien en el personaje, según el estilo trascendental, existe un punto en el que la disparidad se desata como fuerza que saca al personaje de su cotidianidad. Es por esto que el momento en que Mónica invita a Danilo a realizar el viaje es el punto relevante que marcará el inicio de la disparidad.

ESC 17. INT - CASA DE MARIO - NOCHE

MARIO (23) recibe a DANILO y JULIO, les saluda y les invita a pasar, se sienta, DANILO se queda detenido un momento en la entrada, sus compañeros se acercan y saludan entre todos. DANILO se acerca hacia los demás compañeros que se encuentran sentados alrededor de una mesa, juegan con cartas. MÓNICA es la última en saludarle, le invita a sentarse.

MÓNICA

Hola.

DANILO

Hola

MÓNICA

¿Quieres sentarte?

DANILO

Gracias

MÓNICA se sienta junto a sus compañeros, DANILO se queda parado un momento, mira a su alrededor, mira a MÓNICA, se aproxima a la mesa y se sienta lejos de MÓNICA, se frota las manos, mira a MÓNICA y se acerca un poco hacia ella, MÓNICA se gira y habla en voz baja a DANILO.

MÓNICA

No entiendo muy bien a que juegan.

MÓNICA le ofrece un vaso con bebida a DANILO. DANILO toma el vaso y lo asienta, observa a su alrededor, MÓNICA fija su mirada en él.

MÓNICA

Nunca te he visto en nuestras reuniones.

DANILO tarda en responder, sigue mirando a los lados.

DANILO

No me gustan.

MÓNICA

¿Qué no te gusta?



DANILO mira a MÓNICA, respira profundo, mueve la cabeza sin responder, hace un ademán indicando hacia sus compañeros. MÓNICA levanta su vaso y mira a DANILO. DANILO mueve su cabeza de forma negativa.

MÓNICA

No entiendo para que vienes
si no vas a relajarte.
Al menos tómate una.

MÓNICA levanta su vaso, DANILO la mira y levanta el vaso, beben un poco. MÓNICA se da la vuelta para mirar la mesa. DANILO se frota las manos, habla pausado y con voz baja.

DANILO

Vine, vine porque JULIO me insistió.
MÓNICA voltea a ver a DANILO.

MÓNICA

¿Qué dices?

DANILO

No me gustan las fiestas
Julio me trajo hoy.

MÓNICA

¡Pero ámate!

MÓNICA se acerca más a DANILO.

MÓNICA

Si no te gustan las fiestas,
¿qué haces el fin de semana?

DANILO

Veo películas

MÓNICA

¿Todo el fin de semana?

DANILO

Sí.

MÓNICA

¡Waow! ¿bastantes?

DANILO

Sí

MÓNICA

A ver ¿cuáles te gustan?

DANILO

De viajes

MÓNICA

¡En serio!

Entonces te gusta viajar.

DANILO



Nunca he viajado

MÓNICA

¿Cómo?

¡Te gusta los viajes y no has viajado!

DANILO se mantiene callado, MÓNICA se pone de pie y hace una seña para que DANILO se levante, DANILO se pone de pie, sigue a MÓNICA, se alejan un poco de la mesa y de sus compañeros.

MÓNICA

A mí me gusta viajar,
he viajado muchas veces,
como en las películas.
Aunque claro nunca me ha pasado
lo que pasa en las películas.

DANILO

¿Qué películas has visto?

MÓNICA

Yo no sé los nombres, solo las veo.

DANILO

¿Pero te has de acordar alguna?

DANILO Y MÓNICA se vuelven a sentar y toman de sus vasos.

MÓNICA

¿Y te gustaría viajar entonces?

DANILO

Quizá sí, pero no sé.

MÓNICA se acerca a DANILO y le susurra al oído.

MÓNICA

¿Qué dices?

DANILO se aparta de MÓNICA.

DANILO

¡Estás loca!, ¿hoy mismo?

¿A dónde vas a ir?

MÓNICA

No importa,
luego veo.

Solo di que sí.

DANILO permanece sentado mientras observa a MÓNICA ponerse de pie, él mira a sus compañeros que continúan jugando en la mesa, asiente con la cabeza. Mira a MÓNICA parada junto a la salida, se pone de pie, se queda parado un breve momento, mira a MÓNICA, mira a sus compañeros, se acerca a la salida, MÓNICA abre la puerta, DANILO se detiene y mira un momento a MÓNICA, DANILO sale y MÓNICA sale detrás de él.

MÓNICA



Ya volvemos (voz alta)

De acuerdo al esquema de análisis que propone Vanoye sobre el viaje del héroe clásico, se considera que Danilo se encuentra en su 'hogar' y, para efectos del estilo trascendental, los momentos que se han analizado hasta ahora se considerarían como cotidianidad; a excepción del momento de la reunión, antes de que Mónica le invite a hacer el viaje, lo que sería la llamada a éste y a la vez la partida; marcando esto la acción decisiva más importante desde el inicio. Esta acción nos introduce en la disparidad, porque sabemos que no forma parte de la naturaleza de Danilo y, empujado por la curiosidad y su interés en Mónica, acepta hacer algo que, como se verá a lo largo del recorrido, estará lleno de momentos y situaciones que no serán de su completo agrado, aunque al final, esto lo llevará a la estasis.

Si ahora se considera el esquema de análisis de Vanoye, es importante destacar que la guía será Mónica. A partir de este momento, existirán acciones que marcarán su cotidianidad, recordemos que a ella le gusta y está acostumbrada a viajar; por esta razón, mirarse en el pequeño espejo de la visera del auto, arreglarse el cabello con la mano o arreglarse en el baño de la gasolinera, comprar confites en el *minimarket*, e incluso jugar en el auto, son momentos dentro de su cotidianidad en el viaje.

Al igual que las actividades cotidianas, y como lo afirma Schrader, las acciones decisivas se seguirán presentando a lo largo del recorrido, por ejemplo: cuando Danilo detiene el auto y quiere regresar, y Mónica le advierte que ya están lejos y que no le queda otra que continuar el camino; así como en la misma escena, la llamada que Mónica realiza para avisar dónde está, y que, cuando le pregunta a Danilo por qué no llama, él le contesta que nunca llama; o el momento en que, en la gasolinera, Mónica reprocha a Danilo por su actitud.

Esto último, acentúa la disparidad en Danilo, lo que hemos presenciado desde que iniciaron el viaje. Además, somos partícipes de la incomodidad que le rodea a él, lo que nos permite entender que está fuera de su entorno, de su cotidianidad; pero cobra relevancia, ya que a partir de este momento él empezará a relajarse y a hablar. Aquí cabe resaltar el hecho de que, de acuerdo al análisis que propone Vanoye, los instrumentos de poder no se manifiestan de acuerdo a su propuesta; aunque las compras que Mónica realiza pueden ser entendidas como tales; además de esto, el teléfono y la llamada, se pueden considerar ya no solo como instrumentos físicos, sino también como acciones



instrumentales, que serán indispensables en el cambio, aunque mínimo, que Danilo experimenta.

ESC 23. INT - IGLESIA - DÍA

Hay flores secas en el altar que luce descuidado, algunos haces de luz ingresan por los vitrales del costado de la iglesia, MÓNICA entra caminando despacio, avanza hasta la mitad de las bancas. MÓNICA se arrodilla en una banca con sus manos apoyadas sobre la madera, mira hacia el frente, contempla, respira profundo y cierra los ojos, DANILO se acerca sin hacer ruido, se queda parado en el pasillo, mira al frente un momento, gira y mira a MÓNICA, mira la mano de MÓNICA, acerca su mano despacio y apoya su mano sobre la mano de ella, MÓNICA retira su mano y junta sus manos en frente.

MÓNICA

Me gusta agradecer
los viajes que hago.

DANILO se acerca y se arrodilla, imita la postura de MÓNICA.

MÓNICA respira profundo, abre sus ojos, gira su cabeza y mira a DANILO, él gira su cabeza y mira a MÓNICA.

DANILO y MÓNICA se ponen de pie y salen de la iglesia caminando despacio. DANILO habla pausado mientras salen de la iglesia.

DANILO

Yo nunca he salido con mi familia,
ni siquiera tengo papá.

(silencio)

Casi nunca hablo con ellos,
y me paso solo todo el tiempo,

(silencio)

cuando estoy en la casa veo películas,
a veces salgo con Julio a jugar.

(silencio)

Nunca pensé que haría un viaje como este.

Llegan a la puerta de la iglesia, se detienen en la puerta, MÓNICA mira a DANILO.

MÓNICA

¿Seguimos?

Los dos salen y observamos la iglesia vacía.



El momento de la iglesia representa una progresión del cambio en Danilo y, junto a la acción decisiva, es decir, el momento en que habla a Mónica, experimentamos una quietud y silencio, que puede aproximarse a una breve estasis; pero, hay que aclarar que este momento no debe considerarse como la estasis propiamente dicha, sino como un espacio que está construido para que Mónica y Danilo puedan conectarse entre sí; así que, cuando él se atreve a hablar, entendemos que su entorno y él, empiezan a cambiar, siendo su atrevimiento de comunicarse la acción decisiva, la misma que ha surgido gracias al ambiente y el silencio que provoca el ingresar en la iglesia, acentuando así este momento la disparidad.

ESC 24. EXT - PISCINA - DÍA

Los rayos de sol se reflejan en el agua de la piscina, algunas personas caminan alrededor, niños juegan en la piscina con una pelota, otros niños nadan.

DANILO y MÓNICA están sentados frente a la recepción, aparece el dueño y les entrega dos fundas con unos trajes de baño.

DANILO sentado en una mesa mira hacia la piscina, MÓNICA aparece desde el vestuario, lleva un traje de baño, DANILO mira a MÓNICA mientras se acerca, ella llega y se sienta junto a él, ambos miran la piscina, está vacía.

MÓNICA

Aunque eres raro, me pareces interesante.

DANILO mira a MÓNICA. MÓNICA mira a DANILO. DANILO acerca muy despacio su mano hacia la mano de MÓNICA que está sobre la mesa. MÓNICA mira a DANILO, se pone de pie, camina hacia el filo de la piscina, DANILO la observa, MÓNICA se queda parada mirando la piscina, DANILO sentado la mira, MÓNICA voltea a ver a DANILO, hace un ademán y lo llama con la mano, lo mira un instante y vuelve a ver a la piscina, DANILO se levanta y camina hacia MÓNICA, ella voltea y mira a DANILO, MÓNICA continúa llamando con su mano, DANILO camina hacia ella. MÓNICA toma el brazo de DANILO con sus dos manos, ambos se lanzan al agua, desaparecen en el agua un momento, aparecen y se acercan al filo, nadan juntos desde un filo hacia el otro. En el filo de la piscina, MÓNICA y DANILO sumergidos en el agua, se miran el uno al otro.

MÓNICA

¿Qué te pareció?

DANILO sonríe. MÓNICA sale del agua, mira MÓNICA mientras sale y luego DANILO sale. El agua se tranquiliza.



Como se puede ver en el momento de la piscina, la disparidad se manifiesta de forma menos evidente. La acción decisiva es casi inexistente, ya que Danilo no hará más que dejarse llevar por Mónica, pero cuando ella le toma del brazo, esto nos deja ver que él se encuentra con un mundo diferente al que ella le dirige, lo que quizá sugiere algo más entre ellos, y que pudiera asimilarse a una breve estasis; sin embargo, aún no se da una acción decisiva que resuelva la disparidad y no existe todavía una nueva normalidad, ya que Danilo continúa inmerso en ese entorno sorpresivo del viaje.

ESC 25. EXT - PARQUE - DÍA

Los rayos del sol iluminan todo el entorno, algunas nubes blancas cubren el cielo azul. DANILO camina delante de MÓNICA, se sienta en el césped debajo de un árbol, MÓNICA permanece de pie. DANILO se recuesta y cierra los ojos un momento. MÓNICA se acerca y se sienta a su lado.

DANILO

Ver películas y ver pasar el tiempo.

MÓNICA

¿Cómo?

DANILO

Eso es lo que me gusta.

DANILO abre los ojos y mira a MÓNICA, ella mira a DANILO, los dos se quedan en silencio.

DANILO

Así se ve pasar el tiempo.

MÓNICA se acuesta cerca de DANILO, ambos miran al cielo, la mano de DANILO se acerca despacio hacia la mano de MÓNICA, ambos detienen su mirada en el cielo, el viento mueve las ramas del árbol, algunas hojas caen alrededor de los dos, DANILO mira a MÓNICA, ella lo mira a él, MÓNICA habla pausado.

MÓNICA

Hay más formas de ver pasar el tiempo.

El viaje es una de ellas.

Los lugares desconocidos,

la naturaleza, las risas.

Las nubes atraviesan las hojas del árbol. DANILO gira su cabeza y mira a MÓNICA. MÓNICA gira su cabeza y mira a DANILO, los dos sostienen la mirada, sonríen, la mano de DANILO llega hasta la mano de MÓNICA, cierran los ojos un momento, abren los ojos y miran al cielo.

DANILO



Me gusta este viaje.

Los dos acostados junto al árbol, el viento sopla, las hojas caen, las ramas se mueven de un lado a otro, las montañas se divisan lejanas y se funden con el cielo y las nubes blancas.

De acuerdo al análisis de Schrader, en el estilo trascendental existe un momento de estasis, y esta se expresa como una nueva normalidad; sin embargo, como se ha visto en *Las acacias* (2011), esa unión potencial entre el hombre y su entorno se puede dar en diferentes momentos factibles de ser complementados entre sí. Esto es lo que sucede en *Distancia*; durante la escena en el parque, el silencio y la quietud permiten a Danilo sonreír, quizá motivado por lo que acaba de suceder en la piscina y, como espectadores, sentimos que ha cambiado, lo que se refleja en el diálogo final, mientras sonríe y dice: “me gusta este viaje”.

Esta unión entre el personaje y su entorno actual se encuentra representada - aunque este sea solo el inicio de la estasis-; en el momento quiescente y de calma recobrada en que Danilo se siente relajado; somos partícipes de una conexión que se genera entre los personajes, los espacios (el parque) y el espectador, con lo Otro y con lo Único. Al igual que se mencionó al perro en *Las acacias* (2011), y de manera similar a la función del jarrón en *Ozu*, en *Distancia*, se propone el árbol, que por la brisa mueve sus ramas y deja caer sus hojas, como un símbolo que representa la conexión que al final se genera entre Danilo y Mónica, y que crea una nueva normalidad; que ,como hemos mencionado anteriormente, aún no está completa ni definida, pero señala el cambio progresivo que está sufriendo el personaje.

La nueva normalidad de Danilo se manifiesta en los momentos en que irá jugando con Mónica en el auto e intentará complacerla en lo que ella le pide; esto significa una transformación, aunque sea mínima y, quizá por esta razón, no encontramos las ‘pruebas’ que Vanoye propone en el esquema del viaje del héroe clásico, por lo que su mayor prueba será poder hablar y expresarse, algo en lo que ha progresado. Ahora ocurren pequeñas cosas que Mónica le incita a hacer, como subir la velocidad, adelantar un auto o desabrocharse el cinturón para jugar mientras conduce; estas pueden ser consideradas pruebas (que recordemos, son mínimas y están desdramatizadas) y a la vez las ayudas, ya que, con todo esto que sucede en el camino, Danilo cambia su comportamiento. Además, cuando Mónica le pide tomarse una foto dentro del carro, que él acepta de mala gana,



sucedirá una acción decisiva, que desencadena el accidente y el golpe que ella sufre. Recordemos que la disparidad continúa manifestándose, aunque ya disminuida; su desgano aún muestra que ese no es su entorno; luego del accidente tiene que responsabilizarse y emprende la búsqueda del centro médico, en una acción decisiva que es muy breve, pero muestra que Danilo ha cambiado.

ESC 27. EXT - CENTRO MÉDICO - DÍA

En medio de algunas casas, junto a la calle, un centro médico, con la estructura descuidada. El auto de DANILO se acerca despacio y se detiene cerca de la entrada, DANILO baja del auto y ayuda a MÓNICA a bajar. Una enfermera aparece en la puerta del centro médico, ayuda a entrar a MÓNICA, DANILO se queda afuera. DANILO camina en círculos cerca del auto, se detiene de frente, mira el auto, un pedazo del guardachoque está colgado, DANILO se arrodilla e intenta arrancar el pedazo caído, lo arranca y lo pone en un lado. DANILO apoya su espalda en un lado del carro, cierra sus ojos y agacha su cabeza, abre sus ojos, mira hacia las montañas, el viento choca contra él, se mueve su cabello y su ropa, continúa contemplando las montañas, agacha la mirada despacio, mete su mano al bolsillo, deja su mano en el bolsillo un momento, saca el celular de su bolsillo, se detiene a mirarlo, lo vuelve a guardar, lo saca otra vez, marca un número y escucha la voz de la operadora, fija su mirada en el celular un momento, deja caer su mano y mira hacia el frente, respira profundo, vuelve a marcar y suena la operadora otra vez, se queda mirando el celular un momento, marca una vez más y espera mientras escucha el timbre. Danilo sufre mientras dice los diálogos.

CLAUDIA (off)

¡Danilo!

DANILO

Hola

(silencio)

mamá.

CLAUDIA (off)

¿Dónde estás?

DANILO se queda callado mientras sostiene el teléfono en su oído y mira hacia el frente

DANILO

Salí... (silencio) un rato.

CLAUDIA (off)



¿Cómo que saliste un rato, te fuiste toda la noche y hoy... (silencio) sabes qué hora es, no pensarás venir a la casa?

DANILO

Mamá, estoy lejos.

CLAUDIA (off)

Después de toda la noche y todavía estás lejos, que te pasa Danilo, ¿dónde estás... (silencio) y el carro?

DANILO

Mamá, cálmese.

Un breve silencio invade la comunicación.

CLAUDIA (off)

Danilo, ven a la casa, por lo menos piensa, preocúpate un poquito por nosotros.

DANILO se queda callado, mira hacia el horizonte, mira el auto, se lleva una mano a la cabeza, vuelve a mirar hacia el centro médico, su voz suena más débil.

DANILO

¿Mamá?

(silencio)

¿Me escucha?

(silencio)

Nos pasó algo.

CLAUDIA (off)

¿Qué te pasó?

DANILO apoyado sobre un costado del auto mueve sus manos, nervioso.

DANILO

Tuvimos un golpe

CLAUDIA (off)

¡Cómo!

Se produce un breve silencio. DANILO contesta con voz pausada y temblorosa.

DANILO

Mamá, escúcheme (silencio) por favor, salí con una amiga y... (silencio) estamos bien.

CLAUDIA (off)



Danilo escúchame tu a mí,
ven a la casa, ven y aquí
hablamos.

DANILO mira hacia el frente y empieza a caminar, camina alrededor del auto mientras continúa hablando por teléfono, se acerca al centro médico, observa el paisaje. Se acerca al auto y se apoya nuevamente.

DANILO

Mamá... (silencio) tranquila,
estamos bien y el carro
también.

(Silencio)

¿Le parece si hablamos
cuando llegue?

CLAUDIA (off)

Ven, ven Danilo y llega lo
más pronto posible.

DANILO

Ok.

DANILO deja caer su mano con el teléfono, cierra los ojos, respira profundo tres veces, guarda el teléfono en el bolsillo, abre los ojos y detiene su mirada hacia las montañas un buen momento, nada se mueve, camina un poco hacia la entrada del centro médico. Aparece MÓNICA con el brazo izquierdo sujetado por un cabestrillo, DANILO la mira, MÓNICA sonríe y se acerca a DANILO enseñando su brazo.

DANILO

¿Cómo estás?

MÓNICA

No fue tan grave, fue solo
el golpe.

DANILO la mira, respira profundo, coloca sus manos sobre los hombros de MÓNICA y le acompaña a subirse al auto, DANILO se sube al auto.

El auto estacionado en la calle, las voces de MÓNICA y DANILO hablan pausado.

MÓNICA

¿Cómo está tu carro?

(silencio)

DANILO

Tranquila, vamos a llegar
bien a la casa.

El auto se enciende, acelera, avanza despacio y se aleja.



De acuerdo a lo que propone Schrader, la estasis es la unión potencial entre el hombre y su entorno, aquella conexión entre los personajes, los objetos, -en este caso el teléfono, que representa la conexión que se genera con su familia, o el auto dañado y las montañas- y el espectador. Esta sucede cuando Danilo observa el auto y las montañas - que actúan como símbolo de esa conexión- y realiza la llamada; este momento completa la estasis que se empezó a manifestar en el parque. La escena marca el paso definitivo de Danilo hacia su nueva normalidad. No hablará tanto como Mónica, pero desde el golpe que han sufrido, se preocupa por ella; la llamada representa su necesidad de comunicarse con su familia, aquello que había negado al principio, fundamental para entender la transformación que ha sufrido durante el viaje. Superar el accidente y buscar el centro médico los consideramos como pruebas, según el esquema que propone Vanoye, pero el momento de la llamada a su madre, podemos considerarlo como la prueba suprema; aquí se da la recompensa, aquella charla que no ha tenido antes sucede ahora a través del teléfono; esto lo libera. Ha completado la nueva normalidad que se empezó a construir desde la escena del parque, y en la que lo más relevante será su comportamiento y la actitud que muestra hacia Mónica y su preocupación por ella.

Para resumir este análisis, vale resaltar que en *Distancia* se observa la cotidianidad en diferentes escenas y momentos; las acciones decisivas son breves y casi imperceptibles y, el momento de la estasis se encuentra dividido porque existen dos momentos claves para el cambio de Danilo. Así, la estasis de nuestro personaje se complementa entre las escenas en el parque y el centro médico; la primera, donde él empieza a sonreír, habla de lo que le gusta y nos permite entender que empieza a sentirse cómodo con lo que está haciendo y, como espectadores, podemos apreciar que el momento de la disparidad empieza poco a poco a desvanecerse, y luego, la segunda, mientras Mónica está en el centro médico, y él realiza la llamada a su mamá -siendo esta la acción decisiva más relevante, que genera la nueva normalidad que menciona Schrader-.

Cabe destacar que no todos los elementos que propone Vanoye en el esquema del viaje del héroe clásico están presentes en *Distancia*; el hogar se hace visible y la llamada al viaje sucede durante la reunión con sus amigos; las pruebas y las ayudas, como se ha mencionado antes, pueden ser los pequeños retos que Mónica le propone, aunque cabe preguntarnos quién es su oponente, ¿él mismo? Sí, y su necesidad de relacionarse con los demás; la guía es ella, pero quizá no hay instrumentos; podría ser el auto o el teléfono, que le ayudan a resolver la prueba suprema, aunque no existe el abandono de instrumentos



de poder y tampoco se da el regreso al hogar. Está claro que regresarán, posiblemente para el anochecer, pero esto no se verá. Es importante recordar que, como se ha mencionado al inicio, *Distancia* busca plasmar la desdramatización y las acciones y eventos mínimos, característica del cine de viajes latinoamericano contemporáneo.

III.C.- Personajes

Danilo tiene 21 años, estatura mediana (1,65 m), contextura delgada. Es un joven introvertido, prefiere pasar solo en su casa y ver películas; no tiene facilidad de palabra y no es muy bueno socializando con los demás; sin embargo, tiene una buena relación con Julio, su mejor amigo. Es estudiante universitario y está cansado de su rutina diaria, ir a la universidad y luego a su casa; por eso busca un espacio de aislamiento personal; le gusta pasar en el parque luego del almuerzo. Además, le cuesta mucho trabajo dialogar con su familia; este problema de comunicación que Danilo tiene se debe principalmente a su escasa presencia en su casa, ya que, aunque creció en ésta, pasaba siempre solo, por lo que se acostumbró a estar en silencio.

Su familia es de clase media, viven cerca de la ciudad, su habitación está llena de *posters* de películas, y tiene comida rápida (*yogurt* y cereales) en su mesa de noche. Desde su niñez vivió alejado de su familia y pasaba la mayor parte de tiempo con sus amigos, además sus padres nunca pasaban en casa. Tiene dos hermanas con las que casi nunca conversa, por lo que no siente la cercanía para abrirse y contarles todo lo que le pasa. No tiene papá, ya que murió cuando él era niño.

Danilo no puede entablar conversaciones de forma espontánea y es callado; además, cuando habla con alguien desconocido, casi siempre usa monosílabos y gestos, y, cuando se comunica, dice solo lo necesario, haciendo un esfuerzo por parecer alegre y entusiasta. Danilo intenta llevarse con todos sus compañeros de clase, pero tiene pocos amigos; ha entablado una gran amistad con Julio, a quien conoce desde su infancia, por lo que es su mejor amigo, y lo considera casi su hermano, ya que no tiene hermanos (solo hermanas). A Julio le comenta todas las situaciones que le suceden y trata de conversar con él todos los días.

Danilo es una persona muy organizada y le gusta hacer las cosas con puntualidad; su apariencia es prolija, aunque no se preocupa mucho por arreglarse; le gusta la vestimenta colorida; le gusta el fútbol y, sobre todo, ver películas. Acostumbra salir a



jugar en la noche con Julio. No tiene vicios, además es responsable y, por lo general, es el más cauto de todos sus compañeros.

En *Distancia*, los personajes son importantes. Danilo, como protagonista, tiene la necesidad de encontrarse consigo mismo, y el viaje que hace junto a Mónica le ayudará a liberarse de su rutina diaria que, al ser un estudiante universitario, se vuelve comprensible para los espectadores. El personaje y su construcción es importante para el estilo trascendental, ya que permite expresar la quietud y el silencio, aún en los momentos y lugares que parecen demandar más acción; está claro que durante el transcurso del viaje irá cambiando y, aunque al final hable más y se encuentre en un nuevo entorno, no dejará de estar presente su característica natural: las pocas palabras y sus gestos.

Mónica tiene 22 años, estatura mediana (1,60 m), contextura delgada. Es extrovertida, por lo que hace amistades y entabla conversaciones con facilidad; le gusta salir y siempre está rodeada de sus amigas, aunque se irrita con facilidad cuando las cosas no le gustan. Le gusta cuidar de su imagen, y su apariencia es prolija. Es compañera de facultad de Danilo y, aunque lo ha visto, nunca ha hablado con él. Su familia es de clase media alta, tiene creencias religiosas, pero no las practica mucho. Es hija única y vive con sus padres; tiene mucha cercanía con ellos y les cuenta todo lo que hace y lo que le pasa; cuando está en la casa comparte durante las comidas con ellos y le gusta conversar por teléfono con sus amigas. Disfruta viajar; ha hecho muchos viajes y tiene varias fotos de los lugares que ha visitado.

El personaje de Mónica, siendo coprotagonista, ayuda a equilibrar el entorno de Danilo, sus actividades y acciones, así como su personalidad; además, cabe resaltar que Mónica será guía del cambio de Danilo, por lo su diferencia es importante, aunque la misma, como se ha anotado en el análisis del guion, no se muestra de forma explícita. Es importante resaltar que los personajes de Danilo y Julio están pensados desde el entendimiento de la cotidianidad, es decir, personas que las encontramos cada día, estudiante -el primero-, y trabajador -en el caso de Julio-, que tienen una rutina; que en el caso de Danilo le hace daño, pero que para Julio es llevadera, quizá por su personalidad, y quienes, además, tienen algo en común, les gusta hacer deporte. El personaje de Mónica está un poco alejado de lo que entendemos como normalidad, pero es necesario, ya que, a través de esto permitirá a Danilo cambiar; además, su personalidad y sus acciones representarán las cosas y acciones cotidianas que se dan durante un viaje.



En *Distancia* se ha puesto de manifiesto la cotidianidad, la disparidad y la estasis, que son los tres componentes básicos del estilo trascendental propuesto por Schrader; además, se ha buscado plasmar la mayoría de elementos propuestos por Vanoye en su análisis del viaje del héroe clásico. Sin embargo, cabe destacar que hay ciertos elementos de esta propuesta que no están explícitos y otros que no están presentes. La razón es que, de manera similar a la que hemos visto en las películas del cine de viajes latinoamericano contemporáneo, la desdramatización y la deconstrucción de las grandes acciones dramáticas dejan paso a la descripción, con lo que se eliminan ciertos elementos que se harían visibles en la imagen-acción; no obstante, en *Distancia*, buscamos mostrar los eventos mínimos y las acciones desdramatizadas, por lo que, aunque el accidente puede ser un momento de acción que se marca como relevante, se ha buscado quitarle protagonismo, ya que, si bien es importante para la trama, no es el punto que marca la disparidad o la estasis.

Conclusiones

En el inicio de esta investigación se proponía profundizar el entendimiento de las bases teóricas del cine contemplativo, pero, sobre todo, del estilo trascendental, aprovechando sus elementos y buscando ampliar los recursos para contar una historia juvenil de viaje, a fin de generar una propuesta dramática para el guion de *Distancia*. Con este objetivo, se revisaron los componentes del estilo trascendental; y, al principio, para comprender el cine contemplativo, se hizo un acercamiento al gesto de la contemplación a través de autores como Camus, Thoreau o Nietzsche. El estilo trascendental propuesto por Paul Schrader fue contrastado con la propuesta inmanentista de Gilles Deleuze, y se pudo observar la diferencia que supone la banalidad y la trascendencia. En base a este análisis realizado, se proponen las siguientes afirmaciones finales.

El repaso de la propuesta inmanentista de Gilles Deleuze mostró una postura diferente a la propuesta de Schrader. El filósofo francés afirma que la obra de Ozu es una construcción de lo banal, y que la vida está compuesta de secuencias que, aunque al alterarse éstas parece generarse un desequilibrio que genera un momento fuerte o acción decisiva, en realidad, es solamente el surgimiento de un término ordinario fuera de su propia serie vital; por lo tanto, para él, la naturaleza de las cosas tiene valor por sí misma, más que evocar un sentimiento o una emoción trascendente, y debe ser entendida como el restablecimiento de los encadenamientos naturales de las series banales o cotidianas que componen la vida y el devenir inmanentes.

Al contrario de Deleuze, Schrader permitió entender que Ozu hace una construcción desde la cultura y desde su personalidad, que permite encontrar en su obra un proceso que empieza en lo cotidiano; es decir, al igual que Deleuze, valora los momentos triviales que componen la vida, pero ahonda su análisis al situar la disparidad, en la que da importancia al espectador y a su participación en el círculo del estilo trascendental. Aquí la acción decisiva permite el desenlace a la estasis, llegando a entender la forma universal, que es el estilo trascendental, en el que se puede expresar la unidad interior de las cosas y, que, además, permite la inclusión de los sentimientos y emociones del espectador, siendo una forma completa que permite expresar lo trascendente, dar sentido a las cosas y personajes, y provocar la catarsis de los espectadores.



En el análisis realizado de las películas, se complementó el estilo trascendental propuesto por Schrader, con el análisis del método estructural y genérico de Gerardo Fernández, para el caso de *Primavera tardía* (1949) de Ozu; y, el viaje del héroe clásico de Vanoye, para *El viaje hacia el mar* (2003) y *Las acacias* (2011). En estas películas se logró apreciar que lo cotidiano, la disparidad y la estasis del estilo trascendental se mostraron constantes en las tres películas analizadas.

Sin embargo, en las dos películas de viajes no se pudo determinar todos los componentes que Vanoye propone en su esquema del viaje del héroe clásico, la razón para esta afirmación es que el cine de viajes latinoamericano contemporáneo busca la deconstrucción de las estructuras clásicas, ya que principalmente se desarrolla entre las acciones y eventos mínimos. Vale aclarar que se volvió funcional al esquema de análisis de Fernández, que ha sido planteado para los filmes de acciones fuertes o imagen-acción –es decir, de formato clásico y base aristotélica-, para el análisis de películas desdramatizadas o de minitrama, como en el caso de Ozu. Después de estos análisis, se había afirmado que no todos los elementos dramáticos son estrictamente necesarios.

En el guion de *Distancia* se puso de manifiesto la cotidianidad, la disparidad y la estasis, que son los tres componentes básicos del estilo trascendental propuesto por Schrader; además, se buscó plasmar la mayoría de elementos que Vanoye plantea en su análisis del viaje del héroe clásico, pero se destacó que hay ciertos elementos de esta propuesta que no están explícitos y otros que no están presentes. La razón es que, de manera similar a las películas del cine de viajes latinoamericano contemporáneo, la desdramatización y la deconstrucción de las grandes acciones dramáticas deja paso a la descripción, con lo que se eliminan ciertos elementos que se harían visibles en la imagen-acción; pero, para la propuesta dramática de *Distancia*, se buscó mostrar los eventos mínimos que permitan presentar el silencio y la quietud para así posibilitar la apreciación de la desdramatización y la descripción.

Se vuelve importante resaltar la importancia que tienen los personajes, que permitirán, por un lado, en el caso de Danilo, mostrar el silencio, la descripción y la quietud; y, por otra parte, en cuanto a Julio y Mónica, que tienen una construcción opuesta a la de Danilo, ayudar a equilibrar los espacios y los momentos, sin olvidar que será ella quien le guíe y le ayude a encontrarse consigo mismo; siendo posible también, gracias a los personajes, apreciar la desdramatización y la descripción, tanto en el hogar como en el viaje.



Se cierra este proyecto subrayando que, durante este proceso, se ha adquirido información muy relevante que ha sido puesta en práctica en el guion de *Distancia*. Después de las diferentes dificultades que se han debido afrontar en el transcurso de la investigación, se destaca además el distanciamiento que supone la presente propuesta con el cine de la imagen-acción o de las estructuras dramáticas clásicas. En criterio del autor de este trabajo, el resultado obtenido en el guion constituirá un aporte a la forma de contar las historias de jóvenes.



Anexos

Anexo 1. Guion literario de *Distancia*

DISTANCIA

ESC 1. INT - COCINA/CASA DE DANILO - DÍA

En la cocina, CLAUDIA (mamá de DANILO, 45) pone la mesa, PAOLA (hermana de DANILO, 21) y GABRIELA (hermana de DANILO, 18) llegan y se sientan mientras ríen entre las dos. Al frente de una silla vacía, un plato sobre la mesa emana un leve vapor, los pasos de DANILO se acercan (21 años), DANILO se sienta frente al plato, asienta el celular en la mesa, toma la cuchara y juega despacio con la sopa haciendo círculos, empieza a comer, observa el celular sin tocarlo, de fondo las voces de CLAUDIA, PAOLA y GABRIELA conversan mientras DANILO come.

FADE TO

DANILO termina de comer, su familia sigue conversando, DANILO toma su teléfono, desliza sus dedos de un lado a otro, repetidas veces, se concentra en leer hasta que los demás terminen. EL sonido de las cucharas y los platos que chocan entre sí, dan por terminada la conversación de su familia, el sonido de una silla, interrumpe la concentración de DANILO, él se levanta y abandona la mesa. PAOLA y GABRIELA continúan sentadas en la mesa mientras CLAUDIA recoge los platos y limpia la mesa.

FADE TO BLACK

ESC 2. INT - AUTOMÓVIL DE DANILO - DÍA

DANILO conduce con la mirada fija hacia el frente y las manos sobre el volante, GABRIELA sentada en el asiento del acompañante mira por la ventana, los dos permanecen en silencio, se siente un ambiente incómodo. DANILO estaciona el auto, GABRIELA se baja, DANILO arranca. DANILO se estaciona al frente de la avenida, mira a JULIO (amigo de DANILO, 22) vestido de terno, con una mochila a su espalda, un maletín en una mano y un par de zapatos deportivos en la otra, está parado en la acera del frente, mirando en sentido opuesto, DANILO toca el claxon con fuerza, observa a JULIO que se acerca y suelta una carcajada mientras JULIO sube al auto. DANILO conduce mientras conversan.

JULIO



¿Qué hubo mi rey?...

DANILO

¡Todo bien!

JULIO

Bacán.

¡Casi no me haces esperarte!

DANILO

Te estaba viendo.

DANILO y JULIO se miran y se ríen.

JULIO

¿Habla serio, recién acabaste de llegar?

DANILO mira a JULIO y asiente con la cabeza, hace un gesto indicando los zapatos de JULIO y suelta una carcajada, conduce en un breve silencio.

El auto avanza por la avenida.

JULIO

Cuenta entonces, ¿qué vas hacer?

DANILO se queda callado y continúa conduciendo con sus dos manos puestas en el volante. JULIO mira a DANILO, él asiente con la cabeza mientras JULIO habla.

JULIO

Vas a la U, a la casa,
verás una peli, dormirás,
(silencio)

¿le verás a Mónica?

DANILO mira a JULIO y se ríe, JULIO también se ríe.

JULIO

Pilas que noche hay que ganar.

DANILO

Y tú, ¿qué vas hacer?

DANILO estaciona el auto.

JULIO

Listo señor,

Pilas porque llego 10 minutos antes

JULIO se baja del auto, se agacha desde afuera y mira a DANILO. DANILO le observa mientras se ríe.

JULIO

No veas una película muy larga,
tenemos que llegar pronto.

DANILO

Ya, me llamas para salir.

JULIO

¡Noche, seguro!



DANILO y JULIO chocan los puños.
El auto de DANILO avanza por la avenida.

FADE TO BLACK

ESC 3. INT - SALÓN DE CLASES - DÍA

El salón de clases está vacío, poco a poco se va llenando, DANILO entra al salón, saluda con un par de compañeros y se sienta en una esquina en la parte posterior del salón, llegan algunos compañeros, saludan y se sientan cerca, desde su lugar mira a MÓNICA (22) que está sentada frente a él, DANILO saca un cuaderno mientras MÓNICA habla con sus compañeros alrededor, mira a MÓNICA y al cuaderno de forma intermitente.

FADE TO BLACK

ESC 4. INT - RESTAURANT - DÍA

DANILO sentado en una mesa cerca de la entrada come despacio, gira un poco su cabeza hacia el costado, (las voces que se acercan por detrás suyo le llaman la atención), entra MÓNICA, DANILO observa entrar a MÓNICA con sus amigas. DANILO fija su mirada en MÓNICA mientras sigue comiendo.

ESC 5. EXT - PARQUE - DÍA

El sol cae sobre la cabeza de DANILO, sentado junto a una cancha sobre el césped hojea un libro pequeño, detrás de él, en la cancha a sus espaldas juegan niños, se detiene en una parte para leerlo. DANILO se concentra en leer, luego de un momento escucha su nombre proveniente de una voz detrás suyo, DANILO se gira para ver.

CUT TO

Inicio de Flashback

ESC 6. EXT - PARQUE - DÍA

DANILO (niño 8 años) corre hacia el arco de la cancha, coge una mochila y corre a subirse al balde de una camioneta que está estacionada junto a la vía.

ESC 7. EXT - BALDE DE CAMIONETA - DÍA

DANILO va en el balde de la camioneta, la camioneta recorre varias cuadras, el viento choca contra su rostro, va sonriente jugando con sus demás amigos. La camioneta pasa dejando a los niños de camino a casa de DANILO (niño). DANILO (niño) baja de la camioneta y se acerca corriendo a su casa.

ESC 8. EXT - CASA DANILO (niño) - DÍA

La sala tiene un ambiente cálido, se escucha el sonido proveniente del televisor que está encendido, la pequeña sombra de DANILO (niño) se acerca a la puerta de la casa, DANILO (niño) golpea la puerta tres veces, nadie contesta, él baja su mochila y saca una llave, abre la puerta, escucha



el sonido de la televisión encendida, su rostro dibuja una sonrisa. Danilo camina por la sala, se detiene al frente de la televisión, sigue sonriendo y se dirige a la cocina.

DANILO (niño)

¡Hola!

Nadie responde, DANILO vuelve aparecer en la sala, continúa llamando.

DANILO (niño)

¡Mami! ¡Hoolaa!

DANILO se detiene en medio de la sala frente al televisor. DANILO toma el control de la tv, la sonrisa de DANILO se desdibuja, apaga el televisor y se dirige a su cuarto.

Fin de flashback

ESC 9. INT SALA/CASA DE DANILO - NOCHE

La televisión está en alto volumen, DANILO acostado en la cama despierta, DANILO toma el control y baja el volumen, se queda recostado, mira un momento hacia un lado y luego cambia la mirada hacia el otro lado. Inserto: Los posters de las películas que tiene colgados en la pared de su habitación. Se levanta, toma un poco de yogurt y cereales que están sobre su mesa, se sienta en la cama, cambia de canal y come mientras ve la televisión. Suena la alarma del reloj, DANILO toma una mochila, mete una camiseta, un short, un par de medias y unos zapatos. Se mira en el espejo, se pasa un peine rápido y se sienta nuevamente a ver la película. Suena el celular de DANILO, mira al celular, se pone de pie, mientras sale de la habitación toma unas llaves de la mesa, apaga el televisor, toma la mochila y sale de su habitación.

ESC 10. EXT - PARQUE - NOCHE

DANILO y JULIO están sentados junto a una cancha, DANILO con la mirada fija en la pelota, juega con la misma entre sus pies.

JULIO

¿Vas a la casa de Mario?

DANILO

No creo

JULIO

¿No?

DANILO

No sé,

más bien he de ver una película.

JULIO

¡Anda, vamos!



ya tienes el resto del fin de semana
para ver películas.

DANILO se ríe mientras JULIO le quita la pelota.

JULIO

Oportunidades como esta,
solo una vez en la vida.
Y para ti, que casi nunca sales.
Anímate.

DANILO gira su mirada hacia JULIO, sigue pensativo. JULIO se levanta, toma la pelota y su mochila.

JULIO

Vamos ve,
¿Ya sabes quién va a ir?
(JULIO se frota las manos)
¡Te puedes imaginar!

DANILO mira a JULIO un momento, agacha la cabeza, se queda callado, vuelve a mirar a JULIO, respira profundo.

DANILO

Ok. Voy a ir.

JULIO

¡En serio! ¡Bacán!
Déjame llamar para confirmar.

ESC 11. INT - HABITACIÓN DE MÓNICA - NOCHE

MÓNICA está acostada en la cama sobre las cobijas. Suena su celular, contesta.

MÓNICA

Hola amiga.
(silencio)
Mario, Julio y... (MÓNICA sonrío) ¿Danilo?
(silencio)
¿A dónde fue con nosotros?
(silencio)
Uy mijita,
tantos viajes ni me acuerdo,
ya voy a revisar mis fotos
(silencio)
Osea si te dije que voy a pensar.
(silencio, sonrío)
Ay amiga, ¡de ley que quiero a ir!
(silencio)
Ok. Cuídate baby.

ECS 12. INT - HABITACIÓN DE DANILO - DÍA



DANILO recostado sobre su cama mira la televisión, se levanta, toma un sobre de cereal y una botella de yogurt que está sobre la mesa junto a su cama, se sienta en la cama y continúa viendo la televisión.

ESC 13. INT - HABITACIÓN DE MÓNICA - DÍA

MÓNICA despierta, se levanta y observa las fotos colgadas en la pared mientras susurra, mientras sonrío y asiente con la cabeza.

ESC 14. INT - COMEDOR/CASA DE MÓNICA - DÍA

MÓNICA está sentada en la mesa, come y conversa con sus padres.

MÓNICA

Hoy voy a estar en la Universidad, luego saldré con unas compañeras, voy a llegar pronto a la casa porque unas amigas me invitaron a salir en la noche.

Los papás de MÓNICA se despiden de ella, se queda sola, MÓNICA con su celular en la mano, el silencio se apodera del entorno.

ESC 15. INT - HABITACIÓN MÓNICA - NOCHE

MÓNICA está frente al espejo, se mira mientras cambia de blusas sobre ella. Escoge una, se pone y asienta las demás sobre su cama, se peina, suena su celular, contesta.

MÓNICA

Sí, en unos minutos estoy lista.
(Silencio)

Te espero entonces.

MÓNICA continúa frente al espejo mientras se arregla.

ESC 16. INT - HABITACIÓN DANILLO - NOCHE

DANILO, se coloca una chompa y arregla su cinturón, se pasa una mano en el cabello, se recuesta sobre la cama. Suena el celular, DANILO toma el celular, lo mira, toma las llaves y sale de la habitación.

ESC 17. INT - CASA DE MARIO - NOCHE

MARIO (23) recibe a DANILO y JULIO, les saluda y les invita a pasar, se sienta, DANILO se queda detenido un momento en la entrada, sus compañeros se acercan y saludan entre todos. DANILO se acerca hacia los demás compañeros que se encuentran sentados alrededor de una mesa, juegan con cartas. MÓNICA es la última en saludarle, le invita a sentarse.



MÓNICA

Hola.

DANILO

Hola

MÓNICA

¿Quieres sentarte?

DANILO

Gracias

MÓNICA se sienta junto a sus compañeros, DANILO se queda parado un momento, mira a su alrededor, mira a MÓNICA, se aproxima a la mesa y se sienta lejos de MÓNICA, se frota las manos, mira a MÓNICA y se acerca un poco hacia ella, MÓNICA se gira y habla en voz baja a DANILO.

MÓNICA

No entiendo muy bien a que juegan.

MÓNICA le ofrece un vaso con bebida a DANILO. DANILO toma el vaso y lo asienta, observa a su alrededor, MÓNICA fija su mirada en él.

MÓNICA

Nunca te he visto en nuestras reuniones.

DANILO tarda en responder, sigue mirando a los lados.

DANILO

No me gustan.

MÓNICA

¿Qué no te gusta?

DANILO mira a MÓNICA, respira profundo, mueve la cabeza sin responder, hace un ademán indicando hacia sus compañeros. MÓNICA levanta su vaso y mira a DANILO. DANILO mueve su cabeza de forma negativa.

MÓNICA

No entiendo para que vienes
si no vas a relajarte.

Al menos tómate una.

MÓNICA levanta su vaso, DANILO la mira y levanta el vaso, beben un poco. MÓNICA se da la vuelta para mirar la mesa. DANILO se frota las manos, habla pausado y con voz baja.

DANILO

Vine, vine porque JULIO me insistió.

MÓNICA voltea a ver a DANILO.

MÓNICA

¿Qué dices?

DANILO

No me gustan las fiestas



Julio me trajo hoy.

MÓNICA

¡Pero anímate!

MÓNICA se acerca más a DANILO.

MÓNICA

Si no te gustan las fiestas,
¿qué haces el fin de semana?

DANILO

Veo películas

MÓNICA

¿Todo el fin de semana?

DANILO

Sí.

MÓNICA

¡Waow! ¿bastantes?

DANILO

Sí

MÓNICA

A ver ¿cuáles te gustan?

DANILO

De viajes

MÓNICA

¡En serio!

Entonces te gusta viajar.

DANILO

Nunca he viajado

MÓNICA

¿Cómo?

¡Te gusta los viajes y no has viajado!

DANILO se mantiene callado, MÓNICA se pone de pie y hace una seña para que DANILO se levante, DANILO se pone de pie, sigue a MÓNICA, se alejan un poco de la mesa y de sus compañeros.

MÓNICA

A mí me gusta viajar,
he viajado muchas veces,
como en las películas.
Aunque claro nunca me ha pasado
lo que pasa en las películas.

DANILO

¿Qué películas has visto?

MÓNICA

Yo no sé los nombres, solo las veo.

DANILO



¿Pero te has de acordar alguna?

DANILO Y MÓNICA se vuelven a sentar y toman de sus vasos.

MÓNICA

¿Y te gustaría viajar entonces?

DANILO

Quizá sí, pero no sé.

MÓNICA se acerca a DANILO y le susurra al oído.

MÓNICA

¿Qué dices?

DANILO se aparta de MÓNICA.

DANILO

¡Estás loca!, ¿hoy mismo?

¿A dónde vas a ir?

MÓNICA

No importa,

luego veo.

Solo di que sí.

DANILO permanece sentado mientras observa a MÓNICA ponerse de pie, él mira a sus compañeros que continúan jugando en la mesa, asiente con la cabeza. Mira a MÓNICA parada junto a la salida, se pone de pie, se queda parado un breve momento, mira a MÓNICA, mira a sus compañeros, se acerca a la salida, MÓNICA abre la puerta, DANILO se detiene y mira un momento a MÓNICA, DANILO sale y MÓNICA sale detrás de él.

MÓNICA

Ya volvemos (voz alta)

FADE TO BLACK

ESC 18. INT/EXT - AUTOMÓVIL DANILO - NOCHE

DANILO conduce despacio, MÓNICA va recostada en el asiento del acompañante. DANILO habla despacio y trata de despertar a MÓNICA.

DANILO

Oye, oye

Despiértate.

Las luces del auto avanzan lento por la vía.

DANILO detiene el auto. Hay poca luz y no se ve bien en el interior del auto, el auto estacionado al costado de la vía, MÓNICA se baja del auto, se para junto al borde de la vía, las luces brillan al frente y se dibujan las carreteras, MÓNICA mira hacia el frente, el viento sopla y levanta el cabello de MÓNICA, hay silencio en la vía, DANILO baja, se apoya en el costado del auto, DANILO se estira para desperezarse, se acerca a MÓNICA despacio, habla en voz baja.



DANILO

Esto es una mala idea.

MÓNICA estira sus brazos, habla sin mirar a DANILO.

MÓNICA

Ya estamos lejos,
como a la mitad,
¿quieres volver?

DANILO se queda callado un momento, se sube al auto.

DANILO bosteza, cierra los ojos y respira profundo, MÓNICA sube al auto.

DANILO

Hay que buscar algo de comer.

MÓNICA se abrocha el cinturón, se mira en el pequeño espejo de la visera, baja el vidrio de la ventana y se sacude el cabello mientras se lo peina con una mano. MÓNICA saca su celular y marca un número.

MÓNICA

Hola papá,
salí de paseo con un amigo,
creo que volveré bien noche,
está bien.
(silencio)

No te preocupes, estoy bien.

MÓNICA deja de hablar por el teléfono.

MÓNICA

¿Puedes poner música?

DANILO de mala gana intenta sintonizar la radio, pero no sirve.

MÓNICA

Conecta el celular.

DANILO muestra el radio mientras contesta.

DANILO

Es antiguo.

MÓNICA

Mnn necesito un baño.

MÓNICA mira a DANILO, él arranca el auto, MÓNICA le continúa mirando.

MÓNICA

¿No vas avisar a tu casa dónde estás?

DANILO mira a MÓNICA.

DANILO

Nunca llamo.



DANILO conduce mirando al frente con concentración, MÓNICA se acomoda el cabello mientras continúa el auto avanza por la carretera.

El auto se aleja hasta desaparecer, un auto se acerca y pasa en sentido contrario, la vía queda en silencio, el viento mueve los árboles.

FADE TO BLACK

ESC 19. EXT - GASOLINERA - DÍA

El sol se muestra en el horizonte, el auto de DANILO aparece lejano y se acerca poco a poco, llega y se estaciona en el puesto de repostaje.

El vendedor pasa desde otro auto al auto de DANILO, DANILO baja y estira sus brazos y sus piernas, MÓNICA baja y se dirige al baño, el vendedor coloca la manguera en el auto de DANILO, un auto sale de la gasolinera, otro auto llega, DANILO paga, se sube al auto, enciende el auto y se estaciona en el parqueadero al frente del minimarket de la gasolinera, observa a personas entrar y salir del minimarket, una niña que juega con un cartel de anuncio en la entrada del minimarket, autos que se estacionan a su lado y otros que se retiran.

ESC 20. INT - AUTO DE DANILO - DÍA

MÓNICA se acerca al auto y se apoya en la puerta del acompañante, otro auto se estaciona a lado izquierdo.

MÓNICA

¿Quieres algo?

DANILO mueve la cabeza en señal de negación, observa a MÓNICA ingresar al minimarket y caminar entre los pasillos, algunas personas se cruzan con MÓNICA en el interior mientras ella toma fundas de la repostería, MÓNICA hace fila en la caja para pagar, MONICA sale con una funda en su mano y se sube al auto.

MÓNICA abre una funda que ha comprado y se lleva una papa a la boca.

MÓNICA

Aunque no haya música,
al menos no nos vamos a morir.

(Sonríe).

MÓNICA sonríe mientras muestra la funda a DANILO y le ofrece una papa con su mano. DANILO apenas intenta sonreír. MÓNICA mira a DANILO mientras él mueve el auto para salir del parqueadero. MÓNICA borra su sonrisa y le pide que detenga el auto.



MÓNICA

Espera

DANILO detiene el auto en la salida de la gasolinera.

MÓNICA

(curiosidad más que enojo)

Oye tu nunca hablas con los demás,
no te ríes, ahora vas de paseo
y tampoco te relajas
¿qué te gusta entonces?

DANILO no responde, mira a MÓNICA.

MÓNICA

(sugerencia)

Si estas de paseo..
los viajes son para admirar los paisajes
se supone que debes divertirte,
reírte y olvidarte un
poco de las demás cosas.

DANILO se queda callado, mira a MÓNICA, ella lo mira a él.
DANILO pone en marcha el auto, conduce mirando hacia el
frente, DANILO habla pausado, en voz baja y desganado.

DANILO

¿Se puede hacer
(silencio)
lo que hacen
(silencio)
en las películas?

MÓNICA va con la mirada puesta en él, se queda en silencio
un momento, sonríe.

MÓNICA

¿Cosas como qué?

DANILO

Manejar..
(silencio)
sin rumbo..
(silencio)
sin saber..
(silencio)
a dónde voy.

MÓNICA

Nosotros vamos..
Al paraíso.



DANILO no responde y se queda callado. MÓNICA se acomoda en el asiento, continúa comiendo papas, ofrece una a DANILO, el recibe de mala gana.

MÓNICA

A ver cuéntame
¿qué películas has visto?

DANILO

Son muchas,
algunas ni me acuerdo.

MÓNICA

A ver, ¡de tantas películas que has visto!
Imagínate si no me acordara
los lugares que yo he visitado..

El sol ilumina el cielo, el auto avanza por la vía, por momentos se pierde entre el paisaje y vuelve a aparecer, en la carretera varios autos van y vienen, la charla de DANILO y MÓNICA continúa (diálogos ininteligibles).

ESC 21. INT - RESTAURANT - DÍA

DANILO y MÓNICA están sentados en una mesa cerca de la ventana, DANILO mira a MÓNICA y luego mira a través de la ventana.

MÓNICA

No entiendo por qué
no te gustan los cachitos?

DANILO

Yo prefiero comer bien.

MÓNICA ríe, mira hacia la ventana. DANILO mira de reojo a MÓNICA, mira la mano de MÓNICA y acerca su mano a la de ella. La mesera se acerca y deja dos platos de comida. Mientras comen no conversan, DANILO mira a MÓNICA y MÓNICA mira a DANILO, cuando las miradas se cruzan MÓNICA ríe y DANILO intenta sonreír.

ESC 22. INT - AUTOMÓVIL DE DANILO - DÍA

En la vía se observa naturaleza y pocas casas, DANILO conduce concentrado, MÓNICA va contando lo que le gusta hacer y los lugares que ha visitado. MÓNICA va mirando hacia el costado y diciendo a DANILO todo lo que ve. Una iglesia se visualiza a lo lejos, MÓNICA señala hacia el frente para que DANILO se estacione.

MÓNICA

Para ahí delante.
Allí, allí.



Mientras se acercan MÓNICA se empieza a desabrochar el cinturón. Apenas DANILO estaciona el auto MÓNICA baja, se acerca a la iglesia, empuja la puerta con delicadeza, esta se abre lentamente, MÓNICA voltea y hace señas para que DANILO baje. DANILO en el auto observa y se baja de mala gana.

ESC 23. INT - IGLESIA - DÍA

Hay flores secas en el altar que luce descuidado, algunos haces de luz ingresan por los vitrales del costado de la iglesia, MÓNICA entra caminando despacio, avanza hasta la mitad de las bancas. MÓNICA se arrodilla en una banca con sus manos apoyadas sobre la madera, mira hacia el frente, contempla, respira profundo y cierra los ojos, DANILO se acerca sin hacer ruido, se queda parado en el pasillo, mira al frente un momento, gira y mira a MÓNICA, mira la mano de MÓNICA, acerca su mano despacio y apoya su mano sobre la mano de ella, MÓNICA retira su mano y junta sus manos en frente.

MÓNICA

Me gusta agradecer
los viajes que hago.

DANILO se acerca y se arrodilla, imita la postura de MÓNICA.

MÓNICA respira profundo, abre sus ojos, gira su cabeza y mira a DANILO, él gira su cabeza y mira a MÓNICA.

DANILO y MÓNICA se ponen de pie y salen de la iglesia caminando despacio. DANILO habla pausado mientras salen de la iglesia.

DANILO

Yo nunca he salido con mi familia,
ni siquiera tengo papá.

(silencio)

Casi nunca hablo con ellos,
y me paso solo todo el tiempo,

(silencio)

cuando estoy en la casa veo películas,
a veces salgo con Julio a jugar.

(silencio)

Nunca pensé que haría un viaje como este.

Llegan a la puerta de la iglesia, se detienen en la puerta, MÓNICA mira a DANILO.

MÓNICA

¿Seguimos?



Los dos salen y observamos la iglesia vacía.

ESC 24. EXT - PISCINA - DÍA

Los rayos de sol se reflejan en el agua de la piscina, algunas personas caminan alrededor, niños juegan en la piscina con una pelota, otros niños nadan.

DANILO y MÓNICA están sentados frente a la recepción, aparece el dueño y les entrega dos fundas con unos trajes de baño.

DANILO sentado en una mesa mira hacia la piscina, MÓNICA aparece desde el vestuario, lleva un traje de baño, DANILO mira a MÓNICA mientras se acerca, ella llega y se sienta junto a él, ambos miran la piscina, está vacía.

MÓNICA

Aunque eres raro, me pareces interesante.

DANILO mira a MÓNICA. MÓNICA mira a DANILO. DANILO acerca muy despacio su mano hacia la mano de MÓNICA que está sobre la mesa. MÓNICA mira a DANILO, se pone de pie, camina hacia el filo de la piscina, DANILO la observa, MÓNICA se queda parada mirando la piscina, DANILO sentado la mira, MÓNICA voltea a ver a DANILO, hace un ademán y lo llama con la mano, lo mira un instante y vuelve a ver a la piscina, DANILO se levanta y camina hacia MÓNICA, ella voltea y mira a DANILO, MÓNICA continúa llamando con su mano, DANILO camina hacia ella. MÓNICA toma el brazo de DANILO con sus dos manos, ambos se lanzan al agua, desaparecen en el agua un momento, aparecen y se acercan al filo, nadan juntos desde un filo hacia el otro. En el filo de la piscina, MÓNICA y DANILO sumergidos en el agua, se miran el uno al otro.

MÓNICA

¿Qué te pareció?

DANILO sonríe. MÓNICA sale del agua, mira MÓNICA mientras sale y luego DANILO sale. El agua se tranquiliza.

ESC 25. EXT - PARQUE - DÍA

Los rayos del sol iluminan todo el entorno, algunas nubes blancas cubren el cielo azul. DANILO camina delante de MÓNICA, se sienta en el césped debajo de un árbol, MÓNICA permanece de pie. DANILO se recuesta y cierra los ojos un momento. MÓNICA se acerca y se sienta a su lado.

DANILO

Ver películas y ver pasar el tiempo.

MÓNICA

¿Cómo?

DANILO



Eso es lo que me gusta.

DANILO abre los ojos y mira a MÓNICA, ella mira a DANILO, los dos se quedan en silencio.

DANILO

Así se ve pasar el tiempo.

MÓNICA se acuesta cerca de DANILO, ambos miran al cielo, la mano de DANILO se acerca despacio hacia la mano de MÓNICA, ambos detienen su mirada en el cielo, el viento mueve las ramas del árbol, algunas hojas caen alrededor de los dos, DANILO mira a MÓNICA, ella lo mira a él, MÓNICA habla pausado.

MÓNICA

Hay más formas de ver pasar el tiempo.

El viaje es una de ellas.

Los lugares desconocidos,
la naturaleza, las risas.

Las nubes atraviesan las hojas del árbol. DANILO gira su cabeza y mira a MÓNICA. MÓNICA gira su cabeza y mira a DANILO, los dos sostienen la mirada, sonríen, la mano de DANILO llega hasta la mano de MÓNICA, cierran los ojos un momento, abren los ojos y miran al cielo.

DANILO

Me gusta este viaje.

Los dos acostados junto al árbol, el viento sopla, las hojas caen, las ramas se mueven de un lado a otro, las montañas se divisan lejanas y se funden con el cielo y las nubes blancas.

ESC 26. INT - AUTO DE DANILO - DÍA

DANILO conduce con una mano sobre el volante y la otra en la palanca de cambios, MÓNICA se arregla el cabello. MÓNICA mira a DANILO.

MÓNICA

Te divertiste, ¿no!

DANILO mira a MÓNICA y sonríe.

El auto avanza en una larga avenida recta, delante va un auto, DANILO se acerca poco a poco.

MÓNICA

Bien, vamos hacer algo más,
¿te parece?

DANILO

Ok

MÓNICA

Adelanta ese auto antes de la curva.

Sumar pequeñas acciones que muestran que no se niega.



DANILO

¡Estás loca!
No hay como.

MÓNICA se ríe de DANILO y hace gestos con su rostro.

MÓNICA

¡Seguro no hay como!

DANILO mira a MÓNICA y el sonido del acelerador se incrementa, vuelve a mirar hacia el frente. DANILO pasa al auto de adelante justo al llegar a la curva. MÓNICA mira hacia el frente y se agarra del apoya brazos de la puerta, respira profundo.

MÓNICA

Eso estuvo cerca,
no pensé que te ibas a arriesgar (cambiar palabras para que no sea muy específico).
DANILO se queda callado, mira a MÓNICA y se ríe.

MÓNICA

¿Puedes manejar con una mano?

DANILO

Claro.

MÓNICA se acomoda en el asiento.

MÓNICA

A ver, piedra, papel o tijera.
DANILO saca su mano e intenta jugar con MÓNICA. MÓNICA le gana 3 veces.

MÓNICA

¡No hay chiste si solo te gano!

DANILO

Pero yo estoy manejando.

MÓNICA

Mejor nos tomamos una foto.

MÓNICA se quita el cinturón, reclina un poco el asiento y se sienta de costado, DANILO la mira y se ríe, MÓNICA de espalda a DANILO sostiene el teléfono con la mano levantada.

MÓNICA

Quítate el cinturón

y a la cuenta de tres levantas las manos.

DANILO mira a MÓNICA, mueve la cabeza de forma negativa, mira al frente, coloca sus dos manos al volante y continúa manejando, MÓNICA voltea hacia DANILO.

MÓNICA

Vamos, no seas aburrido.



DANILO

No, estamos yendo rápido y es peligroso.

MÓNICA

¿No te gusta la adrenalina?

DANILO se queda callado, continúa mirando hacia el frente.

MÓNICA desabrocha el cinturón de DANILO.

MÓNICA

¿Qué dices?

DANILO gira su rostro hacia MÓNICA, la mira un momento y se quita el cinturón de mala gana.

MÓNICA

¡Woo!

A ver, a la cuenta de tres.

DANILO fija su mirada en el teléfono de MÓNICA, conduce con una mano.

MÓNICA

Uno, dos...

Se escucha un golpe fuerte, MÓNICA se vira hacia adelante, su brazo golpea con el tablero del auto, DANILO levanta el freno de mano, MÓNICA intenta sentarse bien, DANILO se queda estático un momento, MÓNICA gime del dolor agarrándose el brazo, DANILO abre su puerta y baja del auto, rodea el auto, abre la puerta de MÓNICA y le ayuda a sentarse bien, le coloca el cinturón, cierra la puerta de MÓNICA. MÓNICA mira a DANILO caminar hacia la parte frontal del auto, se detiene un momento mientras observa hacia el piso, se agacha, se para de nuevo, se queda mirando un momento el auto, se lleva una mano a la cabeza, camina y se sube al auto, lo enciende e intenta arrancar, pero el auto emite un sonido fuerte y ronco, ambos se quedan en silencio. DANILO mira a MÓNICA. MÓNICA continúa agarrándose el brazo.

DANILO

Necesitamos un médico

MÓNICA asiente con la cabeza.

DANILO arranca el auto despacio, da marcha atrás, el sonido ronco se vuelve a escuchar. El auto avanza hacia adelante, DANILO conduce alternando su mirada entre la vía y MÓNICA. DANILO saca despacio el celular de su bolsillo.

DANILO

¿Quieres llamar a tu papá?

DANILO da su celular a MÓNICA, DANILO conduce mientras MÓNICA mientras habla por teléfono.

MÓNICA



¡Hola papi!

(silencio)

Estamos bien,

solo que tuvimos un golpe.

(silencio)

No se preocupe,

creo que llegaremos para la noche.

(silencio)

Está bien.

(silencio)

Chao.

DANILO respira profundo y habla a MÓNICA.

DANILO

¿Esté bien?

MÓNICA lo mira en silencio. Hace una pequeña sonrisa.

MÓNICA

Tranquilo,

cosas peores me ha pasado en mis viajes.

ESC 27. EXT - CENTRO MÉDICO - DÍA

En medio de algunas casas, junto a la calle, un centro médico, con la estructura descuidada. El auto de DANILO se acerca despacio y se detiene cerca de la entrada, DANILO baja del auto y ayuda a MÓNICA a bajar. Una enfermera aparece en la puerta del centro médico, ayuda a entrar a MÓNICA, DANILO se queda afuera. DANILO camina en círculos cerca del auto, se detiene de frente, mira el auto, un pedazo del guardachoque está colgado, DANILO se arrodilla e intenta arrancar el pedazo caído, lo arranca y lo pone en un lado. DANILO apoya su espalda en un lado del carro, cierra sus ojos y agacha su cabeza, abre sus ojos, mira hacia las montañas, el viento choca contra él, se mueve su cabello y su ropa, continúa contemplando las montañas, agacha la mirada despacio, mete su mano al bolsillo, deja su mano en el bolsillo un momento, saca el celular de su bolsillo, se detiene a mirarlo, lo vuelve a guardar, lo saca otra vez, marca un número y escucha la voz de la operadora, fija su mirada en el celular un momento, deja caer su mano y mira hacia el frente, respira profundo, vuelve a marcar y suena la operadora otra vez, se queda mirando el celular un momento, marca una vez más y espera mientras escucha el timbre. Danilo sufre mientras dice los diálogos.

CLAUDIA (off)

¡Danilo!



DANILO

Hola
(silencio)
mamá.

CLAUDIA (off)

¿Dónde estás?

DANILO se queda callado mientras sostiene el teléfono en su oído y mira hacia el frente

DANILO

Salí... (silencio) un rato.

CLAUDIA (off)

¿Cómo que saliste un rato, te fuiste toda la noche y hoy... (silencio) sabes qué hora es, no pensarás venir a la casa?

DANILO

Mamá, estoy lejos.

CLAUDIA (off)

Después de toda la noche y todavía estás lejos, que te pasa Danilo, ¿dónde estás... (silencio) y el carro?

DANILO

Mamá, cálmese.

Un breve silencio invade la comunicación.

CLAUDIA (off)

Danilo, ven a la casa, por lo menos piensa, preocúpate un poquito por nosotros.

DANILO se queda callado, mira hacia el horizonte, mira el auto, se lleva una mano a la cabeza, vuelve a mirar hacia el centro médico, su voz suena más débil.

DANILO

¿Mamá?

(silencio)

¿Me escucha?

(silencio)

Nos pasó algo.

CLAUDIA (off)

¿Qué te pasó?

DANILO apoyado sobre un costado del auto mueve sus manos, nervioso.

DANILO



Tuvimos un golpe

CLAUDIA (off)

¡Cómo!

Se produce un breve silencio. DANILO contesta con voz pausada y temblorosa.

DANILO

Mamá, escúcheme (silencio)
por favor, salí con una amiga
y.. (silencio) estamos bien.

CLAUDIA (off)

Danilo escúchame tu a mí,
ven a la casa, ven y aquí
hablamos.

DANILO mira hacia el frente y empieza a caminar, camina alrededor del auto mientras continúa hablando por teléfono, se acerca al centro médico, observa el paisaje. Se acerca al auto y se apoya nuevamente.

DANILO

Mamá.. (silencio) tranquila,
estamos bien y el carro
también.

(Silencio)

¿Le parece si hablamos
cuando llegue?

CLAUDIA (off)

Ven, ven Danilo y llega lo
más pronto posible.

DANILO

Ok.

DANILO deja caer su mano con el teléfono, cierra los ojos, respira profundo tres veces, guarda el teléfono en el bolsillo, abre los ojos y detiene su mirada hacia las montañas un buen momento, nada se mueve, camina un poco hacia la entrada del centro médico. Aparece MÓNICA con el brazo izquierdo sujetado por un cabestrillo, DANILO la mira, MÓNICA sonríe y se acerca a DANILO enseñando su brazo.

DANILO

¿Cómo estás?

MÓNICA

No fue tan grave, fue solo
el golpe.



DANILO la mira, respira profundo, coloca sus manos sobre los hombros de MÓNICA y le acompaña a subirse al auto, DANILO se sube al auto.

El auto estacionado en la calle, las voces de MÓNICA y DANILO hablan pausado.

MÓNICA

¿Cómo está tu carro?

(silencio)

DANILO

Tranquila, vamos a llegar
bien a la casa.

El auto se enciende, acelera, avanza despacio y se aleja.

Créditos



Bibliografía

- Alonso, L. (2008). *Liverpool* [película]. 4L, Black Forest Films, CMW Films, Eddie Saeta S.A. Slot Machine.
- Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo* (L. Echávarri, trad.) Alianza Editorial, S. A. (Original publicado en 1951).
- Casanova, G. (2003). *El viaje hacia el mar* [película]. Lavorágine Films.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2* (I. Agoff, trad.) Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (Original publicado en 1985).
- Fernández, G. 2014. *Dramaturgia Método para escribir o analizar un guión dramatizado*. CCE Benjamín Carrión. (Original publicado en 2003).
- Giorgelli, P. (2011). *Las acacias* [película]. Aire cine, Utópica cine, Proyecto experience.
- Huerta, M. 2008. *Paul Schrader*. Ediciones Akal, S. A.
- Nietzsche, F. 1999. *El caminante y su sombra* (L. D. Marín, trad.). Edimat Libros. (Original publicado en 1880).
- Ozu, Y. (1949). *Primavera tardía* [película]. Shochiku.
- Ozu, Y. (1962). *Una tarde de otoño* [película]. Shochiku.
- Schrader, P. (1999). *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* (B. V. Viñas, trad.). Ediciones JC Clementine. (Original publicado en 1972)
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (E. B. Irusta, trad.). EDICIONES RIALP, S.A. (Original publicado en 1984).
- Thoreau, H. (1999). *Pasear* (S. Komet, trad.). Grafos, S.A. (Original publicado en 1994).
- Torres, L. (2004). *La poética Zen en Primavera tardía (Banshun, 1949) de Yasujiro Ozu* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Base de datos. <https://www.doi.org/10.13140/RG.2.1.5006.5128>



Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de gui3n* (A. L3pez, trad.) Ediciones Paid3s Ib3rica, S. A. (Original publicada en 1991).