

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación



**CUANDO EL SILENCIO HABLA. LACONISMO,
CONTENCIÓN Y AMNESIA EN *EL CABALLO DE TURÍN*
(2011) DE BÉLA TARR, *IN THE MOOD FOR LOVE* (2000) DE
WONG KAR-WAI Y *LA MUJER SIN CABEZA* (2008), DE
LUCRECIA MARTEL**

Trabajo de investigación para optar el Título Profesional de Licenciado en
Comunicación

Amanda Libertad Ramos Taira
Código 20122122

Asesor

Ricardo Humberto Bedoya Wilson

Lima – Perú
2017



CUANDO EL SILENCIO HABLA.
LACONISMO, CONTENCIÓN Y AMNESIA
EN *EL CABALLO DE TURÍN* (2011) DE BÉLA
TARR, *IN THE MOOD FOR LOVE* (2000) DE
WONG KAR-WAI Y *LA MUJER SIN CABEZA*
(2008), DE LUCRECIA MARTEL

RESUMEN

Este artículo busca analizar el poder expresivo del silencio, específicamente el verbal, y cómo éste es representado en el cine sonoro contemporáneo. Es importante investigar el silencio como herramienta expresiva en la cinematografía, ya que muestra el impacto de la comunicación no verbal, abre las puertas al entendimiento de las dimensiones más internas del ser humano y a los aspectos latentes de la existencia. Asimismo, otorga sentido a la historia e incrementa el poder de los elementos visuales. El silencio significativo merece ser estudiado por su riqueza en contenido comunicacional y se plasma de forma sobresaliente y original en las realizaciones de los directores que son materia de análisis para esta investigación: Béla Tarr, Wong Kar-Wai y Lucrecia Martel. El tratamiento científico otorgado al silencio como recurso comunicativo en sus realizaciones aún no es vasto ni detallado. Este estudio tiene un enfoque cualitativo que incluye unidades de análisis correspondientes a secuencias de las películas *El caballo de Turín* (2011), *In the mood for love* (2000) y *La mujer sin cabeza* (2008). Se aplica una matriz de análisis de contenido sonoro y visual a cada secuencia para abordar los objetivos de la investigación.

PALABRAS CLAVE

Flanéur, fuera de campo, liminalidad, no lugares, slow cinema

ABSTRACT

This article analyzes the expressive power of silence, specifically the verbal one, and how it is represented within contemporary sound cinema. It is important to investigate silence as an expressive tool in cinematography since it shows the impact of non-verbal communication, opens the door to an understanding of the most inner dimensions of human being and the latent aspects of existence. Furthermore it also gives meaning to history and increases the power of visual elements. Significant silence deserves to be studied for its richness in communicational content and it is illustrated in an original way inside the films of the directors who are the subject of analysis for this research: Béla Tarr, Wong Kar-Wai and Lucrecia Martel. The scientific treatment given to silence as a communicative resource in its realizations is not yet deep and detailed. This study has been carried out with a qualitative approach that includes units of analysis corresponding to sequences of the movies *The horse of Turin* (2011), *In the mood for love* (2000) and *La mujer sin cabeza* (2008). A sound-visual content analysis matrix is applied to each sequence in order to fulfill the research objectives.

KEYWORDS

Flan eur, off-camera, liminality, non-places, slow cinema

1. INTRODUCCIÓN

El cine es un arte que nació en estado silente y fue incorporando sonido a lo largo de su evolución. En su origen, el silencio era considerado una carencia comunicacional que necesitaba ser sustituida por otros elementos como la sobreexpresión actoral y el uso de rótulos escritos sobre la pantalla. La creación de sentido a través del silencio surge con la incorporación del sonido al cine, momento en el que se convierte en herramienta expresiva. Por ello, considero importante analizar en este trabajo, los posibles significados de lo no dicho verbalmente entre personajes y cómo esta carencia es suplida mediante sonidos ambientales y música que forman parte de la estética cinematográfica de directores contemporáneos como Béla Tarr, Wong Kar-Wai y Lucrecia Martel.

A continuación, como parte del marco teórico, definiré las variables o conceptos bajo los cuales se analizan las secuencias audiovisuales de esta investigación.

El primer concepto explica que el cine no se originó con sonido incorporado. Siguiendo el postulado de Bresson (1979): “El cine sonoro ha inventado el silencio” (p. 43). Durante el estadio mudo, el silencio era un vacío que debía llenarse para dotar de significado a la historia. Posteriormente, en la era sonora, se comprendió que la parquedad también se encarga de transmitir sensaciones al ser complementada con sonidos ambientales, música y efectos. El mundo interno de los personajes y las percepciones atmosféricas no serían comprendidos con tanta efectividad mediante el mero uso del lenguaje verbal.

El segundo concepto trata acerca de la dualidad complementaria entre silencio y sonido. Según Bordwell y Thompson (2003), “el sonido asigna un nuevo valor al silencio” (p.292). Al crear tensión, el espectador se encontrará concentrado y expectante de escuchar algún mínimo sonido. Se debe comprender que el valor del silencio depende de los sonidos que lo contextualicen. Como menciona Michel Chion (1993) en su libro *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*: “El silencio

nunca es un vacío neutro, sino el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste” (p. 51). Por ello, no es posible entender el significado del silencio sin su contraposición con el sonido expreso. Ambos elementos son complementarios.

El siguiente concepto es también aporte de Chion (1993), quien sostiene que la voz de un personaje es el sonido que capta mayor atención por parte del espectador cinematográfico. “Si en cualquier ruido cercano procedente de su ambiente oye unas voces en medio de otros sonidos, son esas voces las que captan y centran en primer lugar su atención” (p.14). Así, el cine y la vida misma son vococentristas. La voz humana se superpone a otros sonidos, como ambientales y efectos. Por el contrario, Jacques Rancière argumenta que el cine se basa en la conjugación de imágenes y sonidos; donde las palabras expresas son solo un medio comunicacional más entre todas las posibilidades expresivas existentes:

El cine es el arte del tiempo de las imágenes y de los sonidos, un arte que construye los movimientos que ponen a los cuerpos en relación unos con otros dentro de un espacio. No es un arte sin palabra. Pero no es el arte de la palabra que cuenta y describe. Es un arte que muestra cuerpos, que se expresan entre otros medios por el acto de hablar y por la manera en que la palabra los afecta. (Rancière, 2013, p.12).

El cuarto aporte se encuentra influenciado por la teoría de Zygmunt Bauman acerca de la modernidad líquida. Se alientan la fugacidad de los momentos, la inestabilidad y el constante cambio físico y mental. El sociólogo polaco plantea que en la actual sociedad de consumo “viajar es esperanza, llegar es una maldición” (Bauman, 1998, p.57). Las personas (y personajes de los filmes) ya no se encuentran arraigados a espacios específicos. Así surge el concepto de los no lugares, recogido por Imbert y por el antropólogo francés Marc Augé. Los lugares son percibidos como meros artefactos decorativos o de paso superficial que no enriquecen la identidad humana. Por ende, al no alterar la sustancia de los seres, pueden ser reemplazados con facilidad.

La siguiente idea está vinculada con características como la larga duración de los planos, tiempos muertos y el componente atemporal dentro de algunos filmes. Estos elementos forman parte de lo que se conoce como *Slow cinema*. Jonathan Romney (2010), en su artículo *In search of lost time*, menciona que este tipo de cine privilegia la

experiencia contemplativa: “Aquellas películas resaltan el proceso visual en sí mismo como una experiencia en tiempo real, en la cual el espectador se vuelve más consciente de cada minuto y segundo que ocupa viendo” (p.43).

Como sexto concepto tenemos a la figura del *flanéur* o paseante que observa silente y pasivamente lo que ocurre a su alrededor. Walter Benjamin, en su libro *Libro de los pasajes*, emprendió el proyecto de describir y analizar a este personaje surgido en las calles París después del ordenamiento urbanístico haussmaniano. Antonio Pizza (1998) lo describe como un sujeto sin personalidad propia que no se identifica con su realidad. Solo la observa de lejos: “Se convierte en ajeno a sí mismo porque los confines de su ser son lábiles, deliberadamente mudables; pero se encuentra además igualmente extrañado con respecto a su ambiente porque no logra reflejarse en el cosmos contemporáneo” (p.196).

El siguiente componente del marco teórico se centra en el fuera de campo propuesto por Deleuze (1983). Este autor diferencia dos modos de este elemento. El primero se refiere a aquello que no se ve, pero se sabe que puede existir alrededor o cerca del encuadre. Lo segundo va más allá de la realidad de la historia y se trata de una presencia impropia que subsiste fuera del espacio y tiempo (p.35).

Por otro lado, cabe explicar el significado del término liminalidad, desarrollado por Van Gennep. Un estado liminal puede entenderse como un momento de tránsito o un rito de paso entre el fin de un estadio y el comienzo de otro: “las entidades liminales no están aquí ni allá; están entre las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, costumbres, convenciones y ceremonias” (Turner, 1966, p.95).

Dentro de esta investigación se estudia la función que cumplen los sonidos extradiegéticos y la voz como componente intradiegético. Por ello, es conveniente aclarar la diferencia entre estos términos. La diégesis engloba a aquello que se encuentra dentro de la historia. Así, los sonidos que corresponden al universo del filme, es decir, que provienen de su interior, se consideran como intradiegéticos. Entre ellos tenemos a las palabras pronunciadas por los actores; los sonidos no verbales producidos por cosas, seres vivos y fenómenos atmosféricos; y a la música que pueden escuchar los personajes. Por el contrario, los sonidos extradiegéticos provienen de un universo exterior del que se relata. Según Bordwell y Thompson (2003), “los sonidos no diegéticos se representan como si vinieran de una fuente externa al mundo de la historia” (p.305). Ellos son la

música y los efectos sonoros que no pueden escuchar los personajes y que se agregan posteriormente para crear atmósfera y reforzar sensaciones.

Finalmente, la música dentro de las películas puede concordar o armonizar con la atmósfera de lo que se ve dentro del encuadre o con las emociones de los personajes. En este caso se la denomina empática. De lo contrario, se utiliza el término de música anempática que Chion (1993) define como “una indiferencia ostensible ante la situación... impávida e ineluctable” (p.19). Sin embargo, esta indiferencia también apela a exaltar las sensaciones de quienes miran el filme utilizando la oposición hacia lo lógico, apropiado y habitual: “frivolidad o ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla” (p.19).

El objetivo principal de esta investigación es analizar el silencio como herramienta expresiva en el cine sonoro contemporáneo en las películas *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr, *In the mood for love* (2000) de Wong Kar-Wai y *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel.

Los objetivos específicos son:

- Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes en las películas *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr, *In the mood for love* (2000) de Wong Kar-Wai y *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel.
- Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales en las películas *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr, *In the mood for love* (2000) de Wong Kar-Wai y *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel.
- Entender el rol de los sonidos extradiegéticos en las películas *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr, *In the mood for love* (2000) de Wong Kar-Wai y *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel.

2. METODOLOGÍA

El enfoque de esta investigación será cualitativo, pues constituye un análisis de 3 casos particulares: *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr, *In the mood for love* (2000) de Wong Kar-Wai y *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel. No se busca cuantificar cuántas veces aparece un sonido determinado, sino entender su entorno de aparición y cómo aporta sentido a la historia.

El objetivo general de analizar el silencio como herramienta expresiva en el cine sonoro requiere del cumplimiento de otros objetivos como el de examinar la frecuencia y la duración de diálogos; interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales y determinar el rol de los sonidos extradiegéticos. Para concretar tales fines es pertinente utilizar la técnica del análisis de contenido, ya que este se enfoca en examinar el significado de los mensajes y establecer interpretaciones e inferencias en el proceso comunicacional.

El análisis de contenido sonoro, interrelacionado con lo visual a través de una matriz de datos, servirá para comprender las vinculaciones entre la banda sonora, los efectos, los sonidos ambientales, los diálogos y la presencia o ausencia de estos elementos.

La selección de la muestra tuvo como requisito que las películas escogidas contengan escenas que sirvan para analizar el silencio como herramienta expresiva dentro del cine sonoro contemporáneo. La elección de las secuencias fue intencional, de acuerdo con los fines de la investigación. De esta manera, se logrará entender con profundidad el significado que otorga la ausencia de diálogos y de sonidos ambientales y extradiegéticos en el cine.

El instrumento utilizado es el análisis de casos específicos. Se trabaja con una unidad de análisis: secuencias correspondientes a los filmes mencionados. Cada uno de los tres objetivos específicos es abordado mediante muestras (secuencias).

2.1. Instrumento

El instrumento a utilizar es una matriz de análisis de contenido sonoro y visual para cada secuencia. Esta matriz es de elaboración propia y fue adaptada a partir de una tabla de contenido utilizada en la tesis de Licenciatura en Comunicación *El poder narrativo del sonido: el sonido como herramienta narrativa en la película El laberinto del fauno*, de Inés Valenzuela García, realizada en 2012.

Secuencia X

Breve descripción de la secuencia y su pertinencia para los fines de esta investigación.

Sec. X	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos o monólogos)	Minuto y segundo de inicio y fin de los sonidos presentes.	Duración de la secuencia.	Rellenar los espacios con los nombres de qué o a quiénes escuchamos.	Intradiegética o extradiegética	Características del sonido como volumen, timbre, etc.	Otros datos importantes.	¿A qué objetivo específico de investigación pertenece?
Ambiental							
Música							
Silencio							
Imagen	Minuto y segundo de inicio y fin de las imágenes presentes.	Duración de la imagen.	Qué vemos (incluye también el encuadre y plano)	N.A.	¿Qué resalta? Fotografía, color, arte, actuación, etc.		

3. RESULTADOS

3.1. *El caballo de Turín*

3.1.1. Secuencia A

Esta secuencia muestra un momento decisivo en la rutina de los personajes. Si bien se trata de un mundo parco, algunos sonidos ambientales solían estar presentes. Sin embargo, el cambio implica el repentino cese de incluso estos mínimos ruidos y sugiere que su falta conducirá hacia una eventualidad negativa.

0:29:30 – 0:30:22

El padre nota algo extraño: las termitas ya no hacen ruido. La ausencia de estos seres marca el comienzo de cambios que conducirán a ambos personajes hacia lo inevitable: el fatalismo y lo pasajero de la existencia humana, a pesar de poner resistencia día a día.

Sec. A	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	29'30''-30'22''	52 segundos	<p>Padre: ¿Tú tampoco los escuchas?</p> <p>Hija: ¿Qué?</p> <p>Padre: Los bichos de la madera no están haciendo ruido. Los he escuchado durante 58 años. Pero ahora no los escucho.</p> <p>Hija: Realmente se detuvieron. ¿Qué está pasando?</p> <p>Padre: No lo sé. Vamos a dormir.</p>	Las voces de ambos son de procedencia intradiegetica.	<p>El volumen de las voces sobresale en la secuencia.</p> <p>Tono de preocupación y extrañeza en el padre. Cierta desinterés en contestar por parte de la hija (aparentemente evasiva).</p>	<p>Primer acontecimiento notorio de que el fin está por llegar, ya que incluso las termitas abandonaron el lugar.</p> <p>El silencio al final de la secuencia significa extrañeza, en un principio. Después, negación y miedo por el fatídico destino. No necesitan expresarlo con palabras, pero ambos entienden el asunto de forma sincronizada e implícita.</p>	<p>Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes.</p> <p>Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.</p>
Ambiental			<p>Sonido del aire por la tormenta en el exterior de la casa.</p>	Sonido del aire de procedencia intradiegetica.	<p>El aire se escucha con un volumen bajo, pero suficientemente audible en medio del silencio.</p>	<p>La secuencia culmina con el comienzo de una voz en off que describe las acciones de ambos personajes al acostarse, antes de dormir.</p>	

Música			No hay			El sonido del viento contribuye con crear un clima de intranquilidad en medio de la calma que reina dentro de la casa.	
Silencio			Entre cada frase y al final de la corta conversación (durante los últimos 11 segundos de la secuencia).				
Imagen			Cámara fija. Plano conjunto que muestra la cocina y el comedor. Nunca se ve a los personajes.		Fotografía en blanco y negro. Quietud de los elementos que componen la escena. Iluminación en clave baja.		

3.1.2. Secuencia B

Los eventos naturales desafortunados son potenciados mediante la inclemencia del clima hostil. No solo las tomas nos ilustran este evento, sino también el tenebroso sonido del viento juega un papel preponderante. Además, es interesante notar que mientras cobra importancia el sonido ambiental, la parquedad de los personajes va en aumento.

1:39:54 – 1:42:04

Los personajes se dan cuenta de que el pozo está seco, con ello, la última posibilidad de vida en ese lugar se agotó.

Sec. B	Intervalo de comienzo o y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	99'54''-102'04''	130 segundos	Hija: ¡Ven! Padre: ¿Qué hay? Hija: ¡Rápido!, ¡Ven! Padre: ¿Qué sucede? Padre: ¡Maldición!	Las voces de ambos son de procedencia intradieética.	Volumen alto de las voces que reflejan preocupación.	Acontecimiento que lleva al padre a la decisión de marcharse de ese lugar.	Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes.
Ambiental			Sonido del viento huracanado.	Sonido del aire de procedencia intradieética.	Volumen alto del viento huracanado.	El silencio de diálogo después de la última palabra del padre dura 14 segundos y muestra el pozo vacío. La intención es la de expresar al	Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.

Música			No hay			espectador que la vida ya no es posible ahí y, al mismo tiempo, demuestra que los protagonistas se sienten derrotados por la naturaleza y deben escapar. Esto va acompañado del fuerte sonido ambiental del intenso viento que es un ente natural amenazador, el cual prácticamente los bota del lugar y deben refugiarse dentro de la casa con prontitud.
Silencio			Durante el trayecto hacia el pozo y después de la última frase durante 14 segundos.			
Imagen			<p>Cámara fija que mira a la hija desde el marco de la puerta de la casa. Plano general del exterior.</p> <p>Hija que avanza hacia el pozo. Viento huracanado que hace volar varias hojas secas y la tapa del pozo.</p> <p>Polvareda que impide la visión nítida del personaje cuando éste se aleja de la cámara.</p> <p>La hija mira el pozo, trata de sacar agua. Corre desesperadamente hacia la casa.</p> <p>Travelling in: padre e hija se dirigen hacia el pozo.</p> <p>Picado del contenido del pozo: vacío. La cámara se queda 14 segundos en esa imagen.</p>		<p>Fotografía en blanco y negro.</p> <p>Cambio de iluminación antes de abrir la puerta de la casa (clave baja) y después de realizar la acción (clave alta, bastante sobreexposición).</p>	

3.1.3. Secuencia C

Esta secuencia ilustra la completa parquedad de los personajes y que el sonido del viento se opone a la voluntad humana. Asimismo, deja ver que la ausencia de diálogos puede comunicar sensaciones de cansancio y desesperanza.

1:59:00-2:02:30

Cámara fija. Se ve a ambos personajes caminando.

Sonido del viento. Hojas que vuelan por el viento. Un árbol. Zoom in. El caballo se detiene cerca al árbol y no quiere avanzar más. Desaparecen en otra dirección. Vuelven (no se sabe si por el caballo o por decisión propia). Se ve que retornan por donde vinieron y se comprende que regresan a casa.

Sec. C	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	119'00''-122'30''	210 segundos	No hay			El sonido ambiental del viento como ente natural que impide la huida de los personajes. No los deja sobrevivir ahí, pero tampoco marcharse. El espectador puede percibir, a través de este sonido, la hostilidad del lugar.	Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes.
Ambiental			Sonido del viento huracanado.	Sonido del aire de procedencia intradieética.	Volumen alto del viento huracanado que cubre todo el espacio.		

Música			No hay			
Silencio			No hay diálogo durante toda la secuencia. Solo el ambiental del viento.			El silencio en diálogos deja notar que los personajes están haciendo un gran esfuerzo por salir de ahí, pero el caballo se detiene en cierto punto. Vuelve a avanzar, aunque hacia otra dirección. Después reaparecen y los vemos tomando el camino de retorno a la casa. Aquí, la ausencia de diálogos expresa la resignación mutua. Sin la necesidad de hablar, se entiende que padre e hija han decidido volver porque quizá entienden que no conocen un mundo distinto del que están acostumbrados. Se entregan a su destino.
Imagen			Cámara fija en plano general que deja ver a ambos protagonistas avanzando de derecha a izquierda junto a su carruaje y caballo. Además, hay un único árbol en escena sobre la colina. Se aprecia algo de polvareda y muchas hojas secas volando. Zoom in cuando el caballo se detiene. Cámara fija cuando vuelven a escena y se dirigen hacia la dirección por donde vinieron.		Fotografía en blanco y negro. Iluminación en clave alta.	Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.

3.1.4. Secuencia D

En este segmento, la música aparece como intérprete de aquello que los personajes viven y sienten, al no ser éstos capaces de comunicarlo verbalmente. Además, constituye una especie de profeta que predice un final nefasto.

2:12:50 – 2:15:28

Es el quinto día. El caballo está desfalleciendo y, con ello, la esperanza de ambos personajes por abandonar la casa. Resignación a la espera de la muerte.

Sec. D	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	132'50''- 135'28''	158 segundos	No hay			Ya no existen diálogos sobre este tema (como en escenas anteriores), en los que se preocupaban por la salud del animal o lo obligaban a trabajar. El silencio de los personajes como resignación ante la eminente muerte del caballo, y con ello, con la desaparición fatal de ellos mismos. Silencio: resignación.	Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes.
Ambiental			Sonido de la puerta cuando es cerrada por la hija.	Sonido producido por la puerta de procedencia intradieгética.	Volumen alto del sonido de la puerta.		
Música			Música instrumental compuesta por Mihály Vig.	Música de procedencia extradieгética.	Instrumentos de viento. Tono trágico y fatalista.		

Silencio			No hay diálogos durante toda la secuencia. Solo música extradiegética.			de fondo refuerzan su grave estado. El sonido de la puerta del cobertizo marca el fin para ellos. Por eso, el silencio subsiguiente de 36 segundos con cámara fija en la imagen de la puerta hace que el espectador reflexione sobre el fatalismo: ni el padre ni la hija se irán.	
Imagen			<p>Zoom in del caballo sin fuerzas.</p> <p>Cámara fija en plano detalle de ojos del caballo.</p> <p>Zoom out hasta plano conjunto.</p> <p>El padre le quita el collarín y sale.</p> <p>La cámara se queda en el marco de la puerta.</p> <p>La hija se va y cierra la puerta.</p> <p>Cámara estática en la puerta cerrada durante 36 segundos.</p>		<p>Fotografía en blanco y negro.</p> <p>Iluminación en clave alta en el exterior y totalmente baja al interior del lugar donde se encuentra el caballo.</p>		

3.1.5. Secuencia E

En esta última secuencia del filme vemos que la ausencia de diálogos contrasta con la música que invade todo el ambiente. Finalmente se llega al silencio total cuando la melodía se apaga, paralelamente con la imagen. Se entiende así, la derrota del ser humano en su lucha por la vida.

2:29:40-2:47:00

Después del intento fracasado de la noche anterior por reavivar la luz, comen al día siguiente en total silencio: derrotados. No se sabe si podrán salir del lugar o no. Ambos están cabizbajos y cuando todo se va a negro, la música también: resignación total ante su desaparición; el hombre es un ser mortal.

Sec. E	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	149'40''-167'00''	1040 segundos	No hay	-	-	Comen en silencio (aparte de las dos frases que pronuncia el padre para alentar a comer a su hija). Él come un mordisco de	Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los

Ambiental			Sonido del mordisco que da el padre al pan.	Sonido del mordisco de procedencia intradieética.	Volumen medio del mordisco.	pan; ella no tiene nada en el plato. Ni siquiera se mueve y mantiene la cabeza gacha. El silencio y la quietud los hace ver como si estuviesen muertos y derrotados.	diálogos entre personajes.
Música			Música instrumental compuesta con Mihály Vig.	Música de procedencia extradieética.	Instrumentos de viento. Tono trágico y fatalista. Volumen medio de esta música.	El sonido del mordisco del pan recuerda la diferencia entre ellos Ella no tiene comida en su plato. El padre tiene la preferencia y ella siempre tuvo que servirle en todo.	Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.
Silencio			Silencio entre frases y al final de la secuencia.			Al mismo tiempo que la luz se va apagando, la música también lo hace: se entiende que es un silencio por complicidad implícita a resignarse a morir.	Entender el rol de los sonidos extradieéticos.
Imagen			Comienza desde negro y culmina con un fade a negro. Cámara fija durante toda la secuencia en plano conjunto de la mesa y ambos personajes en ella.		Fotografía en blanco y negro. Iluminación en clave baja.		

3.2. In the mood for love (2000)

3.2.1. Secuencia F

Este segmento sugiere la existencia de un comportamiento sancionado socialmente. Sanción que se refleja mediante la lejanía comunicacional entre los amantes, en contraposición con los bulliciosos actores no implicados en aquel romance

0:44:30 – 0:51:00

Bulla entre los vecinos al exterior de la habitación, silencio entre los amantes y miedo a ser descubiertos, aunque no se muestra nada explícito sobre su relación.

Sec. F	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	0:44:30 - 0:51:00	390 segundos	<p>*Amantes juntos revisando un periódico.</p> <p>Vecinos haciendo bulla en la casa, al exterior de la habitación.</p> <p>Conversación del protagonista con un vecino.</p>	Todos los sonidos de diálogos son de procedencia intradiegetica.	Volumen alto de la bulla ocasionada por los vecinos.	El volumen fuerte y la verborrea de los vecinos al exterior de la habitación se convierten en bulla para los amantes, que interrumpe su momento de	Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes.

			<p>Amantes encerrados en la habitación hablando en voz baja y con pausas.</p> <p>Silencio entre los amantes mientras descansan.</p> <p>Conversación de la protagonista con la dueña de la casa.</p> <p>Ambos protagonistas separados pensando en silencio.</p>		<p>Cuando los amantes conversan, lo hacen en voz baja y con pausas.</p>	<p>intimidad y les hace sentir el peligro de ser descubiertos.</p>	
Ambient al			<p>Bulla al exterior de la habitación.</p>	<p>La bulla es intradiegética.</p>	<p>La bulla del exterior ocupa el primer plano cuando la cámara enfoca a las fuentes sonoras. Pero cuando se ve a los amantes al interior de la habitación, la bulla baja su volumen.</p>	<p>El silencio entre ambos personajes mientras descansan refleja la incomunicación entre ellos y su incapacidad para abordar temas relacionados con sus sentimientos; además de una sensación de triste resignación por el hecho de que no tienen ningún futuro como pareja.</p>	<p>Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.</p>
Música			<p>Música cuando ambos revisa el periódico en la habitación. No se oye lo que conversan.</p> <p>Música de fondo cuando ambos amantes descansan en la habitación.</p> <p>Música de fondo cuando el protagonista fuma en solitario.</p>	<p>La música es de procedencia extradiegética.</p>			
Silencio			<p>Silencio entre los amantes mientras descansan.</p>		<p>Volumen alto de la música al inicio de la secuencia (periódico).</p>		<p>Entender el rol de los sonidos extradiegéticos.</p>

<p>Imagen</p>		<p>Travelling back de los vecinos llevando a la persona ebria al interior.</p> <p>Plano medio inferior de los amantes de pie.</p> <p>Plano conjunto de los mismos conversando y cenando.</p> <p>Detalles de las fichas de juego.</p> <p>Plano general de los vecinos jugando.</p> <p>Paneo de ambos descansando.</p> <p>Plano medio de la protagonista conversando con la dueña.</p> <p>Plano medio de la protagonista sentada en su habitación quitándose los zapatos.</p> <p>Plano entero del protagonista parado y fumando.</p>	<p>Ambientes no tan luminosos.</p>	
---------------	--	--	------------------------------------	--

3.2.2. Secuencia G

En esta secuencia, la comunicación verbal es bastante limitada. Sin embargo, la música y las acciones no verbales comunican los sentimientos de los personajes. La contención comunicacional se debe a la culpabilidad que ambos sienten y ocurre incluso cuando no se encuentran a solas.

1:13:13 – 1:13:50

Los amantes viajan en la parte posterior de un taxi, donde el intercambio de palabras es corto y escueto, pero da a entender que ambos mantienen un romance prohibido y tenso que incluso ellos mismos se niegan a aceptar. Contiene música de fondo, muestras de cariño no verbales y una sola frase hablada.

Sec. G	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	1:13:30-1:13:50	20 segundos	Voz de la protagonista diciendo que no quiere volver a casa esa noche.	Voz de la protagonista procedencia intradieética.	Volumen medio de la voz de la protagonista.	La falta de comunicación se da por una profunda congoja al mantener un romance prohibido sin futuro. La frase que ella pronuncia, la tomada de	Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los

Ambiental			Motor del automóvil en marcha.	Sonido del motor de procedencia extradiegética.	Volumen bajo, casi inaudible, del motor.	mano y el recostarse sobre el hombre del protagonista, además de la música, acentúan ese sentimiento de pérdida anticipada y culpa por hacer lo prohibido.	diálogos entre personajes.
Música			Música instrumental que transmite tristeza, a base de violines.	La música es de procedencia extradiegética.	Volumen alto de la melodía.	El motor de volumen bajo del auto recuerda que ellos se están marchando hacia el final de su relación. Están juntos por última vez.	Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.
Silencio			Durante toda la secuencia solo escuchamos una frase de la protagonista.				
Imagen			<p>Travelling in de la parte posterior de la automóvil donde viaja la pareja de amantes.</p> <p>Plano detalle de las manos agarradas.</p> <p>Plano busto (two shoot) de ambos en la parte posterior del vehículo. Ella recuesta su cabeza sobre el hombro del protagonista.</p>		<p>Ambientes no tan luminosos.</p> <p>Predominancia de iluminación roja y colores cálidos con tonos sepia.</p>		Entender el rol de los sonidos extradiegéticos.

3.2.3. Secuencia H

Este es el momento de despedida entre los amantes. Aquí es posible apreciar los elementos más relevantes del filme: el bullicioso exterior, las palabras contenidas entre la pareja y la música que habla por ellos. Lo que más resalta es la letra de la canción que suena mientras el hombre deja el mensaje telefónico a la mujer, pues contiene el significado verdadero de lo poco que él expresa mediante sus palabras.

1:15:30 – 1:17:30

Muestra el instante decisivo en el que la pareja de amantes se separa. Aquí, letra de una canción extradiegética representa los sentimientos del personaje y la respuesta no expresada verbalmente por su interlocutora.

Sec. H	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	1:15:30-1:17:30	120 segundos	Voz del protagonista invitando a que ella se marche con él.	Voz del protagonista de procedencia intradieética.	Volumen alto de la voz del protagonista a través del teléfono proponiéndole la huida.		Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes.
Ambiental			Sonido del teléfono timbrando. Sonido producido por la máquina de escribir.	Los sonidos del teléfono y la máquina de escribir son intradieéticos, al igual que la bulla	El teléfono y la máquina de escribir son elementos audibles a un		

Música		<p>Bulla exterior procedente de los vecinos.</p> <p>Pisada de la protagonista bajando las escaleras.</p> <p>Música: 'Quizás, quizás, quizás'. De Nat King-Cole.</p>	<p>de los vecinos y las pisadas al bajar la escalera.</p> <p>La música es de procedencia extradiegética.</p>	<p>volumen considerable.</p> <p>Volumen alto de la canción.</p>	<p>La letra de la canción extradiegética corresponde a la respuesta no verbalizada por la protagonista y a lo que sientes el personaje después de realizar su propuesta.</p>	<p>Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.</p>
Silencio		<p>No hay mayor diálogo entre ellos. Solo la frase del protagonista.</p>			<p>El silencio después de la pregunta corresponde a cierta incertidumbre, inseguridad, miedo y dolor para dar una respuesta afirmativa y abandonar a su esposo. Pero a la vez habla acerca de las ganas que ella tiene por hacerlo. Eso se complementa con el sonido de sus pisadas para llegar rápidamente a la habitación de su amante, cuando ya era demasiado tarde para darle la respuesta afirmativa. El silencio de ella es de pérdida y resignación a su destino.</p>	<p>Entender el rol de los sonidos extradiegéticos.</p>

<p>Imagen</p>		<p>Plano detalle del teléfono.</p> <p>Plano detalle del reloj.</p> <p>Travelling lateral hasta llegar al protagonista que se encuentra esperando una llamada de respuesta.</p> <p>Plano conjunto del protagonista retirándose de la habitación.</p> <p>Tilt down y zoom out del protagonista detenido en el pasadizo.</p> <p>Contrapicado plano americano de la protagonista bajando las escaleras apresuradamente.</p>	<p>Ambientes no tan luminosos.</p> <p>Predominancia de iluminación roja y colores cálidos con tonos sepia.</p>		
---------------	--	---	--	--	--

3.3. *La mujer sin cabeza* (2008)

3.3.1. Secuencia I

Esta secuencia inicial es decisiva, ya que muestra el incidente que causa un fuerte cambio en la vida de la protagonista. El espectador no llega a ver si la persona al volante cometió el atropello o no. Ella no pronuncia ninguna palabra y el silencio incrementa el misterio, junto a la tristeza y pesar que aporta el sonido de la lluvia.

0:04:45 – 0:08:05

Marcas de manos infantiles sobre el vidrio del volante. Verónica conduce y se agacha para alcanzar el celular que suena. En medio de la tranquila música del auto, ocurre el choque. Ella se coloca gafas de sol y avanza un poco. Mira el retrovisor y solo observa un perro muerto. Eso le da tranquilidad y la música desaparece. Se quita las gafas. Para en la carretera, sale del auto y todo en silencio hasta que comienza la lluvia.

Sec. I	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	0:04:45 – 0:08:05	200 segundos	No hay diálogos			La ausencia de diálogos acentúa el miedo y la incertidumbre de la protagonista por saber si	

Ambiental			<p>Sonido de una llamada entrante en el celular.</p> <p>Sonido provocado por la colisión.</p> <p>Sonido del carro encendido y su desplazamiento por la carretera.</p> <p>Sonido de la puerta del auto al ser abierta.</p> <p>Sonido de la lluvia.</p>	<p>Todos los sonidos ambientales son intradieгéticos.</p>	<p>Volumen alto de la llamada entrante.</p> <p>Volumen medio de la colisión, al igual que el desplazamiento por la carretera y la puerta del auto.</p> <p>Volumen alto de la lluvia en primer plano sonoro.</p>	<p>atropelló a alguien o no. Esta especie de trauma no le permite pronunciar palabra alguna. Mientras que la música es empática, pues refleja tranquilidad. Esta melodía se corta cuando ocurre la colisión y es reemplazada por el sonido de la lluvia que tiene una connotación negativa, como contexto de un hecho funesto.</p>	<p>Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes.</p> <p>Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.</p>
Música			<p>Música que escucha la protagonista en su carro.</p>	<p>La música es de procedencia extradieгética.</p>	<p>La música también se escucha fuerte durante el recorrido.</p>		
Silencio			<p>No hay diálogos.</p>				
Imagen			<p>Travelling in subjetivo de la protagonista conduciendo.</p> <p>Plano busto lateral de la protagonista al volante.</p> <p>Plano detalle de la lluvia cayendo.</p>		<p>Todo filmado desde el interior del auto y con la iluminación de un día nublado y lluvioso.</p>		

3.3.2. Secuencia J

En este segmento vemos que el silencio de la protagonista refleja la confusión y la culpabilidad de su mundo interior, tanto por el crimen como por la infidelidad que cometió.

0:19:00 – 0:21:25

Agradece a su primo/amante por llevarla a casa, trata de cerrar las persianas de la casa y no puede. Pasea por la casa en silencio. Llega su esposo con un animal muerto. Él la ve, saluda y ella corre hacia la habitación sin decir nada. Se encierra y se mete a la ducha con la ropa puesta.

Sec. J	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	0:19:00 – 0:21:25	145 segundos	Voz de la protagonista diciendo gracias a su amante por llevarla a casa. El esposo la saluda y le reclama por el auto.	Las voces de ella y del esposo son de procedencia intradieética.	Volumen medio de la voz de la protagonista. Volumen alto de la voz del esposo.	La protagonista se queda en silencio ante el saludo y las preguntas de su esposo porque se siente culpable de haber cometido un crimen y por la infidelidad cometida.	Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los diálogos entre personajes.
			Sonido de puertas y pisadas de la protagonista al entrar a su casa. Sonido de persianas que ella quiere cerrar.	Todos los sonidos ambientales son intradieéticos.	Todos los sonidos ambientales sobresalen por el silencio de la secuencia. A excepción de los pájaros, que son		

Ambiental			Canto de pájaros que anuncian la mañana. Pisadas del esposo siguiendo a la protagonista. Sonido del agua que sale de la ducha.		escuchados con un volumen más bajo.		
Música			No hay música			Los sonidos ambientales, como pisadas aceleradas de escape y el del agua corriendo constituyen una manera de evadir cuestionamientos y tener cierta seguridad en su propio mundo.	Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.
Silencio			Silencio por parte de la protagonista, quien no emite palabra alguna.				
Imagen			Plano general de ella ingresando a la casa. Plano medio de la protagonista cerrando las persianas. Plano conjunto de ella y su esposo. Detalle del cuello de ella reflejado en el espejo. Plano busto de la protagonista en la ducha.		Iluminación en clave baja al interior de la casa y que va aumentando en la escena del baño.		

3.3.3. Secuencia K

Durante esta última secuencia, la protagonista parece confirmar su sospecha de haber atropellado a una persona. La amnesia le ocasiona dudas e incomunicación y pretende utilizarla como herramienta para evadir la culpa, como cuando se niega a ver hacia el canal. Asimismo, la música contrasta con los hechos, al tener un tono tranquilizador y redentor.

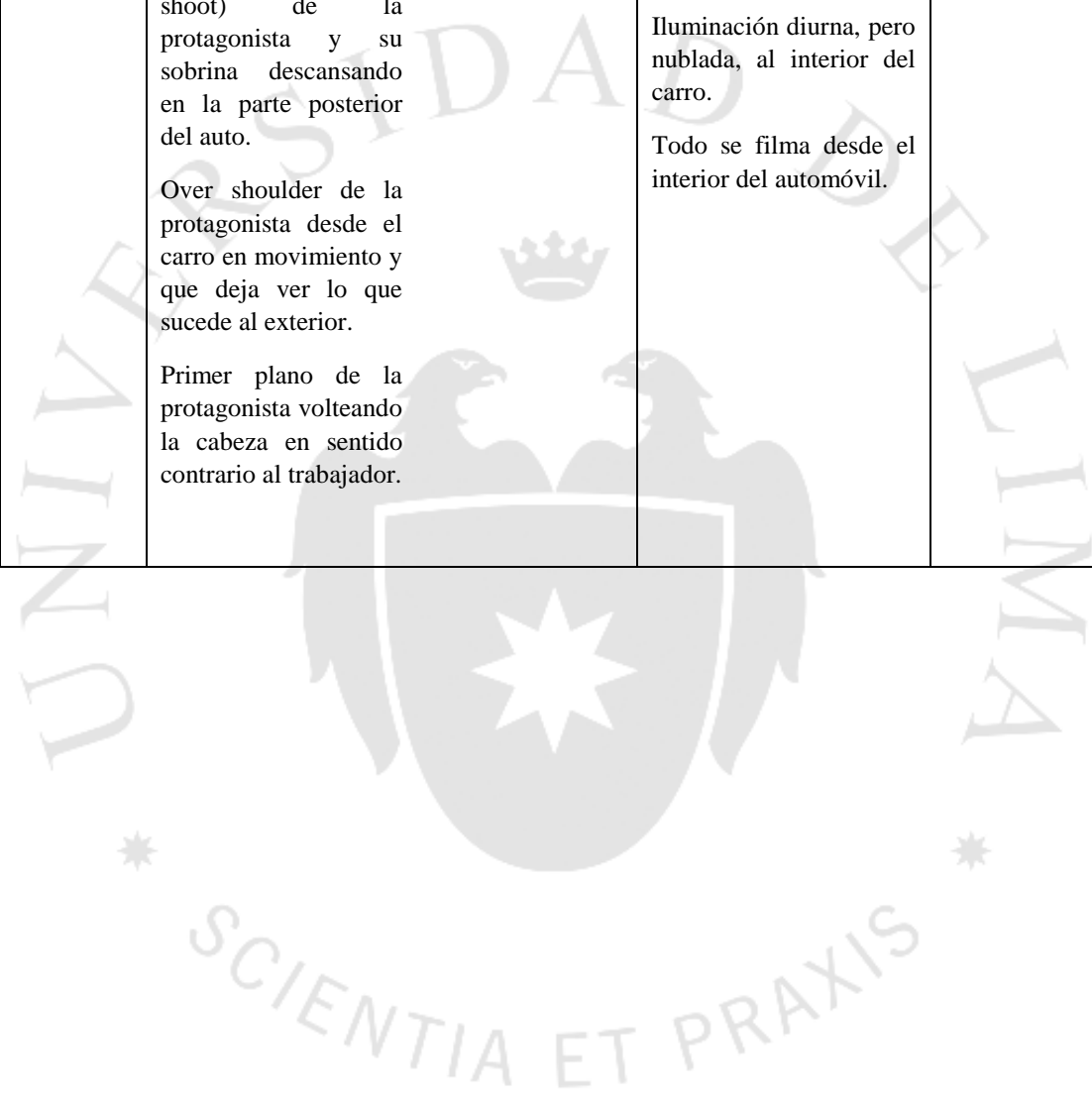
0:56:30 – 0:58:26

Viajan en el carro con su hermana y sobrina, tranquilamente; hay música tranquilizadora. Pasan lento por el canal porque se ve que ha ocurrido un accidente ahí. Están varias personas tratando de sacar algo que quedó atorado en el canal. La protagonista mira por la ventana, alarmada. La hermana se detiene para preguntar qué sucedió. Cuando el hombre se acerca a la ventana a responder (dice que no saben si se atascó un animal o una persona), Verónica se voltea y mira hacia el otro lado. Nunca dice nada; solo piensa. Cuando arrancan de nuevo, mira el canal absorta.

Sec. K	Intervalo de comienzo y fin	Duración	Descripción (qué/quien)	Procedencia	Características sobresalientes	Observaciones adicionales	Objetivo al que pertenece
Voz (diálogos)	0:56:30 – 0:58:26	118 segundos	Voz de su hermana y sobrina hablando acerca del accidente en el canal. Voz del trabajador que les explica que hay una	Las voces de ella y del esposo son de procedencia intradiegetica.	Volumen medio de las voces, que se superponen a la música.	El silencio de los tres personajes refleja calma y descanso, al comienzo. Después, las voces de admiración de la hermana y sobrina contrastan con el silencio de la protagonista, quien se	Explorar el sentido otorgado por la duración y frecuencia de los

			persona o animal atascado en el canal.			preocupa por el accidente en el canal y vuelve a sentir culpa. Ella no se atreve a mirar al trabajador que se acerca a explicar y voltea la cabeza hacia el otro lado evadiéndolo y tratando de no escucharlo: negación.	diálogos entre personajes.
Ambiental			Sonido del automóvil desplazándose. Sonido del aire acondicionado encendido.	Todos los sonidos ambientales son intradieгéticos.	El ambiental no es preponderante, así como tampoco lo es el volumen bajo del aire acondicionado del carro.	La música transmite una tensa calma para la protagonista.	Interpretar la presencia o ausencia de sonidos ambientales.
Música			Música calma y triste.	La música es de origen extradieгético	La música mantiene un volumen medio que cobra importancia cuando hay silencio total.		Entender el rol de los sonidos extradieгéticos.
Silencio			Silencio por parte de la protagonista, quien no emite palabra alguna.				

<p>Imagen</p>		<p>Plano busto (two shoot) de la protagonista y su sobrina descansando en la parte posterior del auto.</p> <p>Over shoulder de la protagonista desde el carro en movimiento y que deja ver lo que sucede al exterior.</p> <p>Primer plano de la protagonista volteando la cabeza en sentido contrario al trabajador.</p>	<p>Iluminación diurna, pero nublada, al interior del carro.</p> <p>Todo se filma desde el interior del automóvil.</p>		
---------------	--	--	---	--	--



4. DISCUSIÓN

4.1. Análisis según película

4.1.1. *El caballo de Turín*

Gérard Imbert (2010), en su libro *Cine e imaginarios sociales* menciona que los personajes de Béla Tarr representan al hombre esencial: “Tarr consigue traducir el problema del ser y superar la historia para captar la esencia de la condición humana” (p.604). Considerando que la realidad actual es líquida (en alusión al famoso postulado de Zygmunt Bauman), las interacciones humanas y el valor de cada momento son fugaces. La rapidez de la vida contemporánea y la abrumadora tecnología hacen que todo sea más ligero y la existencia caiga en una suerte de levedad. En ella se contempla menos y se actúa frecuentemente a manera de autómatas. Para rescatar el componente humano de sus personajes, Tarr hace que el hombre retorne a sus condiciones básicas de existencia, rozando el ultrarrealismo.

En *El caballo de Turín* vemos a un hombre y a su hija sobreviviendo en condiciones extremas y de aislamiento. Tres aspectos se desprenden de esto:

Primero, el concepto Imbert que se refiere al sujeto *borderline*. Se trata de una persona que se aleja del sistema dominante en la sociedad y pierde contacto espacio-temporal debido al vacío que siente. La soledad de ambos personajes en medio del paisaje nevado incrementa la sensación de vulnerabilidad de la existencia humana. Sin embargo, se comprende que este aislamiento, aunque duro, es voluntario. Ello queda demostrado cuando un vecino (cuya casa cercana jamás se divisa) visita la cabaña trayendo la noticia de una catástrofe en el pueblo. Es notorio que al padre no le importa la información que este sujeto le trae y su presencia lo molesta. La hija no tiene opinión sobre el tema; su existencia apenas se siente. Tarr otorga un tiempo considerable al monólogo de este vecino, lo cual hace parecer que el mensaje fuese importante en el film. Sin embargo, al final, el padre opina cortantemente que eso carece de sentido. El director juega con la

importancia de este visitante y su mensaje, para finalmente hacer notar que a los personajes no les interesa relacionarse con los demás. Quieren vivir en medio de su silente soledad; hasta el punto de que hablar mucho puede ser considerado una perturbación y falta de respeto. Así sucede en la secuencia donde los gitanos se acercan a la cabaña y el padre le dice a su hija que los aleje del lugar. El bullicio ocasionado por la caravana de gitanos, al igual que el del vecino, es percibido como un ruido insoportable que se contrapone a la parquedad de los personajes principales. Son la representación de lo negativo, superficial y líquido de la modernidad que ellos quieren evitar a toda costa. El componente *borderline* se opone a lo ordinario de la vida actual; entre ello, la cantidad de objetos que nos rodean, la tecnología y la verborrea. Por ello, los personajes de esta película solo tienen objetos sustanciales para sobrevivir, como la cabaña, leña, fuego, agua y algo de comida. Tampoco hablan más de lo necesario. Este drama realista expone un principio básico de la existencia: la existencia humana es efímera y se va debilitando a cada instante. En una entrevista concedida a Violeta Kovacsics (2012), el director húngaro menciona su preferencia por un estilo visual fuerte y por evitar diálogos innecesarios entre personajes: “Prefiero cuando se actúa y no cuando se habla” (p.23). Pero a Tarr no le basta ello, sino que los conduce a sus personajes a su destrucción. Poco a poco les va quitando sus fuentes de vida para demostrar su redención ante la inminencia de la muerte.

El segundo aspecto corresponde a la exposición del cuerpo a un ambiente adverso para su subsistencia. Sus posibilidades de sobrevivencia se ven mermadas por la hostilidad del medio. Hostilidad que se expresa en el sonido del viento, la nieve, la soledad, la falta de alimento y agua, así como en el desánimo del caballo (único medio de transporte y trabajo). Si bien es cierto que las palabras escasean en todo el filme, las secuencias pertenecientes a la parte final muestran cómo las huellas sonoras del ambiente hostil van dejando mudos a los personajes. Esta oposición (vida=palabras / muerte=ambientales y música) se nota cuando el fuerte sonido del viento es lo único que se escucha después de que el padre maldice al no encontrar agua en el pozo. La contraposición es más evidente en la escena de la frustrada huida, donde ninguno habla y solo se escucha el viento, el cual es una especie de aliado de la muerte. Su sonido incrementa la sensación de que todo juega en contra de los personajes; no los deja sobrevivir ahí, pero tampoco marcharse. El espectador puede percibir, a través de este sonido, la hostilidad del lugar. El aislamiento incrementa la hostilidad, ya que otorga la

sensación de estar solos en el mundo y de que nadie puede ayudarlos ante alguna eventualidad negativa.

Los ambientales resaltan lo pesado de la vida y el espectador lo llega a sentir así. Fred Kelemen (2012) en su artículo, *El último baile*, menciona que para Tarr “el tiempo es existencial. Hay que sufrirlo” (p.23). El sonido del aire es una presencia que acompaña a los personajes en varias secuencias, les dificulta la vida y les recuerda que no tienen escapatoria, como vaticinio de muerte. Este ambiental se encuentra presente tanto en la huida, como en el momento en el que la hija sale a recolectar agua. Otro ejemplo interesante ocurre en la secuencia del caballo desfalleciendo: no hay diálogos, solo música extradiegética. Solo al final se escucha el sonido de la puerta que es cerrada por la hija. Ese ambiental representa un golpe, como un despertar a la contemplación estática y pretender transmitir la sensación de fin, del término de la vida. Justo después de ello, la cámara queda estática en la puerta durante 36 segundos silentes que nos invitan a seguir sintiendo la desesperanza. En este caso, el silencio se opone al sonido del portazo; que marca la existencia de silencio antes y después de este sonido. Con ello, logra que el silencio se sienta aún más. En palabras de Chion (1993): “El silencio nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste” (p.60). Cabe resaltar que solo queda la compañía de la música que contribuye a acrecentar la sensación mencionada.

El tercer punto se desprende del segundo y se relaciona con la premisa que comenzamos a morir desde que nacemos. Para Imbert, el cuerpo es acechado por la muerte y Tarr demuestra que, aunque los personajes intenten evadirla, al final se dan por vencidos. Solo les queda resignarse a esperar su fatal destino. Los hechos cotidianos, como el cese del sonido de las termitas, la terquedad del caballo y la sequía del pozo constituyen un anticipo para la inminencia de la muerte. Imbert habla de que las personas viven el duelo en vida porque todos sabemos que el fin de nuestra existencia llegará y cada uno se anticipa a ella durante el transcurrir de la vida. Es un proceso que vive la propia persona previamente al suceso. En *El caballo de Turín* este duelo se va dando mediante la progresiva disminución de diálogos entre los personajes (que de por sí ya son escasos). Primero somos testigos de un diálogo entre el padre y su hija cuando él se da cuenta de que las termitas abandonaron la cabaña: primer acontecimiento notorio de que el fin está por llegar, ya que incluso las termitas abandonaron el lugar. Ambos personajes intercambian cinco frases, seguidas de un silencio final que expresa extrañeza y

preocupación por parte del padre. Después de este acontecimiento sorpresivo, viene la secuencia del pozo seco. Aquí se intercambian menos palabras, las cuales reflejan admiración y cierta alteración por la pérdida de control sobre sus vidas (representada por el agua como elemento vital). El padre finaliza la secuencia exclamando ¡Maldición!. El silencio posterior (en cuanto a diálogos) a aquella frase dura 14 segundos y muestra el pozo vacío. Esta secuencia muestra la negación hacia la muerte y la decisión de no conformarse con ella. Así, el hecho conduce al padre a la decisión de marcharse del lugar. El siguiente estadio muestra la huida de los personajes y se da con total ausencia de diálogos. El silencio entre ellos deja notar que los personajes están haciendo un gran esfuerzo por salir de ahí, pero el caballo se detiene en cierto punto. Vuelve a avanzar, pero hacia otra dirección. Después reaparecen y los vemos tomando el camino de retorno a la casa. Aquí, la ausencia de diálogos expresa resignación mutua. Sin la necesidad de hablar, se entiende que padre e hija han decidido volver porque quizá entienden que no conocen un mundo distinto del que están acostumbrados. Se conforman con entregarse a su destino: la inminencia de la muerte. A partir de este momento ya no se escuchan más diálogos que expresen resistencia, sorpresa ni preocupación ante el fin de la existencia. Por ejemplo, la escena del caballo en el cobertizo se da en ausencia de palabra e incluso de sonidos ambientales, a excepción del portazo final que marca el fin de sus esperanzas. Acá ya no existen diálogos sobre el tema del caballo (como en escenas anteriores), en los que se preocupaban por la salud del animal o lo obligaban a trabajar. El silencio de los personajes como resignación ante la eminente muerte del caballo, y con ello, con la desaparición fatal de ellos mismos. Silencio: resignación. Finalmente, la última secuencia deja ver una cena sin diálogos, donde los personajes ni siquiera se mueven y mantienen la cabeza gacha. El silencio y la quietud los muestra como entes muertos y derrotados. Solo queda el sonido de la música extradiegética, que al final también se apaga junto con la luz: silencio total que demuestra complicidad y resignación implícita ante la próxima e inminente llegada de la muerte.

Un cuarto punto se centra en la mirada de la cámara en los filmes de Tarr. En muchas escenas, resulta difícil distinguir entre la mirada subjetiva del personaje y la de la cámara (lo que ella nos deja ver a los espectadores). Este fenómeno se debe a la larga duración de los planos, al efecto sensorial de las imágenes bastante contrastadas y, por supuesto, a la música de Vig. Se trata de una mirada flotante o fantasmal que no pertenece a alguien específico dentro de la diégesis del filme. Bernhard Hetzenauer (2016) la

describe como “el continuo manejo de una cámara subjetiva que carece de un sujeto que esté mirando dentro de la historia” (p.91). Las secuencias que rompen la distinción entre lo que el personaje mira y lo que espectador observa suelen carecer de diálogos. En vez de estos, la música cobra protagonismo junto a la imagen flotante. Esta unión sugiere correspondencia entre ambos elementos y refuerza la idea de que, al igual que la música extradiegética, lo que vemos pertenece a un plano superior y va más allá de la realidad del filme. Sucede así cuando los personajes observan al caballo que se niega a comer y durante la cena final.

Los filmes de Béla Tarr resaltan por poseer ritmo lento y escasos diálogos en una atmósfera decadente, lúgubre y existencialista. Orhan Caglayan, en su tesis doctoral *Screening Boredom: the story and aesthetics of slow cinema*, enmarca el trabajo de este director dentro del *Slow cinema*. Compara la estética fílmica de Tarr con la figura contemplativa del *flanéur* o paseante (analizada por Walter Benjamin, a partir del reordenamiento de París y el trabajo de Baudelaire). Entre sus características resaltan las tomas de larga duración, el tiempo muerto, la fotografía en blanco y negro, y la ausencia de una temporalidad. En *El caballo de Turín*, la mirada de la cámara se puede comparar con la actitud contemplativa del *flanéur*, que sigue en silencio la vida de los personajes en escena. Un ejemplo de ellos es la escena de la huida, donde la cámara se mantiene casi fija (a excepción de un pequeño zoom in) durante 210 segundos. Observamos la ida, el estancamiento del caballo y el regreso hacia la cabaña. Los personajes no emiten palabra alguna, en una especie de analogía con el espectador que parece que espiera lo sucedido. Es justo de la misma manera en que lo haría un *flanéur*, quien mira en silencio y no se siente parte de esa realidad, pero sigue expectante de ese mundo ajeno. Otra escena que ejemplifica lo comentado es la del caballo desfalleciendo. Nadie dice una sola palabra, ni siquiera se escucha algún quejido del animal durante los 158 segundos de duración. La contemplación casi estática de la cámara va acompañada por música extradiegética empática que exalta la tristeza del momento. Se trata de un cine que busca generar sensaciones en el espectador, más que contar una historia o mostrar acciones que transcurren en el tiempo para llegar a un fin. En la secuencia del caballo agonizante y en la del recorrido al pozo en busca de agua existen tomas en las que la cámara se queda observando en el marco de la puerta. Esto marca distancia entre lo que sucede en el encuadre y el mundo real de quien está observando. Tal separación también se puede equiparar con la visión del *flanéur*.

En *El caballo de Turín*, al igual que en todos los filmes de Béla Tarr, la banda sonora cobra importancia gracias a Mihály Vig. El compositor entrega el material al director antes de que él planifique las tomas, lo cual crea efecto videoclip en algunas escenas como la mencionada. Este efecto se refleja la imagen parece estar armada en función de la pieza musical. Este director ha formado una sólida dupla con Vig, quien ha trabajado con él en todas sus películas. Sus composiciones musicales añaden capacidad expresiva a sus filmes; los vuelve más densos (que es lo que Tarr quiere retratar de la existencia humana), desesperanzadores y apocalípticos. Asimismo, sus composiciones logran que la parquedad de los personajes sea más evidente. Les otorga una dimensión atemporal y despegada de la realidad. También se siente que, de cierta manera, la música expresa lo que los personajes no dicen mediante palabras expresas. En este sentido, banda sonora creada por Vig es completamente empática con lo que se muestra dentro del campo visual. “La música expresa directamente su participación en la emoción de la escena... en función de los códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento” (Chion, 1993, p.19). La emoción expresada siempre es lúgubre, lo cual se expresa con música compuesta en clave menor (asociada socialmente con la tristeza). Para ejemplificar lo dicho es pertinente repasar las dos última secuencias del filme seleccionadas para este artículo. La primera es la escena del caballo agonizante, en la que ni el padre ni la hija dicen algo mientras él le quita el collarín al caballo y ella cierra la puerta. Sin embargo, la música expresa el agotamiento de sus esperanzas y su redención ante la lucha contra la muerte. La otra secuencia es la de la cena final; ellos se encuentran derrotados. La única frase que se escucha es una especie de humor negro cuando el padre le dice a la hija que coma, pero no se logra ver ni un pedazo de pan sobre el plato de ella. No saben si podrán salir del lugar o no; ni siquiera tienen ganas de volver a intentarlo. Ambos están cabizbajos y cuando todo se va a negro, la música también. Si bien la música ya exaltaba la sensación de derrota, su desaparición es la resignación total ante el hecho de que el hombre es un ser mortal.

Para Jacques Rancière (2013): “el pesimismo del cineasta se expresa en largos planos secuencia que exploran la profundidad vacía del campo alrededor de individuos encerrados en su soledad” (p.9). En *El caballo de Turín* estos planos crean repetición día a día, pero con sutiles eventos que los diferencian. Son justamente aquellos acontecimientos (cada vez más graves), los que marcan el rumbo hacia un final desesperanzador e inminente. Un ejemplo de plano secuencia se encuentra en la escena

del pozo que acompaña a padre e hija dirigiéndose hacia el pozo. Posteriormente, la visión del mismo sin agua durante 14 segundos que es vista como un tiempo muerto. Esta repentina variación en la rutina diaria de los personajes tiene un aspecto pesimista porque da a entender que la vida ya no es posible en ese lugar por falta del elemento vital.

4.1.2. *In the mood for love*

In the mood for love es el retrato de dos amantes que casi no intercambian palabras. Su parquedad, en oposición con el ruido producido por terceros, es reflejo de la sociedad asiática y de la reprobación social por mantener una relación extramatrimonial. Según Stephen Teo, los amantes viven en tensión para no ser descubiertos por los vecinos entrometidos. Asimismo, la música y los movimientos de los personajes generan que el espectador sienta empatía con la posible traición. Sin embargo, también deja ver auto represión y negación del romance en la intimidad, que los lleva a ser leales a sus parejas, aunque ellos sí son traicionados. La negación se refleja en el juego de roles, en el que ella confronta a su esposo acerca de su romance con otra mujer y ambos juegan con la idea de ser amantes.

La decepción y la intensidad oculta de los sentimientos de Chow y Su Li Zheng son los que sobresalen entre la impecable estética de cada escena. Son cada vez más evidentes los elementos que componen el estilo de este director, por ejemplo el color saturado en sus escenas, los espacios cerrados y llenos de detalles que componen la imagen, una penetrante expresión corporal que reemplaza los gestos por palabras, y por supuesto los infaltables tiempos y espacios aparentemente muertos (Landeta, 2011, p. 47).

En esta película, la tensión que sienten los amantes por no ser descubiertos y por no aceptarse ellos mismos como infieles se traduce en la ausencia de diálogos. Al igual que no lo revelan ante terceras personas, el director también dejar al espectador en suspenso. Nunca sabemos si ambos protagonistas tuvieron relaciones sexuales o al menos se besaron. Lo que se muestra en el campo visual no es suficiente para resolver estas dudas. Tampoco lo son las pocas palabras que intercambian. La represión es estudiada por Imbert (2010): “Cuerpos que se desean pero apenas se tocan” (p.77). En la escena donde la protagonista duerme en la habitación de su amante, ambos se encuentran vestidos y descansan en lugares separados del recinto. Casi no intercambian palabras,

pero el deseo se refleja en los movimientos de cámara (como el contrapicado y el reflejo en el espejo) que recorren el cuerpo de la mujer y en los colores llamativos y saturados de la habitación. De manera similar, el movimiento del cuerpo de la protagonista se muestra como objeto de deseo cada vez que sale a comprar y se ve el movimiento que su fina silueta hace al caminar. La sensualidad es acrecentada con la música y la cámara lenta. Es como si la cámara fuese la mirada del personaje masculino, que la observa con deseo, pero que no puede tocar ni llegar a tener. “El ritmo puede ser lento, la acción reducida al mínimo, lo que importa es detenerse en el cuerpo como medio de expresión con todos sus recursos” (Imbert, 2010, p.43).

Kar-Wai crea personajes melancólicos e incapaces de expresar sus sentimientos verbalmente. Ante esta incomunicabilidad oral, Imbert (2010) menciona que los directores orientales se expresan sobre todo mediante los rostros y los cuerpos, que mediante las acciones y las palabras (aunque el movimiento físico tampoco es exagerado).

Una forma de relato menos orientada hacia la acción, más estática y estética, con una mirada que se detiene en los objetos, los rostros, las superficies, e incluso en la pura mostración. La mayoría parte de una constatación ambivalente: la incomunicación entre los seres no excluye el deseo del otro, pero éste se expresa más mediante la mirada que por los gestos, la observación más que la acción (p.45).

La escena del taxi también evoca lo mencionado cuando ella dice que no desea volver a casa y él no responde, pero toma su mano. Además, cuando la cámara mira lentamente en el momento en que ella apoya su cabeza sobre el hombro del protagonista.

Para Deleuze (1983), el fuera de campo no se da solamente cuando el sonido expresa lo que no se ve y reemplaza a lo visual sin redundarlo; sino que se trata de un término más complejo:

En un caso, el fuera de campo designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que insiste o subsiste, una parte. Otra más radical, fuera del espacio y del tiempo homogéneos (p.35).

Wong Kar-Wai trabaja ambos aspectos del fuera de campo. En *In the mood for love*, la música es siempre extradiegética y empática con los sentimientos de los personajes, pero no pertenece al universo temporal ni espacial de los mismos. Durante la escena del retorno en taxi, la protagonista solo menciona que no desea volver a casa, después de ello no existen más diálogos. La música de viento reemplaza a las palabras y evoca tristeza por la frustración de no poder ser pareja. La cámara muestra un encuadre en el que ella se recuesta sobre el hombro de su amante. Ambos se toman las manos y un plano detalle deja ver la sortija de matrimonio que explica la razón de la imposibilidad. No se necesitan más palabras; la imagen y la música lo cuentan todo y provocan empatía al espectador.

Cada instante de los amantes donde existe cierta intimidad, o mejor dicho, no interrupción de terceros, se llena de música extradiegética en primer plano. Ello hace que el momento desborde márgenes temporales y espaciales, como si ellos quisieran dilatar estos componentes y así tener la ilusión de estar siempre juntos. La cámara lenta utilizada en ciertas partes de la escena del taxi también contribuye con esta ilusión. Si nos centramos en la música extradiegética de este film, encontramos que el valor añadido por ella es fundamental. Tanto en la escena del taxi, como en las idas y vueltas por las calles donde no existe diálogo, la cámara lenta y la música se unen para crear erotismo. Chion (1997) menciona:

La cámara lenta de un movimiento animal o humano encarna el placer de una especie de demora conquistada a la ley de la gravedad, a la pesadez... la música interviene casi siempre para inscribir un marco preciso de ese tiempo desligado del ritmo ordinario y de suspensión del tiempo” (pp.215-216).

El valor añadido hace que el espectador perciba esa atmósfera sensual gracias a la música y cámara lenta, iluminación, colores saturados, vestimenta ceñida y movimiento de cuerpos. Los personajes no pueden decir lo que sienten porque es prohibido (incluso para su propia moral interna), pero el deseo se muestra en escenas como la de la protagonista caminando. Él y ella se miran, casi se rozan, pero no llegan a tocarse jamás.

Argumento que, para el director, las palabras sobran en varios momentos. Por ejemplo, la escena previa a la llegada del vecino ebrio muestra una serie de acciones de la pareja, como leer periódicos y conversar. Esto lo vemos desde la rendija de una puerta

(a manera de espectador presente en el lugar, pero distante y escondido), con la música extradiegética que cubre todo el espacio y con la peculiaridad de que observamos el movimiento de labios al hablar. Sin embargo, no escuchamos lo que dicen porque valen más las expresiones corporales y faciales: ellos están felices. El director los ha silenciado deliberadamente.

Por otro lado, la concepción del fuera de campo presente en otro lado no visto se puede apreciar en la bulla ocasionada por los vecinos. La secuencia donde los amantes casi son descubiertos contraponen dos aspectos sonoros: el bullicio indescifrable de los otros que crea miedo en la pareja y la parquedad y susurros de los amantes en la habitación, en el que cada palabra dice mucho. La gente representa un estorbo bullicioso y controlador que impide su romance, en similitud con la película *Breve encuentro*, de David Lean. En este filme, la escena se asemeja a cuando la amiga se acerca a la mesa a hablar e impide que la pareja se despida como quisiera. Esta bulla (que queda relegada a ruido en bajo volumen cuando pasamos al encuadre de la habitación) corresponde a un fuera de campo pragmáticamente posible. Ello ocurre en el espacio contiguo a la locación mostrada en pantalla. La bulla de los vecinos en esta escena y en las calles constituye un ruido anempático para el encuadre de los amantes que se comunican con parquedad, lo cual interrumpe su mundo sosegado. “Las voces de la naturaleza y los artefactos también añaden sentido y cumplen funciones relevantes en la articulación audiovisual tales como: puntuar, resaltar, anunciar, separar. El efecto anempático puede utilizarse también con los ruidos” (Díaz, 2011, p.72). En esta escena el ruido alerta a los amantes, los invita a ser cautos y bajar la voz; es decir, a esconderse de la desaprobación social. Asimismo, sirve para separar su mundo parco y, por ratos, silente; del bullicio irreflexivo y condenatorio, proveniente de terceros.

Chion establece la diferencia entre dos términos: el fuera de campo activo y el pasivo. El primero crea tensión y expectativa por ser una especie de antelación hacia algo que se podría mostrar después en el encuadre. En cambio, el pasivo sirve para crear una atmósfera y no llama al espectador a buscar la fuente sonora. Este último caso es el de *In the mood for love*. No hay antelación; los sonidos pertenecientes a la diégesis son explícitos en sincronía con la imagen. Por el contrario, la música extradiegética lo es siempre y jamás nos preguntamos de dónde viene esa melodía. Sabemos perfectamente que sirve de acompañamiento, respuesta, expresión de emociones y relleno ante el silencio en los diálogos.

Según Theodor Adorno y Hanns Eisler (1981), debe existir relación entre imagen y música: “Si los silencios, los tiempos muertos, los momentos de tensión o lo que sea, se rellenan con música indiferente o heterogénea, el resultado es el desorden” (p.91). Para Kar-Wai, esto resulta esencial y la secuencia que mejor lo ejemplifica es el momento decisivo en el que los amantes se separan. La voz del hombre está en un fuera de campo respecto a la imagen del teléfono del encuadre, pero entendemos su procedencia intradiegetica. A diferencia de ello, la música que sigue a la pregunta “¿te irías conmigo?” proviene de otro universo; A un fuera de campo ubicado quizá en la conciencia de los personajes o del mismo espectador. Tanto la parte instrumental como la letra llenan el silencio posterior a la pregunta. Durante la secuencia, la música continúa y acompaña a imágenes como la del protagonista esperando, marchándose y a la mujer bajando las escaleras apresurada (con ironía total porque va en cámara lenta). El sonido de las pisadas apresuradas hace comprender que ella quizá sí deseaba reunirse con su interlocutor, pero no lo hizo a tiempo por indecisión o por no escuchar el timbre del teléfono. Él no pronuncia nada más después de aquella pregunta; espera un poco; apaga la luz y se retira: es el fin para él. La inestabilidad e incertidumbre que genera ese *Quizás* va de acuerdo con la lenta rapidez de la mujer al bajar: desesperación por alcanzar algo que no podrá. La canción corresponde a esta sucesión de tomas al inyectarle un efecto desesperanzador: no se llegarán a encontrar; no se irán juntos. Inspira calma, derrota, angustia y pérdida al mismo tiempo, tal y como se sentirían los personajes. Y todo sin diálogo.

La canción responde en vez de la protagonista, pero no se trata de una respuesta que ella osaría pronunciar explícitamente, sino de lo que está en su conciencia y en la de él. La letra de la canción *Quizás, quizás, quizás* de Nat King Cole representa los sentimientos del personaje y la frustración que ronda en toda la película. Los encuentros a escondidas, lo no dicho, el juego de roles para evadir la realidad y las mínimas caricias hacen ver que existe un obstáculo, el cual da fuerza a ese romance. El melodrama, como género, utiliza este tema: el amor prohibido por la sociedad y la moral que desaprueba la infidelidad. Citando a Denis de Rougemont, Sarlo (2012) explica su teoría sobre la necesidad del obstáculo: “Sin obstáculos al amor, no hay romance. La felicidad de los amantes nos emociona a casusa de la expectativa de infelicidad que los acecha” (p.40). Así, en *In the mood for love*, el que ama sufre. Stephen Teo (2005) también habla del estilo narrativo y estético minimalista en el film de Kar-Wai y que la historia girar

alrededor del matrimonio y la premisa de la ilusión de fidelidad. “Película romántica con una dimensión ético-moral”. (p.118). La cultura asiática reprime, muchas veces, la palabra hablada, pero las pulsiones internas se canalizan por otros medios. El llanto es prueba de ello. La protagonista llora durante el último encuentro que tuvieron en una calle solitaria; en el juego de roles sobre cómo le reclamaría la infidelidad a su esposo y cuando sabe que su amante se ha marchado.

El llanto es prueba de la cualidad pulsional, dinámica y desordenadora del amor. Expresa un afección que no busca la coherencia de una sintaxis literaria aceptada, sino que insiste en el sacudimiento verbal y físico: el temblor del amor... la pasión es con-moción (Sarlo, 2012, p.35).

Al no poder emitir palabras para expresar sus sentimientos, el personaje recurre a lo no verbal porque, al fin y al cabo, no podrá controlar el resultado final de la situación. Solo le quedará el llanto. Las lágrimas son así el anticipo de una separación inminente y la redención ante las reglas sociales por sobre el amor que siente.

Finalmente, otro aspecto importante es el aporte de Imbert sobre los no lugares de la posmodernidad. Imbert (2010) dice que los personajes actuales no se encuentran arraigados a espacios físicos que antes sí cobraban protagonismo en las películas. Ahora:

Son sujetos que han perdido las referencias sociales e ideológicas, pero también espacio-temporales, sujetos fuertemente desubicados, definidos por la errancia, el vagabundeo por los no lugares, que son lugares de tránsito de la gran ciudad o de la carretera, proclives a perderse en la noche por el no tiempo que facilita (p.38).

En *In the mood for love*, todo el romance secreto sucede durante la noche citadina, lo cual hace que los espacios sean menos identificables o recordables. Son más un soporte o mera excusa para mostrar a las personas que se desplazan en ellos. Los espacios públicos como las calles, el taxi, el trabajo son sitios por donde transitan los protagonistas. Sin embargo, da lo mismo que sean estos lugares o algún otro que lo reemplace. Lo importante es ver el movimiento de los cuerpos y la interacción entre ellos. El andar por estos lugares es disperso, casi fantasmal; así lo demuestra el lento caminar de la mujer por las calles y la mirada perdida del protagonista siempre fumando y con la mente en otra parte. Por ejemplo, los lugares comunes de la casa no permiten a los amantes ser ellos mismos; la calle solitaria sí es testigo de sus encuentros, como lo podría

ser cualquier sitio abandonado; el restaurante funciona igual. Son lugares de tránsito que no marcan la personalidad de los protagonistas. Incluso se podría decir que reflejan su falta de identidad: los amantes no aceptan lo que sienten y lo que demuestran en esos lugares es esa no aceptación y lo que fingen ante la sociedad. Quizá solo la habitación cobra un significado para los protagonistas y les provee de un espacio de intimidad que, al parecer, irónicamente tampoco aprovechan.

4.1.3. *La mujer sin cabeza*

La mujer sin cabeza es un retrato de la sociedad latinoamericana que ha vivido en constante negación. Después de la dictadura, el pueblo argentino ha atravesado un proceso de duelo necesario para procesar la violencia que se vivió durante aquel periodo. “El duelo es un tema muy presente, como si esta sociedad no hubiera resuelto su deuda con la historia reciente, no hubiera enterrado a todos sus muertos y algo quedara en el aire” (Imbert, 2010, p. 539). La negación es propia, sobre todo, de la clase acomodada argentina que tuvo el poder y lleva aún la culpa por la pérdida de muchas vidas humanas. El cine de Lucrecia Martel es consciente de ello y se enmarca dentro del Nuevo cine argentino. Sus películas poseen este componente social y político, pero tratado desde una perspectiva individual. Sus personajes interiorizan y conviven con este tema en sus experiencias cotidianas; de manera más subjetiva. Esto sucede con el personaje de Verónica a lo largo de la película: lucha consigo misma para no sentirse culpable por la muerte de un niño pobre que, al parecer, atropelló en la carretera. Desde que ocurre el accidente, ella casi no emite palabra. En la escena del choque, Verónica va escuchando una canción tranquilizadora y lleva las gafas puestas. Estos dos elementos disminuyen su culpa, funcionan como un blindaje hacia lo que está sucediendo. Cuando ve que se trata de un perro muerto, música y lentes son desaparecen porque se comprende que ella ya no los necesita para sentirse tranquila. No habla, pero el sonido de la lluvia anuncia que ha ocurrido algo funesto y ello angustia más al personaje. Algo similar sucede en la escena donde la protagonista, su hermana y sobrina viajan al lado del canal. Observan que están limpiando porque hay algo o alguien atascado en él. En aquel momento, Verónica no hace pregunta alguna, aunque siente curiosidad. Solo hablan las dos acompañantes. Cuando el trabajador se acerca para responder, ella ni siquiera lo mira; voltea hacia el otro lado hasta que se aleje y vuelve a mirar el canal solo cuando el auto ya arrancó. De

igual manera, ella se aleja cuando ve al esposo llegar con un animal muerto o cuando los niños pobres van a su casa a pedir dinero. Evade cualquier elemento que le recuerde su culpabilidad en el crimen. El miedo la lleva a evadir el mundo y la convierte en su ser aislado y solitario que flota sin rumbo en su vida diaria.

Wittgenstein (1957) propuso que el límite de la expresión del pensamiento solo puede ser marcado a través del lenguaje: “Este límite, por lo tanto, solo puede ser trazado en el lenguaje y todo cuanto quede al otro lado del límite será simplemente un sinsentido” (p.31). La mujer sin cabeza se basa en lo no dicho y en lo que no se muestra dentro del encuadre. La incertidumbre enmudece a la protagonista y Martel nunca deja ver si el accidente implicó la muerte de un niño. El silencio de la protagonista deja al espectador sin una explicación ni conclusión final: el sinsentido. La sociedad burguesa (familiares y amigos de Verónica) juega un papel importante en este aspecto. Se aprovecha de ese vacío y conduce el destino y el pensamiento de Verónica hacia lo que a ellos les parece conveniente: desligarse de toda responsabilidad y vínculo con lo marginal.

El Nuevo cine argentino se enfoca bastante en la autoría. En el caso de Martel, ese cine de autor es menos narrativo y más contemplativo. La directora utiliza la banda sonora y los ambientales para generar sensaciones y significados. Por su parte, Diego Lerer, en su artículo *El cine de los senderos que se bifurcan*, menciona que este Nuevo Cine argentino recupera la importancia de los diálogos significativos (aunque lentos y escasos por parte de la protagonista). Así, se habla menos, pero se dice más. La música es anempática porque trata de expresar tranquilidad en momentos de tensión. Es una forma de enmascarar la verdad y sigue el rol encubridor de la burguesía argentina. En cambio, los ambientales como la lluvia y el ruido conformado por risas de niños, nos conducen hacia la verdad. Van acorde con la angustia que siente, pero no suele expresar verbalmente, el personaje. Las pocas ocasiones en las que Verónica habla son determinantes para comprender la historia. Ella le dice a su esposo que atropelló a alguien en la carretera: ahí se siente tan culpable que necesita confesárselo a alguien cercano. Finalmente, cuando le pregunta si fue a reparar el auto, entendemos que ella es consciente y acepta el encubrimiento familiar para que no queden pruebas del accidente.

Para Imbert (2010), la confabulación de la familia para proteger a Verónica encuentra su significado en el neo naturalismo: “El naturalismo es el estudio del temperamento y las modificaciones profundas del organismo bajo la presión del medio y

las circunstancias” (p. 615). La nueva forma de naturalismo es llevada hacia la sociedad argentina. Hacia la burguesía decadente que no se interesa o no quiere ver los problemas sociales y económicos de sus compatriotas. Verónica pertenece a una familia de tal estrato y la presión ejercida por ese ambiente voluntariamente ciego hace que ella tema aceptar el atropello. Aparentemente, no sucede nada extraño. Sin embargo, la familia se va cargando de una atmósfera tensa, reflejada en las conversaciones con la abuela que tiene Alzheimer (analogía de lo que le sucede a Verónica y a la sociedad) y en la propia confusión de la protagonista. Verónica se piensa culpable, siente duda e incertidumbre, pero prefiere negárselo a sí misma para evadir la culpa y mantener el orden establecido. Y no solo se limita a ella, pues su familia también trata de tapar el problema y desaparece las pruebas, mientras la convencen de que ella es inocente: cinismo y autoengaño para no sentir culpa. Únicamente, su sobrina Candita sospecha de la protagonista y se lo insinúa durante un breve momento. Ello cobra sentido porque esta chica se relaciona con el lado marginal de la sociedad (es lesbiana y tiene amigos pobres) que la burguesía no quiere ver.

Es interesante ahondar en el tema del Alzheimer. La madre de Verónica padece esta enfermedad, la cual representa una exageración de la amnesia de la protagonista. El olvido genera incertidumbre, confusión y deformación de la realidad tanto para su madre, como para ella. El rol de los demás familiares no se libra de este aspecto. Mientras que el Alzheimer y la conmoción por el accidente afectan la memoria orgánicamente, las personas que influyen en Verónica lo hacen como agentes externos que se encargan de modificar y acomodar la realidad a conveniencia de su bienestar y reputación. La condición de deterioro mental las hace más influenciables: su madre debe creer lo que le cuentan sobre la historia familiar y Verónica elige la versión que la libra de culpa. Las decisiones, el comportamiento la manera de sentir de ambas está supeditada a la voluntad de terceros porque ellas no poseen la capacidad de discernir debido a la incertidumbre. Verónica no se expresa porque su recuerdo no es claro. El olvido de los hechos la inhibe de formar una opinión sólida de sí misma: “Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad: y de lo que no se puede hablar, es mejor callarse” (Wittgenstein, 1957, p.31). Ella elige lo último pues la incertidumbre le impide pensar con claridad. Por lo tanto, no expresa sus confusos pensamientos (excepto cuando pide ayuda a su esposo). La incertidumbre la conduce hacia la mudez.

El silencio de Verónica no solo se entiende en relación con el posible atropello, sino también se aprecia en la visión que tiene la burguesía hacia los otros y en las relaciones socialmente reprobadas que ellos mantienen ocultas. Martel es consciente de estas diferencias sociales, de la incomodidad para aceptar al otro y de las represiones latentes. Por ello, *La mujer sin cabeza* contiene tales ingredientes. Por ejemplo, la escena de Verónica con su primo en el hotel es muestra de la endogamia presente en clases altas ultra cerradas. Martell lleva ello hasta el extremo al tratarse de una relación entre primos. En la siguiente escena, el primo deja a Verónica en su casa y ella, al ver al esposo, siente culpa, no responde ante su saludo y corre a encerrarse en el baño. No le habla en casi toda la película, quizás por vergüenza. Incluso es más cercana a su primo/amante que a él. Otro ejemplo es su sobrina Candita, quien siente atracción física por la protagonista. Hay momentos en los que esta última no la rechaza y deja que la acaricie sin responder palabra alguna, aun siendo consciente de la situación. Este caso es más complicado porque se muestra el deseo reprimido entre parientes y el lesbianismo, que no es bien visto por la familia. Peor aún, cuando vemos que Candita mantiene amistad personas pobres, marginales: el ser distinto es considerado inferior y negativo.

La visión del otro demuestra indiferencia. Ellos viven en una provincia (Salta), pero pertenecen a una familia urbana, educada y con posibilidades económicas. Su estilo de vida se acerca más al bonaerense urbano que al rural. Dado que *La mujer sin cabeza* se desarrolla en dicha provincia, el espacio acentúa las diferencias entre la vida de la protagonista y la de la mayoría de habitantes pobres del lugar. Ambos conviven cercanamente, pero siempre separados, como no queriendo verse. En la escena de Verónica en la cocina vemos que la empleada le pregunta datos para llamar al taxi y ella está ida. Jamás le contesta. Parece que la otra no existiera. Lo mismo sucede cuando los niños pobres van a ofrecer ayuda o piden comida. Verónica se incomoda porque la cercanía de estos seres le recuerda su culpabilidad. No les habla directamente; solo responde unas cuantas palabras para que la empleada se las transmita a los chicos. En la escena del garaje de la casa, los niños pobres hacen entrar masetas, mientras que el esposo y la hija bajan del auto. Verónica mira a los niños y pregunta a su esposo si hizo arreglar el auto, con aire de complicidad. Él dice que sí. La visión de estos niños, en segundo plano, se muestra en el encuadre (ante sus ojos), pero refleja lo que le gustaría olvidar. Por tal motivo, jamás entabla conversación con ellos.

En este cine de incertidumbre, nunca llegamos a saber (tampoco la protagonista) si el atropello al niño sucedió o no. Este juego por intentar conocer la verdad se da a través del fuera de campo. Por lo que no se muestra visualmente, pero se puede intuir por otros elementos como el sonoro. Como Deleuze (1987) afirma: “No es el cine parlante el que inventa el fuera de campo, pero es él quien lo puebla, y quien llena lo no visual con una presencia específica” (p.310). En la escena del accidente, no vemos qué es lo que ella atropella. Solo observamos la imagen de Verónica conduciendo y su expresión traumática junto al sonido de la frenada en seco. La directora juega con el espectador al no mostrar explícitamente lo que sucedió y también con el componente del olvido de la protagonista. Incluso en la escena donde están limpiando el canal, nos encontramos con la misma incertidumbre de que ni ellos, ni nosotros, sabemos qué es lo que quedó atorado ahí.

El fuera de campo marca una contraposición entre la vida que llevan Verónica y su familia (citadina), y la mayoría de personas en Salta. Las personas de la ciudad perciben al campo como un espacio de tranquilidad, quietud y silencio. Es decir, a manera de escape de la vida citadina llena de estrés y contaminación sonora. A diferencia de la ciudad, aquí no existe tráfico ni acumulación de gente. Buena parte de la película transcurre en calmos viajes dentro del auto. No se trata necesariamente de que esta provincia sea un mundo silente (hay escenas que demuestran lo contrario: la introducción donde se aprecia a un grupo de niños del lugar interactuando en el canal), sino de que la protagonista lo percibe así. Para ella, Salta es un mundo de silencio. Un lugar que contempla guardando distancia del otro marginal con quien no se siente identificada. A lo largo del film se puede notar la indiferencia de Verónica hacia quienes no pertenecen a su misma clase social. Claro está que, sumado a ello, están la culpa e incertidumbre. Por ejemplo, no responde verbalmente cuando le habla la enfermera, la empleada del hotel, la joven que ayuda en casa y menos aun a las palabras de los niños. Y cuando sale al mundo exterior del campo, solo lo recorre dentro del auto intentando evadir lo que está afuera. El vehículo y los vidrios cerrados la protegen del contacto. En la escena del accidente, ella se encontraba sola y aislada gracias a la música. Cuando viaja con su hermana, esta última pregunta al trabajador sobre el cierre de la vía. Allí es notoria la incomodidad de Verónica, quien no le dirige palabra alguna al hombre; es más, hace evadir su mirada.

Tal indiferencia, traducida en incomunicación, desborda el margen de trato hacia lo marginal y contagia todo ámbito de la vida de la protagonista. Ya no se trata solo de

evadir lo distinto a ella, sino también a personas con quienes solía relacionarse cotidianamente y que pertenecen a su círculo social. Aquello se ve reflejado en su trabajo como dentista (el malestar le impide atenderlos), en la relación con su esposo, familiares y amigos. El contagio de este ensimismamiento parte desde su interacción con lo distinto hasta afectar su entorno más cercano. Así, la causa y expresión del silencio migra de una diferencia social a un sentimiento de culpa personal.

La escena final reafirma la careta de la burguesía argentina. No hay arrepentimiento. Aparentemente todo está bien y tampoco existen conflictos personales ni familiares. La felicidad es superficial y refleja la carencia de valores morales de los personajes. Se trata de un crimen no resuelto, una duda que no se despeja; es decir, de un final inconcluso. No se escucha lo que conversan porque no tiene mayor importancia. Solo está presente una tranquila melodía con letra en inglés (puesto que ellos prefieren estar lejos de la realidad). Verónica ya no se encuentra en ese estado de indecisión, sin rumbo ni el impulso vital que menciona Imbert; sino que ha recobrado su estado de tranquilidad. Ahora conversa feliz. El antiguo orden ha vuelto y no se ha visto alterado por el incidente del atropello. Si durante casi todo el film fue una especie de *flanéur* que se sentía como victimaria y, a la vez, como víctima de su sociedad. Ahora que todas las pruebas han sido cubiertas, ella despierta de su letargo para comportarse igual que sus semejantes e interactuar con ellos. Ya no muestra parquedad. Se comunica verbalmente con facilidad y piensa menos.

4.2. Análisis comparativo entre películas

4.2.1. *El caballo de Turín* – *La mujer sin cabeza*

Tanto para Tarr como para Martel, la contemplación es fundamental. Los personajes actúan menos, evitan las palabras y observan más. En *La mujer sin cabeza*, Verónica ha caído en una especie de letargo y mutismo, producto de la incertidumbre sobre su culpabilidad. Es como si su existencia fuese flotante, pues no está conectada ni responde a estímulos de otras personas. Primero a quienes son ajenos a su realidad social y culmina con una falta de respuesta incluso a las personas de su entorno más cercano, como familiares y amigos. Algo similar sucede con el personaje del padre en *El Caballo*

de Turín. Tarr aplica el ultrarrealismo para reducir al individuo a sus condiciones básicas de existencia. Libre de objetos abrumadores de la modernidad y de la rapidez con la que transcurren los acontecimientos actuales. Así, estos personajes realizan pocas acciones y casi no interactúan verbalmente con sus semejantes. Se limitan a contemplar pasivamente la realidad en la que se ven inmersos. En el mundo de Martel, esta contemplación se aplica a la actuación de la protagonista principal, pero no a los demás personajes de la película. En cambio, Tarr hace que todos sus personajes caigan en una bruma que hace sentir el peso de su existencia. Martel enmudece a Verónica, en contraposición con todos los integrantes de su familia y amigos. Tarr vuelve parcos a ambos personajes (el padre y la hija). Este director hace que las palabras y el bullicio se vean como elementos que rompen la tranquilidad y el estado habitual del filme. Esto se aprecia en los gitanos y el vecino que llega a dar la noticia apocalíptica.

En *El caballo de Turín*, los sonidos ambientales representan el advenimiento del fin de la existencia, una amenaza a la vida. Por ejemplo, el fuerte sonido del viento recuerda que la crudeza de la condición climática imposibilita la vida. Así, mientras que los ambientales llenan el espacio, los diálogos se agotan. El silencio verbal se relaciona con la muerte. En *La mujer sin cabeza*, la parquedad de la protagonista expresa la confusión, culpabilidad y negación que siente ante la posibilidad de haber atropellado a una persona. En la película de Martel, los ambientales refuerzan la culpa de Verónica y la ocurrencia de un hecho funesto; por ejemplo: el sonido de la lluvia después del accidente vehicular. Por lo tanto, en ambos casos, los sonidos ambientales remiten hacia algo negativo y fatal para el protagonista, ya sea la redención ante la muerte o el hecho de ser culpable de la misma. Asimismo, la ausencia de diálogos se relaciona con el fin de la existencia (en Tarr, la de los mismos protagonistas y en Martel, la del niño atropellado). Sin embargo, *El caballo de Turín* tiene a la parquedad como regla. Mientras que en *La mujer sin cabeza*, solo Verónica se muestra silente en contraposición con los demás personajes (excepto por la madre con Alzheimer, cuyas escuetas expresiones se consideran inválidas por causa de su propia enfermedad).

En cuanto a la música de *El caballo de Turín*, la banda sonora está a cargo de Mihály Vig, quien compone la banda sonora de todos los filmes de Tarr. Como lo comentó el propio director en una entrevista, él necesita tener las piezas musicales antes de pensar en las tomas, lo cual crea un efecto videoclip en varias escenas. Es uno de los pocos directores que otorga tanta importancia al aspecto sonoro. Los instrumentos de

viento que componen la banda sonora son tocados en clave menor y aportan densidad, desesperanza y un ambiente lúgubre a la película. La música de este filme es totalmente empática, pues refuerza la emoción que desea expresar la escena y el aire fatalista y apocalíptico propio de Tarr. Además, las composiciones musicales acentúan la parquedad verbal; al mismo tiempo que sirven para expresar aquellos sentimientos que los personajes no expresan mediante palabras. Cabe resaltar que la música en *El caballo de Turín* es siempre extradiegética. En cambio, Martel emplea música diegética y extradiegética. En la escena del accidente y en la del viaje con su hermana, las canciones son anempáticas porque no reflejan la culpabilidad e incertidumbre de la protagonista. Por el contrario, sirven de contraste para estas emociones. Se aprecia cierta ironía en el uso de estas pistas, pues tratan de tranquilizar y cubrir lo que ella siente. Funcionan como una careta, como parte de la puesta en escena para que los demás (incluso el espectador) no noten su miedo y la culpa. Ambas canciones son intradiegéticas, lo cual hace que el contraste de sensaciones sea más profundo: lo que Verónica siente se opone a lo que la canción expresa. Se podría extrapolar que las fuentes sonoras intradiegéticas son también herramienta y parte de la sociedad burguesa que trata de encubrir y persuadir a la protagonista de su inocencia para evitarle el cargo de conciencia por haber dañado a alguien de un estrato social inferior al suyo. Finalmente, la única canción empática de *La mujer sin cabeza* se escucha al final de la película, cuando Verónica ya terminó de convencerse de que ella no fue autora del atropello (o, al menos, así lo quiere creer). Confirma que todas las huellas son ahora inexistentes. La melodía calma demuestra la felicidad y tranquilidad que ella siente durante aquella reunión de amigos. Es quizá el único momento en el que la música y sus sentimientos se encuentran de manera equivalente.

El pesimismo de Tarr se basa en la mortalidad del hombre, pues él mismo menciona que comenzamos a morir desde que nacemos. El transcurso de la película retrata la redención progresiva de sus personajes ante este destino fatal y se puede apreciar que a mayor redención, menos palabras entre ellos. Es como si la parquedad fuese sinónimo y consecuencia de darse por vencido ante la eminente muerte. Si para Tarr la ausencia de diálogos refleja el agotamiento de la vida; para Martel, tal incomunicación es causada por la culpa e incertidumbre de la protagonista. El olvido ha hecho que Verónica no tenga pensamientos ni recuerdos claros sobre lo que sucedió el día del accidente. Por ello, tampoco puede formular opiniones certeras y menos aún discernir

entre su culpabilidad o inocencia. Ello la hace caer en un mutismo fácilmente influenciado a conveniencia de su círculo social más cercano. Así, la protagonista termina por aceptar su inocencia y negarse a sí misma que cometió algún delito. Comparando el trabajo de ambos directores en cuanto al silencio verbal, es posible notar que los desenlaces son contrapuestos. El fatalismo de Tarr termina por desaparecer la voz humana en la última escena (incluso extingue la luz de la imagen) y hasta los ambientales migran hacia el silencio. En cambio, Martel hace que finalmente triunfe la vida normal de la protagonista dentro de su círculo social: se retoman las alegres conversaciones entre amigos y escuchamos música tranquilizadora en la reunión. Por lo tanto, la propuesta de Tarr viaja desde la existencia de algunos diálogos, poderosos ambientales y música; hasta la ausencia de sonido total. Martel va en otro sentido: estado habitual definido por conversaciones normales entre Verónica y los demás personajes, período de parquedad de la protagonista después del accidente y un retorno final hacia el estado habitual tras aceptar su inocencia.

Como se mencionó anteriormente, los filmes de Tarr están dentro del *Slow cinema* y se pueden comparar con la figura contemplativa del *flanéur* parisino. No se toman en cuenta tanto las acciones y la narrativa, sino las sensaciones y sentimientos que pueden provocar en el espectador mediante recursos estéticos y la contemplación casi estática de la cámara. En varias secuencias, los personajes no emiten palabras y solo los admiramos. Es como analogía con el espectador que parece espiar lo que acontece, al igual que lo haría un *flanéur* que mira expectante y en silencio, aunque no se sienta parte de aquella realidad. Por su parte, Martel aplica estos aspectos del *slow cinema*, pero no desde la perspectiva del espectador, sino partiendo cómo Verónica mira su realidad. En este caso, después del accidente, ella es quien se encuentra en un mundo paralelo al que viven sus familiares o amigos. Es como si solo estuviese presente físicamente, más no en pensamiento. No se encuentra en sintonía con lo que ocurre a su alrededor y ello lo podemos apreciar en falta de respuesta comunicativa que expresa ante sus similares. La protagonista no se siente parte de esa realidad debido a la incomodidad y culpabilidad que siente. Es una mirada pasiva y que guarda cierta distancia con lo que ocurre en su mundo.

El concepto Imbert sobre el sujeto *borderline* describe a una persona que se aleja del sistema dominante en la sociedad y pierde contacto espacio-temporal con ella. Para Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza* es el retrato del olvido programado en la sociedad

argentina. Verónica se desliga de su realidad a causa del accidente y de la incertidumbre que siente por el olvido (quizá voluntario) de los acontecimientos. Ya no se siente cómoda ni responde a los intentos de interacción con las personas de su círculo más cercano, menos aún con los de la gente pobre. Por su parte, Tarr coloca a dos personajes en un espacio-tiempo indeterminado, como respuesta a la modernidad líquida que nos ha llenado de objetos y acciones superfluas e innecesarias. Reduce al hombre a su estado existencial mínimo de supervivencia, lo cual lleva a alejarlo de las grandes ciudades y de la rapidez de la vida contemporánea. En el caso de Martel, existe un doble alejamiento: primero, la burguesía que vive en El Salta, pero encerrada en su mundo citadino y negando la pobreza que existe alrededor. Y el de Verónica, quien es parte de ese estrato social, pero cuya mente se aleja de éste debido a la culpa. Así, Tarr y Martel crean personajes *borderline*, inconformes con la realidad que los rodea.

Martel y Tarr son directores que dan preponderancia al sonido. La directora argentina menciona que las escuelas de cine privilegian la imagen sobre el sonido. Por el contrario, ella que siempre tiene una idea clara sobre cómo quiere que suene su película y no del tratamiento visual de la misma. Como ya se mencionó antes, Tarr requiere primero la banda sonora, antes de pensar en los planos visuales. Una de las razones que brinda Martel para la importancia sonora es que el sonido trasciende el espacio y el tiempo. A diferencia de la imagen, el sonido puede remitir al pasado en el mismo encuadre, sin usar flashback: “El presente de la imagen puede contener un presente, un pasado y futuro sonoro distinto, en la misma toma”. Martel también reflexiona acerca del habla: Una persona, cuando habla, se disuelve como sujeto en el espacio y en el tiempo. Cuando alguien evoca cosas de su infancia, podemos ver que usa tonos y formas que eran propios de ese momento”. Por ejemplo, las escenas donde la madre con Alzheimer se refiere al pasado cuando disfrutaba con sus hijos o la parte donde Verónica le confiesa a su esposo que cree haber cometido un atropello. Sus palabras evocan acontecimientos pasados que son traídos de nuevo al presente. Algo similar ocurre con los sonidos extradiagéticos y ambientales: nos hacen vivir el pasado.

Existe un concepto creado por Turner y Van Gennep que se refiere a un período de cambio y acomodación enmarcado entre el fin y el comienzo de algo nuevo: lo liminal. En *El caballo de Turín*, la metáfora de Nietzsche sobre el maltrato al animal marca el comienzo de un castigo hacia el hombre y su hija, un lapso en el que se van resignando a la idea de que su existencia se extinguirá. Así, podemos apreciar que, durante los últimos

días en la cabaña, el período liminal va terminando porque ellos ya no ponen resistencia ante las condiciones climáticas para sobrevivir. Por el contrario, se rinden y aceptan su fatal destino. Ya no luchan y se convierten en entes pasivos y parcos. En el caso de Martel, la liminalidad comienza con un accidente y culmina con la vuelta hacia el estado normal de las cosas. Durante este período, Verónica se siente incómoda porque no puede recordar y, menos aún, pensar si lo que hizo la libra de culpa o no. Ello la conduce hacia la incomunicación. El reacomodo empieza cuando la influencia de la familia se hace evidente. Se van borrando las huellas del crimen y haciéndole creer a la protagonista que lo que atropelló fue un perro. Finalmente, el período liminal culmina cuando ella confirma la inexistencia de pruebas y se siente libre de culpa. De nuevo, recobra su tranquilidad y se muestra comunicativa con sus semejantes.

4.2.2. *La mujer sin cabeza – In the mood for love*

Tanto para Lucrecia Martel como para Wong Kar-Wai resulta sumamente importante el sonido que posee cada espacio donde se desarrollan las escenas. Para Martel, Salta es una provincia que se podría calificar como silenciosa, en comparación con Buenos Aires. La vida suele ser más sosegada y lenta, y es ahí donde filma sus películas. El silencio de la protagonista se relaciona con la vida calma de este lugar, pero todo lo que la rodea suena distinto. Todos conversan: los niños que juegan en el canal, su familia, su amante en el hotel, las personas en su consultorio odontológico, etc. Cada espacio está poblado de voces conocidas para Verónica, pero a las que ella no tiene intención de prestar atención. Los espacios silenciosos son aquellos en los que la vemos sola, como escondida de los demás. Por ejemplo, cuando se encierra en el baño para escapar de su esposo y toma una ducha con ropa o la escena del accidente dentro de su automóvil. En el caso de Kar-Wai, los espacios públicos suelen ser ruidosos (la oficina de trabajo, el restaurante y el lugar donde venden fideos) y también los ambientes comunes de la casa (la sala donde juegan los vecinos y el pasadizo). Por el contrario, los lugares donde se reúnen los amantes a escondidas no están llenos de diálogos u otros ruidos que a ellos les resultan molestos e intimidantes. La calle solitaria, el taxi y la habitación del protagonista son espacios donde ambos tienen cierta intimidad (aunque no se llegue a ver algún acto sexual). Estos espacios poseen sonidos ambientales, como la lluvia y música extradiegética para llenar e intensificar el silencio de diálogos. Sin

embargo, aún en estos espacios solitarios, los amantes siguen sintiéndose culpables y siendo víctima de la auto represión que han interiorizado. Por tal motivo, a pesar de estar juntos y a solas, no intercambian muchas palabras y evitan hablar abiertamente sobre lo que siente el uno por el otro (prefieren adoptar roles de sus respectivas parejas).

Para Martel, Salta es un lugar importante que marca las diferencias sociales entre la protagonista (y su entorno cercano) y los habitantes promedio de esta provincia. El espacio marca el comportamiento de los personajes. Verónica, sus familiares y amigos burgueses viven de espaldas a la realidad en una especie de burbuja que se asemeja más a la vida citadina bonaerense. En este caso, el espacio marca el comportamiento de los personajes. En cambio, en *In the mood for love*, la historia transcurre en lo que Imbert llama no-lugares o espacios físicos que no cobran protagonismo para los personajes. Esto ocurre en la película de Kar-Wai: los sujetos no está arraigados al lugar, deambulan por una ciudad que fácilmente podría ser cualquier otra sin alterar el sentido de la historia. Además, todo transcurre de noche, cuando todo espacio resulta más complicado de identificar. Lo importante acá es resaltar la sensualidad de los cuerpos, el minimalismo de objetos como el humo del cigarro y las interacciones entre los amantes.

Ambos directores también otorgan un papel fundamental a los sonidos ambientales y quizá el más marcado de todos sea la lluvia. En *In the mood for love*, la lluvia está presente durante los encuentros nocturnos de los amantes en las solitarias calles. Es un ambiental poderoso que cubre el silencio mientras ellos no hablan, refleja la aflicción de los personajes y emula tristeza y llanto. Por momentos aparece la música extradiegética a gran volumen o algún corto intercambio de palabras y entonces el sonido de la lluvia disminuye, pero se encuentra presente como fondo. Este ambiental rellena el silencio y expresa dolor, en reemplazo de lo que no dicen directamente los personajes. De igual manera, en la película de Martel, la lluvia comienza instantes después de ocurrido el accidente y se mantiene durante toda esa noche. La protagonista queda en shock y no emite palabra alguna, pero, de cierta forma, este ambiental expresa su estado de ánimo: triste, confuso, culpable y turbulento.

Analizando la música que utilizan ambos directores, se encuentran diferencias en cuanto a la relación que guardan las melodías con las escenas. Martel utiliza música intradiegética (la proveniente de ambos carros) que suele ser anempática respecto a la situación que se ve en pantalla. Por ejemplo, sabemos que Verónica no se encuentra

cómodo, sino preocupada y esquiva en la escena donde viaja con su hermana y sobrina, y pasan junto al canal. Ahí, aquellos familiares se interrogan por el cierre del canal y estiman la posibilidad de que haya un cadáver atascado, lo cual genera preocupación en la protagonista. Sin embargo, la música que se escucha dentro del carro es apacible, tranquilizadora, como lo que escucharía una persona yendo a la playa en vacaciones. No va de acuerdo con la emoción que siente Verónica, es más bien contraria. Por otro lado, en la escena del accidente, la música que ella va escuchando también funciona como un elemento irónico, pues la protagonista se encuentra sumamente alterada ante la colisión, pero la canción sigue entonando melodías felices y frescas. A diferencia de Martel, Kar-Wai sí utiliza la música de manera empática en las escenas de *In the mood for love*, tanto así que incluso parte de la letra de las canciones expresa lo que la pareja de amantes siente y no se atreve a decir verbalmente. Así, los silencios en la conversación o la ausencia de la misma se deja entender gracias a lo que se entona en las melodías de Nat King Cole. Por ejemplo, la escena de la última conversación (o intento de ella) entre los amantes. Él la llama para proponer que se marchen juntos, pero no obtiene respuesta a tiempo. La indecisión que marca la relación se retrata en la letra de la canción ‘*Quizás, quizás, quizás*’, pista que suena ni bien el amante cuelga el teléfono y se marcha de la habitación. Él se va y así evita prolongar la incertidumbre de seguir esperando la decisión. En ambos casos vemos que la música toma el lugar de la conversación que no se llega a dar en plenitud, ya sea para ironizar lo que sucede y calmar la situación o para expresar los sentimientos ocultos de los personajes.

En ambas películas se nota cierto deseo por los cuerpos de los personajes. Por supuesto, en Kar-Wai esto es más evidente. Cada movimiento del personaje femenino al caminar refleja la manera en que la ve el amante. La filmación en cámara lenta otorga sensualidad a su silueta en movimiento y expresa el deseo que siente el protagonista por poseer a la mujer prohibida. En la escena donde ella duerme en la habitación del vecino jamás los vemos teniendo relaciones, pero la cámara muestra la silueta de la mujer recostada sobre la cama. La convergencia del deseo carnal adultero y la prohibición (tabú) se puede encontrar en ambos filmes. En *La mujer sin cabeza* encontramos dos escenas que tienen relación con ello: Verónica acostándose con su primo en el hotel y el gusto lésbico de la sobrina por la protagonista. En ningún caso, los personajes hablan del tema expresamente; no hay diálogo acerca de ello porque resulta incómodo de conversarlo en

tales sociedades. Martel lo muestra más explícito en cuanto a acciones, mientras que Kar-Wai prefiere lo latente: dar solo indicios que insinúen tal deseo.

Otra idea resaltante es la de la liminalidad. Este período de acomodación marca el fin de una etapa y el comienzo de otra. En *La mujer sin cabeza*, el accidente abre paso a este estado transitorio en el que Verónica es presa de incertidumbre y culpa. Período cuyo síntoma es la falta de expresión verbal y de conexión con su propio mundo. Las pocas palabras que articula y sus largos silencios constituyen un estado anormal en el personaje y reflejan la incomodidad que siente. Aquel tránsito culmina cuando ella se asegura de que no existen pruebas y, por ende, se convence a sí misma de su inocencia. Este hecho se concreta con la escena del hotel, donde ella va a verificar si estuvo alojada ahí la noche del accidente. Al encontrar que su nombre no figura en el registro, la estabilidad regresa a ella y el período liminal acaba. En la escena siguiente la vemos conversar y sonreír durante la reunión, por lo que se entiende que Verónica ha retomado su estado habitual previo al accidente. Ha salido del ensimismamiento y ha superado la parquedad que la acompañó durante casi todo el filme.

En el caso de *In the mood for love*, el recorrido por la liminalidad es similar. Muy aparte de la parquedad que caracteriza a las sociedades orientales, la incomunicación y la evasión de los amantes para aceptar sus sentimientos se da por la represión social ante el adulterio y la culpa interiorizada que sienten. Toda la película se percibe como una convivencia bulliciosa entre los vecinos, escenario en el que la pareja de amantes es la silente excepción. Se puede entender que el período liminal, al igual que en *La mujer sin cabeza*, está marcado por el poco intercambio de palabras entre pareja. Este lapso también abarca casi la totalidad de la película y comienza cuando ambos personajes se conocen en el alojamiento que comparten. Incluso el desenlace de la separación está marcado por la incomunicación: el protagonista la llama para proponer que se marchen juntos. Ella no responde; él abandona el departamento en silencio. Después vemos a la protagonista bajando las escaleras apresurada y finalmente sollozando porque nunca pudieron siquiera despedirse cara a cara. Al igual que en la película de Martel, lo liminal se encuentra enmarcado por el conflicto del filme. Se expresa por la parquedad en el intercambio de diálogos (al menos para la/los protagonistas principales). Es una etapa transitoria que los personajes logran superar en el desenlace de la historia. Sin embargo, la diferencia entre *La mujer sin cabeza* e *In the mood for love* radica en que, en este último filme, la liminalidad concluye en momentos diferentes para ambos personajes. En la

película de Martel, tenemos a Verónica como protagonista principal y víctima del período liminal. En el caso de Kar-Wai, el personaje femenino concluye esa fase después de la escena del llanto, cuando se marcha de esa ciudad y vuelve con su esposo. En cambio, el amante sella la historia en la última escena, cuando simbólicamente entierra los recuerdos del romance en una antigua ruina.

Otro aspecto interesante es el fuera de campo en ambos filmes. Lo que no se ve dentro del encuadre resulta fundamental en la historia. La incertidumbre en *La mujer sin cabeza* es generada porque Verónica no está segura haber atropellado a un niño y Martel jamás deja ver al espectador si esto ocurrió o no. De manera similar, Kar-Wai sugiere la relación entre la pareja mediante cercanía e intimidad. Sin embargo, tampoco vemos si ellos concretan algún acto sexual que los califique como amantes. En ambos casos, la parquedad está ligada a la incertidumbre generada por lo que el espectador no puede ver. Se trata de la misma inseguridad que sienten los personajes por no poder pensar (y, por ende, actuar) con claridad, ya sea por el olvido o por la aparición de un sentimiento indebido.

Analizar la ausencia o escasez de diálogos entre los protagonistas implica reconocer que estos tienen tal comportamiento debido a un acontecimiento inusual que los hizo ingresar en el período liminal. El silencio entre los amantes dentro de un mundo bullicioso se origina por la relación prohibida que mantienen, pero que se incluso se niegan a sí mismos debido a la culpa interiorizada. Eso es notorio en los momentos en los que ellos están solos, sin interrupción de los vecinos ni posibilidad de ser descubiertos. En tales ocasiones, la incomunicación entre ellos continúa y, cuando hablan, lo hacen evadiendo su relación; tomando los roles de sus parejas a manera teatral y tratando de restar importancia a lo que sienten. Las pocas palabras que pronuncian acerca de su relación los llevan al silencio y a reacciones no verbales como llanto y abrazos. Por ejemplo, la escena del último encuentro en la calle solitaria, en la que la protagonista reconoce sus sentimientos y termina sollozando. Lo mismo sucede cuando finalmente el amante le propone marcharse con él (“¿te irías conmigo?”) y ella no responde verbalmente, sino que opta por la mudez y por sollozar en soledad. Además, tal silencio entre ellos es también provocado por el miedo a ser descubiertos (es mejor que las personas no noten ningún indicio del romance). Aparte de haber interiorizado el tabú social del adulterio, los protagonistas se reprimen porque aborrecen aquella conducta deshonesto. Puesto que ya han sufrido por el engaño de sus propias parejas, no quieren

ser como ellos. En el caso de *La mujer sin cabeza*, la parquedad de Verónica se debe al ensimismamiento de la protagonista por no estar segura de haber cometido un crimen. La culpa la consume y es lo que le impide comunicarse. Por ejemplo, evade hablar con los niños que se acercan a pedir dinero a la casa; incluso escapa de su propio esposo y se niega a mirar al hombre que trabaja desatorando el canal. Aquí también sucede que las palabras la conducen al silencio. Verónica confiesa el supuesto crimen a su esposo y, en la escena donde aparecen ambos yendo a comprobar el atropello. Ella no emite palabra alguna.

El desenlace de ambas películas no contiene cinismo en la actitud de los protagonistas. Verónica ha quedado convencida de su inocencia ante la inexistencia de pruebas y huellas. La duda quedó despejada a favor de su inocencia. Sin embargo, se siente un rastro de inconformidad en la protagonista o, mejor dicho, en la mirada de la directora ante lo que ocurre al final. Entre la confusión y este desenlace a su favor (ella no puede considerarse culpable porque simplemente no recuerda lo que sucedió), queda una sensación de culpabilidad que no ha sido cobrada. La incomodidad está presente hasta el final. Martel se encarga de hacer sentir al espectador, la molestia por el resultado final y el cargo de conciencia de toda aquella clase social por la injusticia cometida. Kar-Wai también muestra a personajes que se rinden ante la presión y las convenciones sociales. No pueden exteriorizar lo que sienten mediante palabras, pero sus acciones no verbales lo revelan. La sinceridad del director se expresa cuando el dolor de ambos personajes es notorio, incluso aunque deban seguir caminos separados.

4.2.3. *In the mood for love* – *El caballo de Turín*

Tanto Béla Tarr como Wong Kar-Wai utilizan la cámara como si se tratara de un espectador escondido. A manera de un *flanéur* parisino que deambula por las calles observando lo que ocurre, pero manteniendo prudente distancia para no involucrarse con quienes no se siente identificado. Tal mirada contemplativa y escondida (como alguien que observa algo prohibido) la encontramos en escenas de ambas películas. En los dos casos se utiliza como recurso el marco de una puerta. Por ejemplo, Kar-Wai muestra acciones de la pareja como leer, conversar a través de la rendija de una puerta. En esta escena no escuchamos las voces de los personajes (a pesar de su conversación), sino música extradiegética y apreciamos la exaltación de los movimientos faciales y

corporales que otorgan sensualidad. Algo similar sucede en una escena de *El caballo de Turín* cuando la hija sale a recolectar agua del pozo. En ese momento, la cámara se queda en la puerta y vemos cómo la protagonista se aleja en dirección al pozo y luchando contra el viento huracanado. Aquí los personajes no sostienen una conversación y se escucha solo el sonido ambiental del viento que complica la existencia de los personajes. En ambos ejemplos, los directores han silenciado a los protagonistas evocando la mirada expectante de alguien escondido que se concentra en observar lo que sucede, en el lenguaje no verbal, los colores, vestimenta y movimientos. Más no en el diálogo verbal.

Otro elemento aplicable a ambos directores es el concepto de liminalidad o período de tránsito entre un estado y otro. Kar-Wai muestra a dos personas que ingresan en esta etapa debido a la relación romántica que aparentemente sostienen y salen de este período cuando ambos se separan y retornan al estado habitual de su vida de casados. La falta de comunicación mediante diálogos cobra un papel preponderante en tal separación porque él le propone por teléfono, marcharse juntos; pero ella no responde (la letra de la canción extradiegética lo hace) a tiempo. En cambio, Tarr plasma su fatalismo mediante la inmersión de ambos personajes en un período de liminalidad e inestabilidad del que nunca logran salir. Toda la película es una cuesta abajo desde el momento inicial del maltrato al caballo. El padre y la hija atraviesan este período como un sendero cada vez más decadente que los conduce hasta el final de su existencia debido a la inclemencia del clima y a la carencia de agua y comida. La escena final deja entender que tal estado liminal no tiene retorno hacia lo habitual, sino que terminará en un destino fatal. En este caso el silencio cobra protagonismo: dialogan menos a medida que van perdiendo la esperanza y el período liminal se apodera de ellos. Finalmente, se llega al silencio total; desaparecen los ambientales junto con la luz.

Una diferencia sustancial radica en la percepción de los lugares como elementos importantes dentro del filme. El concepto de no lugares se puede aplicar en el *In the mood for love*, ya que se trata de espacios siempre nocturnos que forman parte de una gran urbe como Hong Kong. Lugares que son transitados de manera superficial, sin que marquen algo significativo en la vida de los personajes. Es decir, podrían ser fácilmente reemplazados por cualquier otra moderna ciudad similar. En cambio, este mismo concepto no es aplicable para *El caballo de Turín* porque el lugar gélido, desolado y de duras condiciones climáticas marca el transcurrir de los acontecimientos y retrata la dificultad de la vida en aquel espacio. Los personajes se encuentran fuertemente

arraigados al espacio. Tanto es así que en la escena del intento frustrado por marcharse, las condiciones climáticas (y la oposición del caballo) marcan su destino y los hacen regresar para continuar arraigados a ese espacio. Es el mismo lugar el que no los deja salir del período liminal. En cambio, para Kar-Wai, el lugar no condiciona el actuar de los personajes. Por ejemplo, el viaje en taxi podría realizarse en una avenida cualquiera, pues lo importante es lo que sucede dentro del automóvil, mediante la actuación de los amantes. Incluso ella puede expresar su deseo de quedarse con él ahí o en cualquier otro auto. Las ventanas transparentes dejan ver una ciudad que luce similar a todas las urbes modernas.

Las características sonoras de los espacios también son resaltantes. El no lugar de Kar-Wai constituye el retrato de una bulliciosa urbe como Hong Kong, que es a su vez, una excepción a la parca cultura asiática. Este espacio ha sido fuertemente influenciado por la ocupación occidental y, por ello, posee el componente sonoro propio de esta parte del mundo. Esta característica se opone y resalta la relación entre los amantes que es escasa en cuanto a diálogos verbales. Como ya se mencionó con anterioridad, el bullicio producido por los vecinos y el ruido de las calles se contraponen al parco intercambio de palabras entre los protagonistas; incluso cuando se encuentra en un lugar privado como la habitación del hombre. La razón principal para restringir la expresividad verbal es la condena social ante el adulterio y el hecho de no querer comportarse tan reprochablemente como sus propias parejas. Por el contrario, el lugar que propone Tarr se encuentra alejado de la ciudad. Es un espacio aislado, en el que no se suelen escuchar sonidos de automóviles ni personas aparte del padre y la hija. El ultrarrelismo de este director evita todo lo concerniente a la modernidad líquida como la tecnología. Deja a los personajes solo con lo necesario (o incluso menos) para su subsistencia. El silencio verbal es la norma en el mundo de Tarr. Las excepciones molestan el orden habitual, por ejemplo: la presencia de los gitanos y la del vecino.

Los movimientos también se ven condicionados de acuerdo al espacio. Tarr desarrolla casi toda la historia dentro de una pequeña cabaña, en la que ambos personajes cumplen una rutina similar día a día. Ello incluye hasta movimientos específicos y casi aprendidos mecánicamente. Los exteriores en esta película ofrecen mayor desplazamiento, pero resultan trancos y los obligan a retornar al interior de la cabaña. La aparente libertad externa se convierte en un espacio poco soportable para la vida humana. Ahuyenta a los personajes para recluirllos nuevamente al pequeño y único refugio seguro

que poseen. Mientras el apocalíptico sonido ambiental se hace más fuerte, los diálogos se reducen como si se tratase de un fenómeno de causa-efecto. Asimismo, y como es lógico, la obligatoria reclusión en la cabaña y la creciente desesperanza limitan cada vez más el movimiento corporal de los personajes. A diferencia de Tarr, Kar-Wai muestra personajes que recorren largos espacios y diferentes escenarios como el hospedaje, trabajo y calles por donde se desplazan paseando y realizando actividades diarias. El único espacio que se asemeja a la cabaña de *El caballo de Turín* es la habitación del personaje masculino. En este lugar, los amantes se mueven con cuidado y limitación para evitar ser descubiertos por los vecinos y por la auto negación que sienten ante su prohibida relación. Tanto en la cabaña como en la habitación, los personajes se sienten reclusos, ya sea por la condición climática adversa o por el peligroso asedio de terceros. En ambos casos, el silencio se percibe dentro de estos espacios, mientras que el bullicio (ambiental y conversaciones de personas) se encuentra al exterior y constituye una amenaza para los protagonistas.

Por otro lado, la sensualidad impresa en la estética de Kar-Wai marca la diferencia con Tarr. *El caballo de Turín* expone personajes carentes de sensibilidad y sentimientos; son más bien fríos e inexpresivos. Por tal motivo, sus movimientos son maquinados y se realizan solo con el fin de subsistir. La cámara no tiene intención alguna de que el espectador se enamore de los personajes ni sienta empatía por ellos. En cambio, Kar-Wai utiliza recursos como la cámara lenta para generar erotismo. Por ejemplo, el recorrido del humo expulsado por el amante al fumar un cigarro, el movimiento y la exaltación de las curvas del personaje femenino al caminar. La música extradiegética sirve de refuerzo para expresar tal sensualidad, ya que los movimientos de personas y cosas parecen seguir el ritmo de la melodía. El director de *In the mood for love* rellena todo el espacio con elementos visuales y sonoros para crear erotismo. Siente horror al vacío. Por el contrario, Tarr prefiere que las actuaciones en seco sean acompañadas de ambientales, música instrumental desesperanzadora o simplemente silencio. De igual manera, el color aporta calidez a las escenas de la película de Kar-Wai; los tonos rojizos y amarillos se apoderan de cada espacio y hasta de las prendas que visten. Toda la iluminación tiene un filtro cálido que incrementa la sensación de tortuoso romance. Los espacios están impregnados de sentimientos extremos que deben ser contenidos. Tarr demuestra lo contrario con imágenes en blanco y negro correctamente iluminadas, frías, que reflejan la relación inexpresiva entre padre e hija. La ausencia de sentimientos es

reemplazada por una sensación de aflicción y redención ante la muerte, representada por tonos grises y, a veces, por completa oscuridad.

4.2.3. El caballo de Turín – In the mood for love – La mujer sin cabeza

En las tres películas, el silencio verbal aparece como reflejo de sensaciones humanas conflictivas y de estados de tránsito y ajuste liminal que desencadenan desesperanza, resignación, negación de culpabilidad, incertidumbre, desaprobación social y contención. Este periodo liminal marca el fin de una etapa y el comienzo de otra. Tal trance genera incomodidad en las vidas de los protagonistas y confusión en su proceder. El silencio verbal es expresión de aquel estado.

Las fronteras del período liminal se encuentran mejor demarcadas en *In the mood for love*. Ambos personajes ingresan en esta etapa cuando llegan a la pensión en Hong Kong y se ven por primera vez: el comienzo del romance. Esto provoca un desajuste en sus sentimientos y, así, su manera de actuar no es la misma de antes (normalidad). Se enfrentan a lo nuevo con dificultad, dolor, miedo y represión. Las pocas palabras que intercambian entre ellos es reflejo de tales sentimientos. Finalmente, el término de esta fase ocurre después de la llamada telefónica; cuando él se marcha y ella decide no acompañarlo: es el retorno a su vida normal como personas casadas.

En cuanto a *La mujer sin cabeza*, el comienzo de este período se da con el accidente automovilístico, en el que supuestamente Verónica atropello y mató al niño. Ella cae en una amnesia y parquedad originadas por el miedo a ser descubierta y la auto negación ante la idea de ser una asesina; asimismo por conservar su reputación. El fin de aquel trance no se comprende del todo por la oscuridad del mismo filme. Se puede especular que este estado concluye con la escena final de la reunión entre amigos, donde ella se muestra tranquila y libre de culpa; la vemos conversando y riendo.

Aunque *El caballo de Turín* expone límites menos nítidos sobre el periodo liminal, la existencia de los personajes comienza a mermar después del maltrato al animal y ellos lo notan cuando los insectos dejan de hacer bulla (un sonido que se extingue). La fase concluye junto a la última escena: ambos cenando, solo el padre pronuncia una palabra incoherente y se entiende que nunca más hablan; incluso la imagen se va apagando hasta alcanzar la oscuridad absoluta.

5. REFERENCIAS

- Adorno, T., & Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Bauman, Z. (1998). *La globalización: consecuencias humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W., In Cuesta, A. J. M., Brotons, M. A., Navarro, P. J., Barja, J., & López, C. E. (2014). *Baudelaire*. Madrid: Abada.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico*. México: McGraw Hill.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México DF: Era.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M., & Frau, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Delleuze, G (1983). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós
- Delleuze, G (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós
- Díaz, S. (2011). *Voces de la pantalla: Un estudio de la voz y el sonido en relación a la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Hetzenauer, Bernhard (2016). *Lo interior afuera. Béla Tarr, Jaques Lacan y la mirada*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura – Cineteca Nacional – Filmoteca UNAM.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites, 1990-2010*. Madrid: Cátedra.
- Kelemen, F. (2012). El último baile. *Caimán cuadernos de cine*, 53 (2) 32-33

- Kovacsics, V. (2012). Contra el naturalismo. *Caimán cuadernos de cine*, 53 (2), 22-23
- Landeta, G. (2011). Wong Kar-Wai. *Creación y producción en diseño y comunicación* (39), 47-48.9
- http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/365_libro.pdf
- Pizza, A. (1998) *Londres-París (1841-1909): teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna*. Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Catalunya.
- Ranciére, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de la plata
- Romney, J. (2010) In search of lost time. *Sight & Sound*, 20(2), 43.
- Sarlo, B. (2012). *Signos de pasión: claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Teo, S. (2005). *Wong Kar-Wai*. London: BFI Pub.
- Turner, V. (1966). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University.
- Wittgenstein, L. (1973). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

6. BIBLIOGRAFÍA

Augé, M. (1995). *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso.

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2013). *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.

Bauman, Z. (2013). *Vida líquida*. Barcelona: Austral.

Bedoya, R., & León, F. I. (2011). *Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Caglayan, O. (2014). Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. (Tesis de doctorado). Recuperada de <https://kar.kent.ac.uk/43155/1/Screening.Boredom.Caglayan.pdf>

Flanagan, Mattew (noviembre de 2008). Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. Recuperado de http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm

Fundação Calouste Gulbenkian. [MUBI]. (2014, octubre 24). Harvard at the Gulbenkian 4.2 [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KFxoAb_UQVs

Gutiérrez-Solana, I. (2012). Poética de la pobreza. *Caimán cuadernos de cine*, 53 (2) 26

Hanshe, R. (2012). Circulus vitiosus diabolus: on temporality and nihilism in Sátántango. *Pennsylvania Literary Journal*, 4, 73-86.

<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=750c63b3-e5f2-4364-a5a0-c1a0fd316aab%40sessionmgr4004&vid=5&hid=4101>

Jullier, L., & Rodríguez, A. F. (2007). *El sonido en el cine: Imagen y sonido: un matrimonio de convivencia: puesta en escena / sonorización . La revolución digital*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Montes, G. (2009). El silencio en el diálogo cinematográfico. *Centro de Estudios Superiores Felipe II (Universidad Complutense)*.

<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2009/GustavoMontes.pdf>

Moreira, L. (2008). Memories of the sound and light: musical discourse in the films of Wong Kar-Wai. *Journal of Chinese cinemas*, 2 (3), 197-210.

<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=a6763533-c4ed-4200-a224-dd8b4265bfd0%40sessionmgr4001&vid=6&hid=4101>

Pena, J. (2012). Cuando la luz se apaga. *Caimán cuadernos de cine*, 53 (2), 24-25

Reosenbaum, J. (2012). Voluptuosa miseria. *Caimán cuadernos de cine*, 53 (2) 28-30

Telefónica. [Casamerica]. (2011, enero 26). Lucrecia Martel: El sonido en la escritura y la puesta en escena [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo>

Valenzuela, I. (2012). *El poder narrativo del sonido: El sonido como herramienta narrativa en la película El laberinto del fauno*. (Tesis de licenciatura). Recuperada de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/4422>

7. ANEXOS

7.1. ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 3.1.1. Secuencia A	11
Tabla 3.1.2. Secuencia B	14
Tabla 3.1.3. Secuencia C	16
Tabla 3.1.4. Secuencia D	18
Tabla 3.1.5. Secuencia E	20
Tabla 3.2.1. Secuencia F	22
Tabla 3.2.2. Secuencia G	25
Tabla 3.2.3. Secuencia H	27
Tabla 3.3.1. Secuencia I	30
Tabla 3.3.2. Secuencia J	32
Tabla 3.3.3. Secuencia K	34