



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

**MÁSTER OFICIAL
COMUNICACIÓN Y CULTURA**

TRABAJO FIN DE MÁSTER



NUEVA ESTÉTICA EN LA POSMODERNIDAD CINEMATOGRAFICA:

Una aproximación a través de la obra de Terrence Malick.

JOSE JUAN LÓPEZ CLEMENTE

Tutora: Prof^o. Dra. INMACULADA GORDILLO ÁLVAREZ

Sevilla, noviembre de 2014

Trabajo Fin de Máster

NUEVA ESTÉTICA EN LA POSMODERNIDAD CINEMATOGRAFICA:

Una aproximación a través de la obra de Terrence Malick

Para optar al título de Máster en Comunicación y Cultura
de la Universidad de Sevilla

JOSE JUAN LÓPEZ CLEMENTE

Tutora: Prof. Dra. Inmaculada Gordillo Álvarez

Vº Bº Tutora:

Sevilla, 21 noviembre de 2014

*«Creo que si observas todo detenidamente... esta mesa,
lo que hay sobre ella, la nevera, esta habitación, su
nariz, el mundo entero... puedes darte cuenta de que hay
una especie de armonía cósmica entre las formas y los
tamaños... y me preguntaba por qué.
No sé porque es así... pero es así»*

Soñadores (Bertolucci, 2003)

I.	INTRODUCCIÓN	3
II.	DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	9
2.1.	Planteamientos de la investigación	9
2.2.	Objeto de estudio	10
2.3.	Objetivos de la investigación	11
2.4.	Hipótesis de la investigación	12
2.5.	Justificación de la investigación	12
2.6.	Carácter de la investigación, metodología de trabajo y estructuración	13
III.	MARCO CONTEXTUAL Y TEÓRICO	17
3.1.	Cronología técnico-artística cinematográfica	17
3.1.1.	Cine clásico	24
3.1.2.	Cine moderno	28
3.1.3.	Cine posmoderno	32
3.1.4.	Consideraciones finales acerca del cine clásico, moderno y posmoderno	37
3.2.	Referencias tecnológicas fílmicas: evolución de los dispositivos de captura de la imagen y procesamiento digital	40
3.2.1.	Fundamentos teóricos de la imagen analógica en el cine. Parámetros de calidad	42
3.2.2.	Fundamentos teóricos de la imagen digital en el cine. Parámetros de calidad.	44
3.2.3.	La digitalización del negativo fotoquímico	49
3.2.3.1.	El telecinado	49
3.2.3.2.	El escaneado digital	50
3.2.4.	Accesorios surgidos en el campo de la realización cinematográfica en los últimos años	52

IV. TERRENCE MALICK	55
4.1. Bio-filmografía de Terrence Malick	55
4.2. Las marcas de un autor	60
V. ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO APLICADO AL OBJETO DE ESTUDIO	67
5.1. Malas tierras	70
5.1.1. Ficha técnica	70
5.1.2. Análisis formal	71
5.1.3. Síntesis analítica. Correlación técnica, estética y narrativa	79
5.2. To the Wonder	82
5.2.1. Ficha técnica	82
5.2.2. Análisis formal	83
5.2.3. Síntesis analítica. Correlación técnica, estética y narrativa	94
VI. CONCLUSIONES	101
6.1 Nueva estética cinematográfica	103
6.2. Líneas de investigación derivadas	107
VII. BIBLIOGRAFÍA	109
ANEXOS	119

I. INTRODUCCIÓN

El cine es, y ha sido siempre, un arte de espectáculo. Aun en sus inicios, cuando los hermanos Lumière presentaron el *cinématographe* a la Sociedad para el Fomento de la Industria en París, proyectando *Salida de obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* (*La sortie des ouvrières des usines Lumière à Lyon Monplaisir*, 1895) con fines meramente científicos, la inmensa perturbación que provocaban en los espectadores las imágenes proyectadas en la pantalla, resultaba satisfactoria, placentera.

Rápidamente, gracias a que fue ideado para proyectar las imágenes en una pantalla pensada para una colectividad concebida como público –a diferencia de *kinetoscopio* de Edison–, se popularizó, siendo el mayor reclamo para el público en las barracas de feria y los parques de atracciones.

Seguidamente, observando la parsimonia con la que los espectadores se embelesaban con este invento, autores como George Méliès alteraron los conceptos básicos técnicos del aparato cinematógrafo para desarrollar técnicas, trucajes y efectos especiales que modificaran el resultado final con la intención de agitar, aún más, al público. Frente a las historias a modo de documental, como testigo objetivo de la vida cotidiana, de los Lumière, aparecieron historias fantásticas que narraban viajes extraños, irreales y mágicos¹.

La búsqueda de estímulos bruscos y de novedades continuas entraba en conflicto con un cine en el que la atención o la experiencia del tiempo jugaba un rol esencial. El cine de *stimuli* (Quintana, 2011) tropieza con otro modelo de imagen, heredada de la tradición fotográfica basada en la idea de captura de fenómenos del mundo físico. Un claro ejemplo de esto es la oposición del modelo de Segundo de Chomón en su película *El Hotel Eléctrico* (*Hôtel électrique*, 1908), y el modelo de Billi Bitzer, el operador de cámara de Griffith, en “*Interior New York Subway, 14 to 42 street*” (1905). En ambos casos se exalta la vida moderna, pero existen dos modelos opuestos de imágenes: el modelo de Chomón basado en la atracción y estimulación, y el modelo Bitzer basado en la atención y el trabajo de exploración de la mirada y de la duración.

¹ Como fue el caso de la famosa *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la lune*, George Méliès, 1902).

Estas dos tendencias del cine primitivo anuncian una cierta dialéctica que marca los modelos cinematográficos que triunfan a comienzos del siglo XXI, en plena era de la mutación de la imagen analógica en imagen digital. El universo de Chomón actualmente corresponde a los actuales blockbuster que invaden de cine espectáculo y en los que las imágenes reales no dejan de mezclarse con las imágenes de *síntesis* (Darley, 2002: 41). Mientras que la película de Bitzer corresponde al cine minimalista contemporáneo que redimensiona el valor del tiempo y la capacidad de la imagen para capturar lo aleatorio, en sintonía con cineasta como por ejemplo Gus Van Sant, Abbas Kiarostami o Tran Anh Hung.

Ahora bien, ¿en qué medida tiene esto que ver con la digitalización de la imagen cinematográfica? ¿Se puede hablar de movimientos artísticos cinematográficos como consecuencia de parámetros estrictamente tecnológicos?

La tecnología digital ha reconfigurado los ámbitos de intervención que el cine puede ocupar en el futuro. Esta tecnología ha cuestionado las fronteras que separan la realidad de la ficción, ha contestado a los sistemas establecidos por la industria del cine y ha amplificado la muestra de imágenes en la cultura. Los grandes creadores del cine contemporáneo han asimilado los cambios provocados por la tecnología digital y han visto en ella la posibilidad de recrear una nueva estética.

En la actualidad, la ligereza de la cámara y sus posibilidades de almacenaje del metraje, ha roto una de las premisas del sistema de producción: el tiempo de rodaje. En el cine tradicional es necesario cumplir un plan de producción estricto, lo que limita la capacidad de improvisación. Ahora, la tecnología digital permite filmar más y durante más tiempo, con un pequeño equipo técnico y sin depender de rigurosos planes de producción. Ha aumentado la cantidad de material bruto. El montaje consiste ahora en la búsqueda de lo esencial, es decir, se convierte en el momento de búsqueda y de puesta en orden de los momentos clave. En los rodajes en 35 mm existe una carencia que es la de economizar el material, por tanto hay que estructurar antes el relato y planificar su producción. Guión y planificación siguen siendo básicos para el trabajo, pero gran parte de su función práctica ha desaparecido. El equipo ha permitido al cineasta firmarlo todo.

Esto puede verse como una victoria para el desarrollo del cine contemporáneo. Frente a los blockbuster que inundan la taquilla, se da un *cine menor* –como prefiere llamarlo Ángel Quintana (2011)– que ha privilegiado la escritura intimista, un cine basado en la improvisación y el ajuste en el montaje. Una actualización de las conquistas iniciadas en la modernidad cinematográfica en oposición al clasicismo.

Este cine observado en la contemporaneidad, no es más que la herencia del movimiento danés *Dogma 95*, que se ha impuesto como paradigma de un modelo de ficción de bajo coste que recrea una «estética de la imagen *descuidada* que funciona como simulación del registro documental» (Quintana, 2011: 118). A lo que hay que añadir que este movimiento es, a su vez, heredero del *direct cinema* americano y el *cinéma vérité* francés, de los filmes de John Cassavetes en los años sesenta, que instauran una estética de la precipitación. Y este cine es, a su vez, heredero de los movimientos vanguardistas de principios de los cincuenta, con el neorrealismo italiano y la *Nouvelle vague* a la cabeza, y directores como Rossellini, Truffaut o Godard, que marcarían la etapa moderna del cine.

Y así podríamos seguir, estableciendo paralelismos entre movimientos. Sin embargo, existe una diferencia crucial entre los movimientos que se acaban de nombrar y la estética fílmica predominante que se puede observar en la actualidad. La estética *descuidada* utilizada por los movimientos nombrados acentúa el efecto de realidad de las imágenes provocando malestar en la visión del espectador. En todo caso, sería mejor hablar de una estética de la *brusquedad*, en donde «los desenfocados, el uso de planos cerrados con una focal corta y los falsos *raccords* marcan el tono tenso de su estética» (Quintana, 2011: 119). Actualmente, sin embargo, bien sea por una alfabetización visual o por un nuevo régimen compositivo de los elementos formales de la imagen, se ha diluido la dureza de las imágenes del movimiento danés (por ejemplo) mediante una estetización de las imágenes que, aun estando fuera de la lógica compositiva canónica establecida por el cine clásico, provoca placer al espectador. Una imagen descentrada puede ser atractiva, un desenfoco dado en un momento oportuno puede ser bonito, un movimiento inesperado de la imagen provocado por una cámara al hombro puede alejarse de su significación narrativa audiovisual para ser, sencillamente, bello.

Por otra parte, la digitalización de la imagen rompe con la idea *baziniana* de la huella como captura del mundo físico a fin de la fotografía, ya que la imagen se transforma en

unidades informáticas, en pequeños datos computables: «La imagen digital (...) transforma los índices de lo real en el elemento configurador de un mundo virtual donde las marcas de lo visible se convierten en algo distinto. (...) La digitalización hace que esta imagen ya no sea una copia del mundo, sino algo manipulable» (Quintana, 2011: 73-74). Una vez digitalizada, la imagen puede manipularse atendiendo al procesamiento de la imagen o a técnicas de composición de la imagen, pudiendo reencuadrarla, modificar la colorimetría, reconfigurar la exposición en la imagen completa o en una parte seleccionada, aplicarle efectos artísticos, etc.

El teórico de la imagen Lev Manovich considera que, con la irrupción de una imagen que puede ser reconfigurada en extremo y a conciencia en la fase de tratamiento, el cine digital representa un regreso a las prácticas manuales del cine primitivo, cuando los fotogramas de las películas de Georges Méliès eran coloreados a mano (2005). Es una vuelta a los orígenes del cinematógrafo. El cine contemporáneo no hace sino recuperar ciertos parámetros del cine de los orígenes que fueron abandonados con el cine narrativo clásico. La belleza de las imágenes resultadas de la posproducción digital atienden al estímulo sensorial, a la atracción, pero con discursos propios de un cine reflexivo, un *cine menor*.

Andrew Darley, en su obra *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación* (2002), rescata una descripción redactada por un espectador de unas de las demostraciones de Muybridge² citada por Neale³:

«De todas las demostraciones, la más impresionante fue la del movimiento de las alas de un gran pájaro blanco (una cacatúa, cero)... recuerdo bien el murmullo de asombro y de placer... y las continuas peticiones para que se repitiera lo que era una de las imágenes más bellas que he visto en una pantalla» (Darley, 2002; 78).

² Eadweard Muybridge fue un científico del siglo XIX. Dentro de su labor se centró en el análisis del movimiento humano y animal que no resultaba directamente perceptible a través del ojo. Para ello utilizó y se basó en exhaustivos y continuados trabajos relacionados con la óptica, con la idea de la “persistencia de la visión” y con la fotografía. Sus investigaciones y demostraciones se convirtieron en los responsables de algunos de los cruciales avances tecnológicos que condujeron directamente al surgimiento del cine.

³ Neale, Steve (1985), *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Londres, BFI Publishing/McMillan.

Pese al hecho de que la experimentación de Muybridge con la fotografía rápida y su proyección estaba orientada únicamente a fines científicos, sin ninguna pretensión estética, la exhibición de estas imágenes causó “asombro” y “placer” a aquellos que la vieron por primera vez. Hecho semejante a lo que ocurrió posteriormente con las vistas de los Lumière.

Este *realismo puro*, objetivo, fue desplazado por la lógica narrativa del cine hegemónico clásico, que establecía una pseudorealidad idealizada que ayudaba a la comprensión por parte del espectador. Reaccionando ante el cine clásico, los movimientos realistas de mediados de siglo, al igual que el realismo literario, pretendía crear un mundo verosímil a partir de la introducción de una serie de efectos de transparencia destinados a *naturalizar* la narración. La cuestión esencial no residía en la pretendida búsqueda de la verdad del mundo, sino en la elaboración de una serie de estrategias formales que permitiesen que el discurso se aproximara a la verdad del mundo como *efectos de realidad*, que diría Roland Barthes. En el cine de la modernidad, la presencia de la realidad en el discurso de la ficción provoca una tensión de la que puede surgir una verdad reveladora.

Actualmente hay cambios en este sentido: no se trata de hacer estallar lo real en el interior de la ficción sino de hacer que la ficción surja de lo real. Lo real, que por sí misma es espectacular, contiene lo necesario para hacernos disfrutar. De nuevo, la nueva estética contemporánea rescata fundamentos propios del cine de los orígenes, donde el minimalismo en la forma cinematográfica reconduce la atención del espectador sobre el sencillo acto de ver.

A modo de resumen, se ha observado la tendencia en el ámbito cinematográfico a un cine que está redefiniendo la percepción de lo real gracias al apadrinamiento de elementos propios del documental. Este cine no aspira ya a situarse frente al mundo sino atravesarlo con su cámara, utilizando para ello determinados formatos cercanos al diario autobiográfico.

El desarrollo, la democratización y el abaratamiento de estas tecnologías cinematográficas permiten a un mayor número tanto de aficionados como profesionales de elaborar sus propios productos audiovisuales derivados de sus propias inquietudes, sin necesidad de ceñirse a los intereses económicos de las productoras. Esto da lugar a

un estilo narrativo –resultado de una nueva concepción estética visual– que intenta reducir la distancia entre el espectador y la película y que desea provocar un impacto mental y visual, sensaciones subjetivas y emociones directas.

Gilles Lipovetsky tiene claro que en estos tiempos se debería de replantear todo aquello concerniente a la práctica cinematográfica. Según expone en su obra *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (2009):

«Evidentemente, no es la primera vez que el cine “revolucionara” sus principios. Incluso podría decirse que su historia consiste en una sucesión de transformaciones y replanteamientos. La invención del sonoro, el paso del blanco y negro al color, la aparición de las pantallas rectangulares, las rupturas estilísticas de los años cuarenta (el neorrealismo) y los sesenta (las nuevas olas) redefinieron profundamente y reinventaron el cine. Lo mismo sucede hoy. Sin embargo, más que en ninguna etapa anterior de su historia, el cine conoce hoy una mutación de fondo que afecta a todos sus dominios, a la producción tanto como a la distribución, al consumo tanto como a la estética fílmica. Los cambios son tales que nos permiten plantear la hipótesis de la aparición de un nuevo régimen histórico en el cine» (16).

Volver a estudiar y conocer la esencia del lenguaje cinematográfico y su historia es una pista segura para considerar de qué manera el manejo de las tecnologías digitales influye en conceptualización artística del cine.

II. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Planteamientos del problema de investigación.

De entrada, el deseo que me ha llevado a empezar en el laborioso y dedicado mundo de la investigación académica es el de adentrarme en el complejo contexto que representan los cambios tecnológicos y su influencia en la creación artística, en concreto, la cinematográfica.

Sería descomunal realizar una investigación de carácter científico sobre la cinematografía contemporánea que aúna líneas de investigación de la teoría del arte, la teoría cinematográfica, la teoría general de la imagen, la teoría estética, la teoría de la narrativa, el determinismo tecnológico e incluso la psicología cognitiva; para definir y delimitar el *cambio de paradigma* que se observa que se está produciendo en la práctica cinematográfica, atendiendo tanto a la producción, postproducción, distribución, exhibición y consumo. Esta labor no sería acorde al formato de texto académico que representa un Trabajo Final de Máster. Ni siquiera a otro más elaborado y profundo como pudiera ser una Tesis Doctoral. Es un estudio que puede abarcar toda una vida de dedicación investigadora para elaborar un complejo entramado de objetivos, propuestas y resultados que, por la propia naturaleza del corpus de datos, los filmes, deben ser confrontados continuamente. Y sin embargo, esa es mi intención.

De tal forma, se ha hecho necesario focalizar en extremo el ámbito de estudio para que pudiera ser abarcable en un Trabajo Final de Máster, pero que de alguna manera guarde relación con el enorme y laborioso propósito inicial. Este trabajo se define, por tanto, como un primer paso que, a modo de sinergia, plantee las bases de algo más grande que lo circunscribe.

Así, se procedió a diseñar un estudio asumible en un Trabajo Final de Máster en donde los resultados pudieran atender al cambio de paradigma cinematográfico observado, cuya principal causa, a modo de hipótesis, es el desarrollo tecnológico. Así, se llegó a la decisión de comparar dos filmes que hubiesen sido concebidos lejanos en el tiempo, siendo representativos uno del cine clásico y el otro del cine contemporáneo. El tiempo atiende a contextualizar el desarrollo tecnológico dado, mientras que en la comparación

se podría extraer aquellos recursos estéticos que se salen fuera del paradigma hegemónico clásico.

Sin embargo, de esta manera se obviaría una variable fundamental que derrumbaría la suposición de partida. Ésta es la del autor de la obra. Siendo autores diferentes se podría argumentar que la diferencia entre los filmes se pudiera deber a intenciones artísticas diferentes y no por el avance tecnológico. Ante esta tesitura, se procedió a fijar esta variable mediante la elección de un director de cine que hubiese ejercido en ambas etapas cinematográficas. Así es como se llegó a la elección de Terrence Malick, en cuya filmografía, su primera obra data de 1973, y la última hasta la fecha es de 2012.

Gratamente, la opción de Terrence Malick conllevaba un plus extra de fidelidad, debido a que este autor siempre se ha movido a partir de sus propias inquietudes y motivaciones, reflejado en que cada una de sus películas han sido escritas y dirigidas por él, y en algunos casos producidas también. Además, es un director que se mueve a gran escala. Es decir, es un referente para la crítica cinematográfica, en donde sus películas tienen un gran impacto a nivel mundial y también comercial. Excluyendo así los filmes independientes cuyos circuitos cinematográficos por donde transcurren tienen como base la experimentación visual y narrativa.

2.2. Objeto de estudio.

La presente investigación se sitúa en el campo de la Comunicación Audiovisual. El objeto de estudio formal de este trabajo es, a grandes rasgos, la producción fílmica de Terrence Malick, y más concretamente, las películas *Malas tierras* (*Badlands*, 1973) y *To the Wonder* (2012). Por tanto, dentro del objeto material que es para los comunicólogos cualquier fenómeno comunicativo, este estudio se centra en una de las cinco áreas de objetos formales que presenta la comunicación mediática (Berganza y Ruiz, 2005: 37-38). Esta es la de los contenidos/mensajes. Además, este trabajo atenderá en cierta manera a la figura de Terrence Malick como autor de los mensajes (“emisores”) y a al cine como “medio”.

2.3. Objetivos de la investigación.

El objetivo general de la investigación es el de establecer una correlación entre los medios técnicos cinematográficos disponibles y la naturaleza artística cinematográfica en los filmes de Terrence Malick *Malas tierras* y *To the Wonder*.

Para la consecución del objetivo general se hará necesario abordar los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar la obras de Terrence Malick *Malas tierras* (1973) y *To the Wonder* (2012) desde sus componentes formales.
2. Describir aquellos elementos estéticos y narrativos (componentes formales) que de forma directa guardan relación con la tecnología cinematográfica utilizada.
3. Comparar la producción fílmica de Terrence Malick atendiendo a sus componentes formales.

Como se comentó anteriormente, este trabajo quiere guardar una relación con futuros proyectos académicos a modo de sinergia. Por ese motivo se aprovecharán los esfuerzos requeridos en los objetivos anteriores para afrontar un segundo objetivo general:

- Proponer una nueva estética cinematográfica como consecuencia de los resultados obtenidos en los objetivos específicos segundo y tercero.

2.4. Hipótesis de la investigación.

A continuación se formulan las hipótesis de trabajo de las que parte la presente investigación:

H₁: Existen variantes estéticas y narrativas entre la primera producción fílmica de Terrence Malick y la última.

H₂: Estas variantes estéticas y narrativas se dan gracias al desarrollo de la tecnología cinematográfica.

H₃: La obra de Terrence Malick *To the Wonder* se caracteriza por romper drásticamente con los cánones del cine hegemónico (cine clásico).

2.5. Justificación de la investigación.

Los estudios acerca de la *revolución digital*, uno de los parámetros que se consideran en este trabajo en referencia al desarrollo tecnológico, son los que mayor interés académico han suscitado en las dos últimas décadas. Las obras de Lev Manovich (2005a), Gilles Lipovetsky (2009), Andrew Darley (2002), Ángel Quintana (2011), Jorge La Ferla (2009), Nicolás Negroponte (1996) o Marzal Felici (2005, 2007), muestran diferentes acercamientos a las implicaciones que tiene la aparición del medio digital tanto en el cine como en el universo audiovisual. La aparición de un régimen cinematográfico al servicio de los medios digitales cobra la importancia necesaria para ser abordada bajo la investigación académica. Los trabajos de doctorado de Rafael Suárez (2011) sobre la captación de la imagen cinematográfica en soporte digital; y el de Agustín Rubio (2006) sobre la postproducción cinematográfica en la era digital, son ejemplos de la necesidad de estudios científicos que aporten y esclarezcan conceptos y conocimientos surgidos en el contexto de la revolución digital.

Igualmente, son numerosos los estudios propios de la teoría cinematográfica que atienden a los movimientos artísticos cinematográficos, en particular a la etapa posmoderna. Autores como François Lyotard (2004), Steven Connor (2002), Frederic Jameson (1985, 1991), Alfonso de Vicente (1999) o Josep Picó (1998), conducen la atención hacia la categorización del movimiento social, político y artístico denominado

posmodernidad. Lauro Zavala (2005, 2010) y Lucía Solaz (2003) hacen un mayor hincapié de este movimiento en la cinematografía, dando referencias acerca de las temáticas, ideologías, narrativas y componentes estructurales utilizados por el cine posmoderno. Sin embargo, las contribuciones de estos autores obvian los recursos estéticos utilizados en el cine contemporáneo, hecho que se pretende solventar en este trabajo.

Así mismo, la originalidad del presente trabajo deviene de las aportaciones dadas por estos autores, ya que se establece un puente entre los medios técnicos y la consecución artística, afrontando la temática de la digitalización como influyente en una nueva concepción estética visual y narrativa en la cinematografía contemporánea.

2.6. Carácter de la investigación, metodología de trabajo y estructuración.

En esta investigación se plantea reflejar el cambio de paradigma cinematográfico dado en la cinematografía contemporánea atendiendo a la construcción del relato y a las estrategias y técnicas que el cineasta Terrence Malick utiliza en sus filmes, y en donde se considera que se da gracias al desarrollo de la tecnología utilizada para la producción cinematográfica. Así, el trabajo aquí planteado tiene un carácter, en primer lugar, descriptivo, puesto que dará cuenta del estado de la cuestión en torno a la implicación de las tecnologías del cine en los movimientos artísticos cinematográficos dados en su historia. Para ello se procederá a hacer un marco contextual y teórico que haga referencia a las edades del cine atendiendo a sus tecnologías para, posteriormente, centrarse en las características formales que caracterizan cada una de ellas.

Seguidamente, dentro del marco contextual y teórico, se describen los fundamentos de calidad de la imagen analógica y la imagen digital como principal cambio tecnológico dado entre las épocas en las que se contextualizan las películas que son nuestro objeto de estudio. Esto es debido a que se considera que estos parámetros de calidad de la imagen analógica y la imagen digital son influyentes en la apreciación estética de la imagen cinematográfica. Para ello me baso en la tesis doctoral de Rafael Suárez (2011), quien realiza una caracterización de la imagen analógica y la imagen digital atendiendo a las características técnicas de la imagen: rango dinámico, latitud, resolución y color;

así como a los componentes estéticos de la imagen: profundidad de campo, grano, ruido, textura y look.

Además, coincidiendo de partida con una de las conclusiones de Suárez, «el mayor número de diferencias y cambios se han producido en el campo de la postproducción» (Suárez, 2011: 484), siendo esto muy influyente no solo en la estética de la imagen, sino en apreciación estética del discurso final. Así, se describen los procesos por los que la imagen cinematográfica analógica se transforma en digital, y las ventajas e inconvenientes que esto supone en la configuración de un filme. Para ello, este epígrafe se basa en las conclusiones a las que llega Agustín Rubio (2006) en su tesis doctoral sobre la postproducción cinematográfica en la era digital.

El tercer capítulo se centra en la figura de Terrence Malick, así como en su obra. Con este capítulo se contextualiza la producción de sus películas, además de atender a las marcas discursivas que se dan de forma perenne en su obra. Así, se justifica la elección de este cineasta en beneficio de la presente investigación, ya que observamos cómo Terrence Malick se mueve sólo por sus motivaciones artísticas. Además, como podrán rescatar los lectores, Malick estuvo ausente en la producción fílmica durante casi treinta años, los mismos en los que se da la *revolución digital* en el ámbito cinematográfico, lo que hace más marcado el cambio de estética fílmica en sus películas aunque sigue rigiéndose por las mismas motivaciones que le llevan a realizar una película. Esto es algo que de alguna manera puede entenderse como un refuerzo a la H₂ que se plantea en el estudio.

El cuarto capítulo está dedicado al trabajo empírico. Para ello me basaré fundamentalmente en una metodología estructuralista y un análisis descriptivo aplicado, ya que considero que es lo que mejor se puede adaptar a un corpus como el que se pretende analizar. Así, puede decirse que la presente investigación tiene un carácter no solo descriptivo, sino también explicativo, ya que se buscan las causas y relaciones que vinculen la obra de Terrence Malick con la tecnología cinematográfica disponible en la época.

Así, se procedió a configurar un esquema de análisis a partir de la recapitulación de las propuestas de análisis fílmico de Zunzunegui (1994, 1995), Cassetti y DiChio (1991), Sulbarán Piñeiro (2000), Sánchez Noriega (2006) y Lauro Zavala (2010). De esta

manera se obtuvo un esquema de análisis que atiende principalmente al análisis formal, esto es, reconocer los componentes específicos del *lenguaje cinematográfico*: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración. Este tipo de análisis fílmico es propio de los estudios que se centran en la estética del texto fílmico.

Con este tipo de análisis fílmico se ha querido acercarse al modelo de estudio realizado por David Bordwell para el cine clásico de Hollywood (1997). Las aportaciones de Bordwell (que se describirán en el epígrafe *cine clásico*) acerca del modelo de producción clásico, contribuyeron a establecer y reconocer el paradigma clásico como instaurador del *lenguaje audiovisual* hegemónico.

En el apartado final de la ficha de análisis se sintetizan los datos obtenidos en el análisis formal y, junto con las características técnicas previamente descritas, se justifica la correlación existente entre los recursos estéticos y la tecnología utilizada.

Por último, el capítulo quinto está dedicado a las conclusiones. En éste apartado se procede a evaluar las hipótesis, proponer la estética cinematográfica resultante de la investigación –que se considera que no tiene precedentes– y exponer las futuras líneas de investigación.

III. MARCO CONTEXTUAL Y TEÓRICO

3.1. Cronología técnico-artística cinematográfica.

Es necesario construir un breve cronograma de la historia del cine en sus poco más de cien años de vida para así ser conscientes de las aportaciones que la evolución tecnológica ha dado al cine, y de qué manera ésta ha influido en la concepción artística del cine.

Para ello voy a tomar como punto de partida la clasificación que nos ofrecen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009) sobre la historia del cine atendiendo a sus transformaciones y replanteamientos. Si bien esta clasificación ayuda a simplificar en primera instancia, y a grandes rasgos, los bloques predominantes que, mediante sus características principales, categorizan la historia cinematográfica, se hará necesario por un lado complementar y por otro lado refutar tal organización a partir de aportaciones extraídas de otros teóricos del cine y la historia del arte.

Así, según Gilles Lipovetsky y Jean Serroy se pueden distinguir cuatro fases en la historia del cine, cuatro grandes momentos que caracterizan la historia cinematográfica. Estas cuatro etapas se describen a continuación.

Modernidad primitiva. Esta etapa se corresponde con la época del cine mudo. El cine, por entonces, busca definirse artísticamente ya que, desde un principio, es identificado como un espectáculo de barraca de feria. La producción en esta época es mayoritariamente vodeviles y escenas dramáticas, siendo esto un ejemplo de cómo el cine, desorientado y desprovisto de un lugar propio, toma provisionalmente el teatro como referencia. Poco a poco se vuelve más complejo, muta las aspiraciones y no teme recurrir a la literatura novelesca. En palabras de los autores:

«Va abriéndose camino: la interpretación acentuadamente expresionista de los actores compensa con mímica hipertrofiada la ausencia de diálogos; el estilo alegremente melodramático; la técnica, pese a estar en evolución, sigue siendo irregular. Por medio de decorados y maquillajes exagerados, de imágenes brincadoras y aceleradas, se está constituyendo un arte que, con sus obras maestras, configuran un modo de expresión radicalmente nuevo,

capaz de mostrar el mundo como ningún otro arte hasta entonces»
(Lipovetsky y Serroy, 2009: 17).

Modernidad clásica, siendo esta una segunda fase acotada entre comienzos de la década de 1930 hasta la de 1950. Surge debido a la revolución técnica del sonoro, que desplaza rápidamente al cine mudo y obliga a los creadores a adaptarse a un nuevo lenguaje e inventar una nueva gramática (Ibid.: 17). Esta época corresponde a la edad de oro de los estudios en donde el cine se convierte en la actividad de ocio por excelencia en todo el mundo. Incluso con la irrupción y popularización de la televisión, el cine consigue mantener su hegemonía gracias nuevamente a las investigaciones técnicas que siguen enriqueciéndolo con nuevas posibilidades, como la aparición del color a finales de los años treinta; o las pantallas panorámicas y el Cinemascope, que se difunden a principios de los años cincuenta⁴.

Más adelante detallaré los componentes estéticos y narrativos de los films que caracterizan esta época, pero por ahora basta con resaltar que en este contexto, las películas siguen un esquema narrativo claro, fluido, continuo, que busca la verosimilitud para conseguir la participación inmediata del espectador. La historia se cuenta sola, debe exponer una cronología lineal: el discurso se organiza según un desarrollo lógico o progresivo que excluye la ambigüedad en beneficio de la transparencia del relato: «el cine clásico guía, dirige la comprensión de la película desde un punto de vista único y omnisciente (...) Incluso cuando se arriesga a recurrir a ciertas audacias –voz en off, flashback–, sigue aferrado a modos narrativos simples» (Lipovetsky y Serroy, 2009: 18).

⁴ El Cinemascope es un sistema de filmación caracterizado por el uso de imágenes amplias en las tomas de filmación, logradas al comprimir una imagen normal dentro del cuadro estándar de 35 milímetros, para luego descomprimirlas durante la proyección, logrando una proporción que puede variar entre 2,66 y 2,39 veces más ancha que alta. Esto se logra con el uso de lentes anamórficas especiales que son instaladas en las cámaras y las máquinas de proyección. El CinemaScope tenía un problema grave: la distorsión que se producía en el centro de la pantalla, que hacía que la imagen en esa zona quedara ligeramente aplastada, hizo que durante años se evitasen los primeros planos en la medida de lo posible o que estos se hiciesen a un lado del encuadre. Por esta razón los guionistas y realizadores cambiaron la forma de contar historias, adaptándose más a la espectacularidad que a la dinámica del relato. De esta época son *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956) de De Mille, *La túnica sagrada* (*The Robe*, 1953) de Henry Coster, *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick, *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, y *Cleopatra* (1963), de Joseph L. Mankiewicz.

Es necesario subrayar el componente industrial dentro de la producción cultural que significa hablar de un *cine de estudios*. El método de producción hollywoodiense adopta la filosofía y práctica de la producción en serie del fordismo⁵. De esta manera, el director de la película es una pieza más dentro del engranaje de una máquina accionada por las grandes productoras. Éste, desprovisto de cualquier autoría artística y motivaciones personales, contribuye con sus nociones técnicas a la correcta consecución de la obra fílmica.

La siguiente etapa que proponen Lipovetsky y Serroy atiende a la necesidad por parte de los directores-autores de independizarse de las exigencias de los estudios. Así, la tercera fase a la que llaman *modernidad vanguardista y emancipadora* (2009: 19) discurre entre los años cincuenta y setenta, y se corresponden con movimientos como la *nouvelle vague* francesa, el neorrealismo italiano, el *free cinema* inglés, o el *cinema novo* brasileño⁶ –y en donde hay que resaltar que es gracias a la nuevas cámaras de 16mm lo que posibilita movimientos como la *nouvelle vague* ya que al optar por equipos más pequeños se posibilitaba el rodaje en exteriores–; así como los autores que ejerciendo desde las grandes productoras hollywoodienses plantan cara al sistema de producción clásico⁷.

Esto se manifiesta artísticamente en una ruptura estética de los cánones clásicos: se deja atrás la dictadura del argumento y las estructuras narrativas continuistas y se abre paso a, como dicen los autores, «un cine de investigación, polémico e iconoclasta» (Ibíd.: 20). De tal forma que no se teme rodar en exteriores y con sonido directo; obviar las normas convencionales de montaje; hacer tomas de larga duración que permitan a los

⁵ Véase Benjamin, Walter (1995). “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus. Véase, también, Wollen, Peter (2006), *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Madrid, Akal.

⁶ Movimiento cinematográfico que se da en Brasil entre los años cincuenta y setenta influenciado por la *nouvelle vague* francesa y el neorrealismo italiano. Su lema era “una cámara en mano y una idea en la cabeza”, y entre las obras pertenecientes a este movimiento podemos nombrar *Barravento* (1962) de Glauber Rocha.

⁷ Como es el caso de Orson Welles, que a lo largo de su filmografía ha sido conocido como un director imperturbable ante las recomendaciones unas veces, exigencias en otras ocasiones, por parte de las productoras. O también la coyuntura de Buñuel y su breve estancia en Estados Unidos por ser incapaz de adaptarse al modelo de producción que impone Hollywood.

actores exhibir su naturalidad ante la cámara, permutando la simpleza psicológica de personajes estereotipados por figuras concebidas desde la intimidad de la vida cotidiana⁸.

Finalmente, desde los años ochenta hasta nuestros días, Lipovetsky y Serroy nos hablan de una cuarta fase de la cinematografía a la que llaman *hipermodernidad* (2009: 21). En esta fase se da un *hipercine* (Ibid.: 31) que obedece a la lógica desmesurada y sin límites de la era *hipermoderna* maximizada por la tecnología y el extremo. Este *hipercine* está caracterizado por la *imagen-exceso*, esto es el cine dedicado principalmente a la estimulación sensorial mediante la profusión y la velocidad de las imágenes, y en donde paradójicamente se trivializa la violencia y el sexo por su abundante y descarado uso (Ibid: 73-93); la *imagen-multiplejidad*, que atiende a la hibridación de estilos y la difusión de la frontera entre la “alta” cultura y la cultura popular televisiva (Ibid: 94-123); y la *imagen-distancia*, en donde destaca la alusión, el guiño y la cita, y el metalenguaje o metarrepresentación (Ibid: 124-135).

Queda ahora modificar esta clasificación para complementar y configurar un marco histórico-teórico que podamos tener de referencia para evaluar nuestra investigación.

En primer lugar, los apelativos que le dan estos autores a las distintas etapas del cine se hacen, cuanto menos, repetitivos. La rimbombancia de estos nombres, por el hecho de utilizar para cada una de ellas el sustantivo *modernidad*, es porque consideran que el cine, desde la creación del aparato cinematográfico y su consecución como arte, es un instrumento moderno, dado además en la etapa moderna de las artes: «desde sus inicios, el cine, arte moderno, entra en la modernidad del arte» (Lipovetsky y Serroy, 2009: 17).

Para apoyar esta acepción que Lipovetsky y Serroy le otorgan al cine, nombro a continuación otros autores que reflexionaron sobre el carácter moderno del cine. A diferencia de las demás artes, el cine surge de una invención técnica. De acuerdo con Erwin Panofsky a razón del cine, el arte no crea la técnica, es la técnica lo que inventa al arte. Panofsky resalta afortunadamente que el cine es el único arte que ha nacido «en condiciones totalmente distintas de las artes anteriores (...). No ha sido una necesidad

⁸ Ejemplos de esto son películas como *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, 1960) de Godard, *Shadows* (1959) de John Cassavetes, *Roma ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini, o *If* (1969) de Lindsay Anderson.

artística lo que ha conducido al descubrimiento y funcionamiento de una técnica nueva, ha sido una invención técnica lo que ha conducido al descubrimiento y funcionamiento de un nuevo arte»⁹ (Panofsky, 1976: 157).

Es en este carácter técnico en donde se aferra Walter Benjamin a la hora de estudiar al cine. El ensayo de 1935 de Walter Benjamin –autor con que Lipovetsky y Serroy comparten varias ideas– titulado “*The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*” (*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*), constituye el punto culminante de la teoría moderna del cine, el cual denominaba a este surgimiento la forma representativa de lo moderno por su ataque a lo que denominaba el *aura artística*. Entendiendo el *aura* en la obra de arte como la plasmación inequívoca de las habilidades y sentimientos que el artista utiliza para crear en un único y exclusivo espacio y tiempo la obra de arte. Es decir, en contraposición al trabajo *artesanal* del autor, es la capacidad de *copia* y de reproducción casi infinita que ofrece el cine –la técnica del cine– lo que le despoja de ese *aura* y le otorga ese carácter moderno.

Esta idea de ruptura del *aura artística* tiene mucho en común con los postulados que André Bazin hace sobre la fotografía –y por extrapolación también al cine–. André Bazin reflexionó sobre el hecho de que la fotografía es esencialmente una *huella*. Como bien explica John Berger, «la imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de consciencia» (2008: 95). Esto viene a decir que la fotografía captura la realidad sin ningún tipo de artificio, solo la mecánica que permite la incidencia de la luz en una película. A diferencia del dibujo o la pintura, que *traduce* la realidad, la fotografía *cita* una determinada realidad: las artes plásticas como *representación* de la realidad, frente a las artes mecánicas –fotografía y cine– que *reproducen* una determinada realidad.

Pero no solo es este ataque al *aura artística* lo que define al cine como arte moderno. La esencialidad moderna del cine viene dada por la industrialización de este para responder las necesidades de las masas. Peter Wollen dice acerca de las ideas de Benjamin: «Es importante darse cuenta de que, para Benjamin, “copia” y “distracción” son conceptos complementarios del de “masas”. Es la producción en masa la que produce la copia, el

⁹ Esta afirmación es la base fundamental por la que transita esta investigación: en un primer momento fue la técnica la que precedió al séptimo arte; y serán las evoluciones de esta técnica las que configurarán el panorama artístico del cine en la actualidad.

producto normalizado, y el consumo masivo el que produce la “diversión” o “distracción”» (Wollen, 2006: 56-57).

Interesante es también pensar que gracias a esta intencionalidad de consumo de masas¹⁰ es por lo que hablamos de cinematografía y no de “*kinetoscopiografía*”. Como apuntan autores como Patrice Flichy (1999) o posteriormente Ángel Quintana (2011), el triunfo del cinematógrafo de los Lumière frente al kinetoscopio de Edison (aparato individual) fue el hecho de proyectar las imágenes en una pantalla pensada para una colectividad concebida como público (p. 24).

Retomando la discusión que proponía sobre los nombres que Lipovetsky y Serroy otorgan a las etapas de la cinematografía, y una vez explicado el porqué de utilizar para cada una de ellas el carácter *moderno*, voy a exponer mi punto de vista apoyándome en otros autores.

Aun estando de acuerdo en la defensa que hacen Lipovetsky o Benjamin sobre el cine como un arte ontológicamente moderno, desde una perspectiva artística considero que esta clasificación puede llegar a ser errónea, o por lo menos contradictoria. Otros autores, como por ejemplo Frederic Jameson, consideran que, al igual que en la pintura, la música y literatura moderna, es la búsqueda de un estilo propio mediante la producción autoconsciente y autorreferente lo que permite al cine entrar en la etapa moderna:

«(...) Los grandes estilos modernos estaban... dedicados a la invención de un estilo personal, privado, tan inconfundible como una huella dactilar, tan incomparable como nuestro propio cuerpo... Esto quiere decir que en sus orígenes la estética moderna estaba ligada de algún modo a la concepción de un ser único y una identidad privada, una personalidad e individualidad únicas que, supuestamente, generaban una visión propia del mundo y forjaban su propio estilo único e inconfundible...» (Jameson citado en Connor, 1996: 129).

¹⁰ La expresión “arte de masas” se encuentra ya en Theodor Adorno y Max Horkheimer. (1944). *La Dialéctica de la razón*. París, Gallimard, p. 134 (trad. Esp.: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 1994).

La autoconsciencia y autorreferencia nos remite necesariamente al concepto de autor cinematográfico. Christian Metz realiza un análisis del cine moderno en *The Modern Cinema and Narrativity* publicado en 1974, donde reúne algunas de las pretensiones más importantes del cine moderno, incluyendo la autoridad del director como *auteur* más que como funcionario del estudio. Metz califica al autor como el eje principal sobre el que se sustenta una película: su visión, su percepción y su voz se establecen por encima de los demás elementos del filme.

Esto me permite tomar de referencia otra vez el concepto de *aura artística* nombrado por Benjamin. El cine moderno se puede entender como el deseo por devolver las cualidades del aura artística –autosuficiencia, trascendencia, universalidad– a una práctica cultural cuya naturaleza específica –la técnica– disuelve ese aura.

Así, la etapa moderna del cine que acabamos de describir coincide en la clasificación que hacen Lipovetsky y Serroy con las características de la tercera etapa a la que llaman *modernidad vanguardista* o *emancipadora*.

De igual manera, para la fase a la que llaman *modernidad clásica* cuyos rasgos han caracterizado al modelo hegemónico de cine, aludiré a Noël Burch (1999), que prefiere calificar esta fase como *Modo de Representación Institucional*; o simplemente *cine clásico*, a la manera en que lo hacen David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1997).

Por último, de igual manera que se puede permutar la nomenclatura utilizada por Lipovetsky para las edades del cine primitivo, clásico y moderno, se hace necesario a partir de ahora hablar de una etapa *posmoderna* del cine, y no *hipermoderna* como sugieren los autores mencionados. Esto es debido sin ninguna otra intención que la de refugiarme en la estandarización académica del concepto de *posmodernidad*, el cual es utilizado por la mayoría de los teóricos del arte y la comunicación para referirse a esa etapa consecutiva a la modernidad y que caracterizan de igual manera que Lipovetsky y Serroy hacen de la *hipermodernidad*.

La intención de inicio no era la de refutar dicha clasificación, todo lo contrario. Si me remito a estos autores es porque la estructuración que hacen de las edades del cine me parece acertada y oportuna. Pero, por ejemplo, de igual manera que al nombrar las edades de un humano no nos referimos a estas como *humano niño*, *humano adolescente*,

humano adulto... resulta innecesario y confuso hablar de *modernidad primitiva*, *modernidad clásica*, *modernidad vanguardista...*

3.1.1. Cine clásico.

Todos tenemos una noción del típico filme de Hollywood. Esta etiqueta lleva consigo una serie de expectativas, a menudo aparentemente obvias, acerca de la forma y el estilo cinematográfico. Para ello hay que suponer que desde aproximadamente 1920, y por más de cuatro décadas, la cinematografía de estudio norteamericana ha estado dominada por un estilo definido y homogéneo, un estilo cuyos principios podríamos decir es todavía visible en la producción cinematográfica ya no solo norteamericana sino mundial.

El modo de producción cinematográfico impuesto por Hollywood, que entendía un cine eminentemente narrativo, configuró el paradigma de la estética clasicista cinematográfica, cuyos elementos son todavía hoy en día la referencia para la creación de los textos fílmicos. Al hablar de un *paradigma* cinematográfico no se está imponiendo un modelo rígido e inamovible, esto haría carecer de sentido la obra de arte; sino más bien de unas reglas contrastadamente eficaces que garantizan que los elementos que configuran la imagen en movimiento puedan ser sustituidos a elección y consciencia sin riesgo de dañar el objeto estético. Es decir, algo dinámico y maleable pero eficazmente señalizado. Con estas *normas estéticas*¹¹ no se pretende dejar implícita una recia fórmula técnica impuesta a los realizadores, ya que, por ejemplo, siempre se podrá elegir si iluminar una secuencia en clave menor o de forma impactante, hacer una panorámica o utilizar un *trávelin*, girar la cámara o hacer otro plano, etc.

Hablar de *normas estéticas*, a la manera que lo hizo Mukarovsky, y que afortunadamente rescata David Bordwell, es hablar de «los principios básicos de la construcción artística que constituyen la obra». Así, en este paradigma clásico de alternativas limitadas no se puede, por ejemplo, «iluminar una secuencia de modo que el

¹¹ El concepto de *norma estética* fue propuesto por Jan Mukarovsky, a las que sumaba también las *normas materiales*, *normas técnicas* y *normas prácticas* o *sociopolíticas*. Véase Jan Mukarovsky, “The aesthetic norm”, en John Burbank y Peter Steiner (Ed.), *Structure, Sign and Function*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 49-54.

lugar quede completamente a oscuras (véase a Godard en *Le gai savoir* [1968]); no se puede hacer una panorámica o un *travelling* sin alguna motivación narrativa o genérica; no se pueden hacer todos los planos con una duración de un segundo (véanse las obras de vanguardia)» (Bordwell, 1997; 5).

David Bordwell plantea que, aceptando el estilo clásico como una serie de normas, se hace necesario distinguir distintos niveles de generalidad en dicha serie. Así, para el análisis que realiza del estilo clásico de Hollywood, establece tres niveles que son el de los *recursos*, el de los *sistemas* y el de las *relaciones entre sistemas* (Bordwell, 1997: 6-7). Considera que muchos elementos técnicos –*recursos*– son característicos del cine clásico, como son la iluminación de tres puntos, el montaje de continuidad, la “música cinematográfica” –o *extradieética*–, un encuadre centrado, los fundidos a negro para cambio de secuencias, etcétera. Son estos recursos los que en una primera instancia nos remiten al “estilo de Hollywood” en sí. Pero aun así no podemos establecer un estilo propio sólo con un inventario de estos recursos, por lo que alude a los *sistemas*.

Bordwell da por sentado que cualquier película narrativa de ficción posee tres sistemas:

- Un *sistema de lógica narrativa* que depende de acontecimientos de la historia, y de las relaciones causales y paralelismos entre ellos;
- Un *sistema de tiempo cinematográfico*;
- Y un *sistema de espacio cinematográfico*.

Un recurso determinado puede funcionar en cualquiera de estos sistemas o en todos ellos, dependiendo de las funciones que el sistema le asigne, ya que, como miembros de un paradigma, los dispositivos técnicos adquieren importancia sólo cuando entendemos sus funciones:

«Un fundido entre secuencias puede expresar el paso del tiempo; pero esto también se puede hacer por corte. Decir que el estilo clásico de Hollywood dejó de existir cuando la mayoría de las secuencias empezaron a unirse por corte es dar por supuesto que un estilo sólo es la suma de sus recursos. Un estilo no sólo consta de elementos recurrentes, sino también de una serie de funciones y relaciones definidas por los mismos» (Bordwell, 1997: 6).

En la cinematografía clásica, la iluminación, el sonido, la composición de la imagen y el montaje realizan conjuntamente la articulación de la narrativa, el espacio y el tiempo de

acuerdo a unos principios específicos. Esta cualidad sistemática es lo que hace posible que un recurso pueda sustituir a otro sin alterar la información que pretenda transmitir.

Para Bordwell se podía caracterizar el estilo clásico de Hollywood por sus elementos estilísticos, por sus sistemas estilísticos y, en un sentido más abstracto, por las relaciones que establece entre dichos sistemas.

Si los sistemas son relaciones entre elementos, el estilo total puede definirse como la relación recíproca entre estos sistemas. Este es el tercer nivel de generalidad: *relaciones entre sistemas*. La lógica narrativa, el tiempo y el espacio interactúan los unos con los otros, y en el estilo clásico «los sistemas no desempeñan papeles equivalentes: el espacio y el tiempo son casi invariablemente vehículos para la causalidad narrativa» (Bordwell, 1997: 7).

De esta manera todos los recursos formales disponibles utilizados por el cine clásico vendrán a reforzar el sistema de lógica narrativa que establece el paradigma cinematográfico. La composición de las imágenes, por ejemplo, viene a cumplir una función representacional como consecuencia al supuesto de que la imagen debe atender a esa sensación de “realidad” que promulga el cine (Zavala, 2005), y que en este momento hay que entenderlo como la ilusión de que lo que se ve en pantalla está, de algún modo, conectado con la realidad. Así, la composición visual es estable, eminentemente horizontal, a la altura de los ojos del sujeto a representar y con un ángulo neutro o normal –en línea recta hacia el sujeto–, siguiendo reglas propias de la pintura renacentista. Se construye una imagen “selectiva” de la realidad, en donde relacionamos lo que vemos en pantalla con el conocimiento de nuestra propia realidad para crear una imagen creíble del espacio fílmico.

La sucesión de las imágenes es causal, apoyado siempre por un montaje de continuidad. Esto es, un método de montaje a través del cual el espacio, el tiempo y la narración se pueden construir a partir de cientos de fragmentos para crear un todo coherente, lógico e ininterrumpido, supeditado a unas reglas que ofrece al espectador una visión del mundo ordenada, coherente y estructurada. Estas reglas satisfacen diferentes propósitos como la de crear una coherencia espacial y continuidad temporal, mantener relaciones visuales y rítmicas y esconder al receptor los recursos de construcción de la ficción. Estas reglas son:

- La regla de los 180° o “salto de eje”, que consiste en una línea imaginaria de acción perpendicular a la línea de dirección de la cámara la cual ésta no debe cruzar.
- La acción continua. Con esta técnica se consigue mantener la continuidad de la línea y el movimiento de la acción a través de la interacción de los sujetos de la imagen con su entorno. Según esta regla, el cambio de un plano a otro es más suave si se realiza aprovechando una interacción¹².
- La regla de los 30°, la cual establece que si los planos filmados difieren entre sí menos de 30°, el corte producirá un salto perceptible al ser los ángulos demasiado parecidos para montarlos consecutivos.
- El plano-contraplano. Manera de editar y filmar que se utiliza con frecuencia para las conversaciones. Consiste en intercalar planos del locutor y del interlocutor siguiendo las reglas de filmación (180° y 30°) para mantener la coherencia espacial y hacer coincidir los ejes de miradas.

Analizando otro de los aspectos formales del cine clásico percibimos que el sonido cumple una función que Lauro Zavala determina como *didáctica* y sincrónica, es decir, «acompaña a la imagen y refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente, en ocasiones anunciando algún sentido que el personaje ignora en ese momento, pero que está definido por las reglas del género al que pertenece la historia» (Zavala, 2005).

De igual manera, la puesta en escena está supeditada a las necesidades dramáticas de la narración, y en cierto sentido acompaña al personaje: «Esta preeminencia del personaje sobre la puesta en escena otorga unidad dramática a cada secuencia, y propone una lógica fácilmente reconocible por el espectador, al reproducir las convenciones de los arquetipos del héroe, su antagonista y los demás personajes» (Zavala, 2005).

En la estructura narrativa clásica de Hollywood fue donde mejor se han aplicado las ideas sobre la comunicación narrativa de Tzvetan Todorov. Éste, desarrollando las teorías formalistas de Vladimir Propp, erigió unos principios estructuralistas que influyeron mucho en los análisis fílmicos entre 1970 y 1980. Para Todorov la secuencia

¹² Por ejemplo el cambio de un plano medio a un primer plano aprovechando que el personaje contesta al teléfono.

narrativa consistía en tres etapas basadas en el concepto aristotélico de estructura. Estas son *estabilidad* –principio–, *ruptura de la estabilidad* –nudo– y *recuperación de la estabilidad* –desenlace–. Todorov amplió este esquema para aplicarlo a los personajes, que hacen avanzar la narración por sus diferentes etapas:

1. Situación inicial de estabilidad.
2. Ruptura de la estabilidad.
3. Los personajes identifican la ruptura.
4. Los personajes buscan solventar el problema para restablecer el orden.
5. Restablecimiento de estabilidad.

Cronológicamente, esta estructura narrativa se organiza secuencialmente, siguiendo las distintas etapas enunciadas por Todorov, y que de esta manera hacen coincidir a la historia y el discurso en una misma línea temporal.

En palabras de Lauro Zavala (2005) «el cine clásico, al tener una naturaleza espectacular y didáctica, puede ser disfrutado por cualquier espectador, independientemente de su experiencia personal y cinematográfica, y se apoya en los elementos específicos de la tradición genérica y cultural. Su lector implícito es cualquier espectador que desea ver una narración audiovisual de carácter tradicional, espectacular y efectiva».

3.1.2. Cine moderno.

Hacia mediados del siglo XX surgen una serie de movimientos cinematográficos que, a partir de la teoría y puesta en práctica de la autoconciencia artística, dan lugar a la etapa moderna del cine.

El historiador de arte Clement Greenberg propone que la revolución moderna en las artes no hay que entenderla exclusivamente como la perturbación que provoca el nuevo mundo tecnológico, ni tampoco como un movimiento de renovación política, sino como un autodescubrimiento del arte como forma, tema y actividad. El arte moderno es la consecución de su dominio sobre sí, como una forma de autocontrol y de dependencia absoluta de su propio medio. Posteriormente, otro teórico del arte, Michael Fried, lleva a cabo una defensa similar a la de Greenberg. Este desarrolla una trayectoria histórica

en donde el movimiento moderno es la conclusión triunfante de las artes debido a que en esta etapa las disciplinas artísticas abogan por la pureza de su propio medio frente a otras formas representacionales (Connor, 2002; 62-67). Para ello, es necesario que el cine se despoje de los elementos que adopta en sus primeros años propios de los vodeviles o el teatro, y enfatizar en la investigación formal de su propio medio frente al dominio del modo narrativo. Un ejemplo de esto es la reivindicación que hace en 1958 Luis Buñuel acerca del cine: «es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño» (Sánchez-Vidal, 1982; 185).

Como hemos visto anteriormente, «si en opinión de Benjamin, el cine era la forma representativa de lo moderno en su ataque al aura artística, para muchos seguidores de la hipótesis postmoderna el argumento de Benjamin predice el paso a una época moderna (contemplada como un compromiso absoluto de salvaguarda de la idea de aura de la obra de arte)» (Connor, 2002; 127). El cine moderno intenta apartarse de esa connotación popular y de mercancía de consumo de masas ensalzando la figura del director como *auteur*. En el cine moderno el punto de vista es individual y personal. La película deja de ser la mera puesta en imagen de una historia, para ser una mirada personal, marcada por las características de un autor que es quien enuncia.

Se cuestiona el modelo narrativo heredado del cine clásico, explícito e inequívoco; la progresión constante, el encadenamiento lógico de las acciones hacia un clímax que precede al desenlace del conflicto da paso a relatos con finales abiertos e irrupciones en la continuidad. Del montaje continuo al discontinuo. Se deja de lado la pseudorrealidad que establece el cine de estudios por la toma de consciencia del propio relato. El cine como discurso, en donde no se esconden las marcas del enunciador. Marcas que evidencian la construcción de un relato, de un texto erigido y dirigido a un público, obligándolo a salir de la pasividad con la que admiraban a las estrellas de cine¹³.

¹³ Ejemplos son las miradas a la cámara que se dan en el inolvidable final de la película de Godard *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) y a Jane Seberg (Patricia Francini) preguntando, *Qu'est que c'est dégueulasse?*; o en el final también de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) de François Truffaut, cuando en el instante final se congela la mirada hacia la cámara de Antoine Doinel.

Es el surgimiento, en definitiva, de las vanguardias, que se constituyen como un fenómeno sociocultural y político, que atraviesa una época para intervenir dentro de la crisis y la crítica de ese tiempo, y surgen y se desarrollan con el propósito de hallar nuevas formas de expresión estética, siendo su característica principal la ruptura con lo anterior, el deseo de novedad y la experimentación (Burger, 2002).

El Expresionismo alemán con la película referente *El gabinete del doctor Galigari* (*Das kabinett des Dr. Caligari*, 1920); el Noerrealismo italiano de Rossellini –*Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945)–, De Sica –*El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948)–, incluso el primer Visconti –*La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948)–; el Surrealismo –*Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929)–; y decididamente la Nueva Ola francesa –*Nouvelle Vague*– con Godard –*Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960)–, François Truffaut –*Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959)– y Eric Rohmer –*Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969)–, entre muchos otros; y la figura de André Bazin, quien no ejercía como cineasta pero que como referente teórico aglutinó en torno a sus postulados la praxis de este cine moderno.

Este último, André Bazin, dio preferencia a las tomas largas filmadas con mayor profundidad de campo, es decir, a los planos secuencia filmados en una sola toma con todos los elementos enfocados. Él aseveró que estos planos secuencia eran:

- Más realistas: el montaje sólo puede hacer que la realidad parezca más forzada y añade falsedad.
- Más ambiguos: permiten que el espectador se plantee cosas y seleccione la información importante para él, en vez de hacer las imágenes demasiado obvias mediante primeros planos.
- Más cercanos a la realidad: Bazin pensaba que cualquier cosa que acercara las películas a la vida real era positivo.

En el cine moderno se da una ruptura continuista de la narración a través de un montaje discontinuo, así, se hace referencia a la psicología del personaje, a las relaciones visuales o rítmicas y a la forma ideológica de mundo frente a la narración o lógica del relato. El montaje discontinuo puede utilizar algunos de los recursos del montaje de continuidad, como el plano-contraplano, la acción continua o las concordancias

visuales, pero los cortes de salto de plano a modo de recurso estilístico distancian al público y les recuerda la artificiosidad del cine.

El sonido en el cine moderno «cumple una función asincrónica o sinestésica, es decir, precede a la imagen o tiene total autonomía frente a ella (...) Alejado de la función didáctica que cumple el sonido en el cine clásico, puede ser considerado como un uso dialéctico (resonancias) o dialógico (disonancias) del sonido en relación con la imagen» (Zavala, 2005).

Se da una puesta en escena expresionista. A pesar de que este estilo tiene sus orígenes en el movimiento artístico alemán de principios del siglo XX, desde entonces se ha convertido en una importante herramienta para los cineastas. Las películas expresionistas están claramente estilizadas. Los filmes de corte clásico pretenden esconder los recursos de creación que recuerden al público que está viendo una película. Sin embargo, los expresionistas muestran al espectador estas herramientas al manipular de manera abierta la imagen. De esta manera, todos los elementos de la puesta en escena se pueden manipular para que expresen el estado anímico de los personajes o para que comuniquen algo acerca del cineasta (Edgar-Hunt, Marland y Rawle, 2011: 132).

Otro elemento característico a tener en cuenta es la ciudad como escenario donde suceden las historias, como universo diegético, y muchas veces como protagonista, como elemento a explorar y descubrir: «Hay que reconocer que no fue el cine el que descubrió a la ciudad, desde Benjamin y su idea de *flâneur*, la modernidad había visto en esta forma de organización de la vida en las ciudades una experiencia en sí misma, el deambular por lugares desconocidos, la idea de perderse, el encuentro fortuito» (Fattore, 2009: 43).

El cine moderno, para concluir, es el resultado de una visión individual, y no está dirigida a ningún espectador en particular: «El lector implícito es aquel que está dispuesto a conocer la propuesta específica del director (...) En ese sentido es que toda película moderna forma parte de un proyecto artístico de naturaleza anti-espectacular» (Zavala, 2005).

3.1.3. Cine posmoderno.

Para poder catalogar el cine posmoderno como práctica contemporánea hay que entender primero cuál es el pensamiento posmoderno en el contexto político-social en el que surge y en referencia a su más inmediato predecesor: el modernismo.

Lipovetsky caracteriza la posmodernidad –*hipermodernidad* en la nomenclatura del autor– principalmente como la *revolución del individualismo*. Es decir, se da un cambio de sociedades sólidas y homogenizadas a sociedades fragmentadas donde se antepone el *yo* al *nosotros*. Se nos presenta una sociedad consumista, el individuo se enroca en sus propias emociones, da prioridad a lo privado y reduce lo emocional en el espacio público (Lipovetsky, 1998). La Posmodernidad permite que el individuo tenga la potestad de generar negaciones por sí mismo y en referente a su entorno, sus ideas, sus creencias y su cultura; de esta manera «la sociedad postmoderna no tiene ni ídolos ni tabúes, ni imágenes gloriosas de sí misma, ni proyecto movilizador alguno. Está regida por el vacío, un vacío que no comporta ni tragedia ni apocalipsis. El encanto de estar desencantados» (De la Rosa Ruiz, 2000; 98).

No hay que considerar la posmodernidad exclusivamente como un movimiento cultural, sino en relación con un nuevo tipo de sociedad caracterizada por el consumo, los *media*, la información y las altas tecnologías. La mezcla cultural intensificada por los medios de comunicación ofrece a la posmodernidad sus referentes sociales, donde hay que destacar lo efímero y el consumo como pilares constructores.

Jean-François Lyotard, que en 1979 publica *La condition postmoderne*, entiende a esta como una “condición”, en donde el fin o la inoperancia de las ideologías modernas caracterizan este estado. La postmodernidad representa el fin de la modernidad o el fracaso del proyecto moderno. Si la modernidad se consideraba altamente racional y rígida, la postmodernidad tiende a la irracionalidad y la flexibilidad (Lyotard, 2004).

Este sentimiento, el de la crisis de la modernidad, es en lo coinciden todos los teóricos de la posmodernidad. Como refleja Josep Picó, «se produce una conciencia generalizada del agotamiento de la razón. En el arte se llega a la imposibilidad de establecer normas estéticas válidas y se difunde el eclecticismo. Por eso nos encontramos en un momento en que se ha dinamitado la razón, han muerto las ideologías y el concepto de progreso ha perdido credibilidad» (1998; 286). Alfonso De Vicente Delgado, por su parte,

coincide con esta visión degradadora de la razón a lo que añade el surgimiento del individuo observado por Lipovetsky: «La visión integradora propia de la Ilustración viene sustituida por lo fragmentario, por la dispersión, por la sensibilidad hacia la diferencia y la pluralidad, por una exaltación de la subjetividad y del individualismo» (1999; 91).

Como vemos, y partiendo de que las manifestaciones posmodernas son ante todo múltiples y plurales, «la unidad de este nuevo impulso –si es que la tiene– no se da en sí misma, sino en el mismo modernismo que trata de desplazar» (Jameson, 1985; 173).

En este marco, condición o sensibilidad a la que aluden los teórico posmodernistas –y a lo que me remitiré en el siguiente epígrafe– tiene su consecuencia artística en cuanto a la ruptura con las vanguardias predecesoras. A partir de 1970 se empieza a ver una disolución de estas vanguardias que surgieron en el arte moderno, caracterizadas por su denuncia al academicismo e inherentes a la política, el debate social y el compromiso. A su vez, nace un arte que no cree en el progreso, que siente el fracaso de lo moderno y se posiciona como su contrapunto, proponiendo volver al pasado y revisarlo, además de reinterpretar la realidad circundante. Con el arte posmoderno ya no se cree en los discursos duros sino en los grandes slogans, la masificación mediática y el espectáculo; se disuelven totalmente las ideas de ruptura y pureza que en un principio proponían para el arte las vanguardias modernas. Para Lipovetsky:

«Los manifiestos rimbombantes de principios de siglo, las grandes provocaciones ya no se llevan. Agotamiento de las vanguardias; ello no significa que el arte haya muerto, que los artistas hayan perdido la imaginación, ni que las obras más interesantes se han desplazado, ya no buscan la invención de lenguajes de ruptura, son más bien ‘subjetivas’, artesanales u obsesivas y abandonan la búsqueda pura de lo nuevo... la revolución permanente ya no encuentra su modelo en el arte» (1998: 120).

Ahora bien, si la condición posmoderna desconfía plenamente de las aspiraciones políticas, sociales y administrativas en las que se aferra el modernismo, en el plano artístico este alejamiento no será tan marcado. El posmodernismo artístico hereda de la estética moderna el rechazo al realismo, la mimesis y las formas narrativas lineales; pero a diferencia de las vanguardias, que despreciaban la cultura de masas en favor de la autonomía del arte, los posmodernistas desestiman el elitismo burgués y favorecen

formas culturales que combinan elementos de la “alta” y “baja” cultura en una estética popular y plural.

El resultado de esta filosofía artística posmoderna es un discurso intertextual. Contraponiéndose a las imposiciones categóricas de género, aspira a la simultaneidad frente al arte aséptico de la modernidad y trabaja, entre otras cosas, en el reciclaje de lo que se cree mejor de las épocas pasadas. «Estas nuevas formas cobran vida mediante la apropiación y manipulación de los modelos superiores, recurriendo sistemáticamente a la imitación y mezcla de lenguajes y estilos anteriores. Aparecen como la impresión mímica del original pero sin motivo intrínsecamente ridiculizador, como una especie de ironía inexpresiva» (Jameson, 1985; 182).

Este concepto, la intertextualidad, alude a la existencia en el discurso de discursos previos; es el resultado de la absorción y transformación de otros textos, y que en la posmodernidad se da en forma de *collage* y *pastiche*¹⁴. Santos Zunzunegui señala que todo texto se relaciona, de una u otra manera, con el conjunto de textos que le han precedido o le rodean (Zunzunegui, 1995).

El posmodernismo es un periodo de mezcla, reescritura y eclecticismo. No obstante, como bien señala Lucía Solaz, esta práctica «se refiere a una actitud más que a la simple mezcla de elementos de origen diverso. Se trata de crear obras complejas y contradictorias, que no incoherentes y arbitrarias, basadas en la riqueza y en la complejidad de la vida moderna y de la práctica artística. Se trata de la reivindicación del individualismo, de lo plural, lo híbrido, lo ambiguo y lo complejo frente a lo único, lo puro, lo claro y lo sencillo» (2003).

Así, en el campo cinematográfico –al igual que en otras disciplinas artísticas–, se refleja el mundo contemporáneo que se ha resaltado en los párrafos anteriores, caracterizado por la complejidad y la contradicción; donde en el discurso se establece el desmembramiento y la multiplicación de elementos tanto discursivos como argumentales. Como afortunadamente resume Inmaculada Gordillo, «el filme como unidad diegética da paso a un producto complejo basado en la disgregación de estructuras tradicionales normalizadas, organizando un nuevo discurso que se

¹⁴ Técnica que consiste en emular conscientemente diversos textos, estilos o autores, y recomponerlos de forma que den la impresión de ser una creación independiente.

descompone en microhistorias que desarrollan el continuum narrativo de forma fragmentada» (Gordillo, 2008; 143).

Lauro Zavala, por su parte, resuelve el conflicto categórico del cine posmoderno definiéndolo como la presencia simultánea o alternada de las convenciones tanto clásicas como modernas (Zavala, 2013; 131-132).

De esta manera, Zavala reconoce una serie de elementos distintivos del cine posmoderno resultado de estudiar diez componentes fundamentales propios de un análisis formal: inicio, imagen, sonido, puesta en escena, edición, género, narrativa, intertexto, ideología y final (Zavala, 2005). Y que resumo a continuación:

- En el *inicio* en el cine posmoderno se superponen estrategias de carácter narrativo –del plano general a primer plano– propio del cine clásico, y estrategias de carácter descriptivo –del primer plano a plano general– que es introducido por el cine moderno. «Esta simultaneidad o sucesión de estrategias puede depender precisamente de la perspectiva de interpretación que adopte el espectador al observar este inicio en relación con el resto de la película. Por ello mismo, una película puede ser considerada como posmoderna cuando su inicio contiene un simulacro de intriga de predestinación».
- A la *imagen* en el cine posmoderno le otorga una autonomía referencial, es decir, «no pretende representar una realidad exterior ni tampoco una realidad subjetiva (o no solamente), sino construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma. Esto es evidente al emplear ciertos recursos de realidad virtual, pero también puede lograrse simplemente manipulando las imágenes con el fin de hacer evidente su naturaleza cinematográfica».
- En el cine posmoderno «el *sonido* cumple una función itinerante, esto es, puede ser alternativamente didáctica –propio del cine clásico en donde el sonido acompaña a la imagen–, asincrónica o sinestésica –la imagen es precedida por el sonido–». De esta manera, explica, se entiende la intencionalidad de llegar a un público concebido desde la heterogeneidad.
- «La *edición* es itinerante, es decir, puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas, de tal manera que puede adoptar parcialmente una lógica

secuencial para inmediatamente después configurar una lógica expresionista».

- Para la *puesta en escena*, ésta «puede ser llamada fractal, lo cual significa que es autónoma frente al personaje y no está sometida a la naturaleza de éste, con el cual establece un diálogo en el que adquiere una importancia similar a la suya, definida por el concepto global de la película».
- «La *estructura narrativa* está organizada como un sistema de simulacros de narrativa y metanarrativa». Lo que quiere decir que no sólo tiene un sentido literal a cada secuencia, sino que puede por sí sola leerse como contextualizadora de la propia película.
- En cuanto al *género*, resalta nuevamente la naturaleza itinerante, «lo cual significa que alterna fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos».
- «La naturaleza *intertextual* adopta estrategias como la metalepsis y la metaparodia, es decir, parodias simultáneas a más de un género o estilo; y la yuxtaposición de niveles narrativos».
- En cuanto al *final* habla de «un simulacro de epifanía». Lo que viene a significar que, «como ocurre en el resto de los componentes, el sentido del final depende del contexto de cada interpretación proyectada por cada espectador particular».
- Para terminar, Zavala entiende que «la *ideología* que subyace en el cine posmoderno se deriva de una estética de la incertidumbre, construida a partir de un sistema de paradojas. Esta visión del cine supone que cada película construye un universo autónomo frente a la realidad exterior, y por lo tanto puede ser considerado como un ejercicio de *presentación* artística (en lugar de aspirar a la representación o a la anti-representación» (Zavala, 2005).

A modo de recapitulación, el cine posmoderno atiende a los conceptos de autoconsciencia, multiplicidad, hibridación, heterogeneidad, intertextualidad, collage, pastiche, simulación, apropiación, fragmentación, disgregación y complejidad.

3.1.4. Consideraciones finales acerca del cine clásico, moderno y posmoderno.

Una vez rescatado los elementos y recursos de cada una de las etapas cinematográficas que caracterizan la obra de arte fílmica, se hace necesario descubrir algunos aspectos que atañen tanto al cine clásico como al cine moderno y posmoderno.

De nuevo, me interesa reseñar lo que se exponía en el epígrafe referente al cine institucional y a la constitución del lenguaje audiovisual hegemónico. Lo interesante del *paradigma* clásico del cine no es “lo que no se puede hacer”, o lo que si se hace dejaría de estar fuera de este clasicismo cinematográfico –como puedan hacer las vanguardias o el cine-arte–, lo importante es ser conscientes de lo que implica: bajo estas reglas se configura todo formato audiovisual –mensaje comunicativo– que pretenda perturbar al receptor –al público–, ya sea bajo el dogmatismo del cine clásico o bajo las rupturas estilísticas modernas o posmodernas.

Con el Modo de Representación Institucional –o sencillamente cine clásico– se configuran, mediante su concepción de trabajar la imagen en movimiento, las premisas básicas que conformarán el *lenguaje audiovisual* tal y como lo entendemos, y aunque posteriormente en la historia del cine se haga el intento por romper el encorsetamiento que sufren los textos fílmicos en un modo de producción sistemático, no se podrá despojar de la eficacia de la *gramática audiovisual* que establece el cine narrativo de Hollywood¹⁵. Por ejemplo, para describir el espacio que circunscribe a los elementos de una imagen se hace uso de un plano general y no de un plano detalle, al igual que para destacar la presencia de un elemento en el espacio representado es necesario un plano detalle ya que un plano general sería ineficaz; o en una escena en la que dialogan dos sujetos uno enfrente de otro, se hace uso de un montaje de plano/contraplano, en donde la imagen de un elemento de la escena –una persona hablando– va seguida de un plano de otro elemento –por regla general una persona escuchando– cuya situación espacial es opuesta a la del primero (Bordwell, 1997: 7); o el montaje de una secuencia con un ritmo rápido, utilizando muchos planos de duración corta, responde a un estado discursivo de estrés, frenesí o acción, mientras que lo contrario, un plano estable y largo de duración, atenderá a un momento de reflexión, paz o atención.

¹⁵ Gracias también en parte por adoptar elementos fílmicos propios de otros estilos, como el expresionismo alemán o el cine soviético de montaje.

Así, si las vanguardias –o cine moderno– que se definen como la ruptura por los convencionalismos del cine clásico, en la praxis esta desavenencia no es tan marcada, ya que utiliza la mayor parte de los recursos utilizados por la tradición cinematográfica. Realmente el cambio que se vislumbra entre cine clásico y cine moderno es de carácter casi exclusivamente ideológico –al igual que ocurre en el posmodernismo–. Así lo hace saber Lauro Zavala:

« Mientras el cine clásico es tradicional, el cine moderno es individual (...) El cine clásico se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales (especialmente en lo relativo al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido, y las tradiciones genéricas), mientras que el cine moderno existe gracias a las formas de experimentación de directores con una perspectiva individual, a la que podríamos llamar su propio idiolecto cinematográfico. En síntesis, el cine clásico siempre es igual a sí mismo, mientras que el cine moderno siempre es distinto de sí mismo» (Zavala, 2005).

De hecho, esta dialéctica que se da entre estas dos concepciones de entender cine, ha estado presente desde los inicios de la historia cinematográfica, y que por supuesto también es visible en el cine contemporáneo –esto ya se comentó en el capítulo introductorio–. Esto es, el cine de los estudios preocupado por la narrativa, el espectáculo y la atracción; y otro cine de “autor” y minimalista que redimensiona el valor del tiempo y la imagen en favor de la reflexividad, atención y participación del espectador.

Hay que tener en cuenta que el cine clásico o el cine moderno, tal como se han definido a lo largo de esta disertación, no han dejado de existir o hayan sido desplazados por la práctica posmoderna. No se pueden identificar ni definirse como entidades históricas inequívocas. De hecho, según Alfonso de Vicente «sería contradictorio hablar de un estilo posmoderno en cuanto que la posmodernidad niega la posibilidad de articular un lenguaje de validez universal, como el que pretende todo estilo». Más que un estilo propiamente dicho, habría que hablar de un marco –como se dijo en el epígrafe dedicado al cine posmoderno–, de una nueva sensibilidad, de, según Lyotard, una “condición”. Las prácticas cinematográficas que se hacían en el Hollywood en los años cuarenta, definidas por un sistema de estudios, son las mismas que se dan en el cine del Nuevo Hollywood: un engranaje perfectamente diseñado para atenuar los riesgos y

generar beneficios, con su *star-system*¹⁶ particular y sus imponentes redes de promoción y distribución; y que ha heredado las rupturas estilísticas y narrativas y la multiplicación temática de las vanguardias en su beneficio:

«La nueva generación que toma el poder en Hollywood en los años setenta se engancha a su manera a este tren destructor, aportando una libertad estilística, narrativa y temática que transforma el espíritu de los estudios. Con la diferencia de que el cine de los Coppola, los Spielberg, los Lucas, los De Palma, los Friedkin, pone prioritariamente esta voluntad de renovación al servicio de lo espectacular y el efecto especial, aprovechando todas las tecnologías avanzadas que él mismo se esfuerza por desarrollar» (Lipovetsky y Serroy, 2009: 20-21).

Lo que estoy intentando decir es que, desde la propia definición de cine posmoderno, que toma como propias estrategias como la intertextualidad o la hibridación, hace que el catálogo de películas posmodernas sea muy amplio y, por consiguiente, ambiguo. «Los híbridos y los cruces genéricos han existido siempre, aunque los críticos han tendido a ignorar este hecho en favor de una concepción cerrada, pura y estable del género» dice Lucía Solaz (2003) en su discurso sobre cine posmoderno en la revista electrónica Encadenados. Lauro Zavala, por su parte, llega a decir que «no existen textos posmodernos, sino tan sólo lecturas posmodernas de textos» (2005).

Hay que aceptar que vivimos en una etapa histórica que llamamos posmodernidad, con características bien definidas y fuertemente contrastadas; una fase que se vislumbra fielmente en el contexto social y político, y también artístico, pero que en la práctica cinematográfica deviene confuso. Resulta difícil aceptar que directores de cine como Clint Eastwood o Tran Anh Hung practiquen el mismo cine que Tarantino o Edgar Wright. El posmodernismo define el movimiento fílmico, pero no el estilo cinematográfico. Así, *Million Dollar Baby* (2004) o *Gran Torino* (2008) son películas clásicas en la posmodernidad del cine. De la misma manera, Paula Blanco realiza una investigación sobre la obra del director Wes Anderson para establecer un nuevo estilo cinematográfico dentro de la posmodernidad, y a la que le da el nombre de *pop-posmoderno*. Este estilo engloba autores como Todd Haynes, Spike Jonze, Michel

¹⁶ Práctica habitual en los inicios de Hollywood, por la que se contratan a los actores en alza para asegurarse el éxito en taquilla.

Gondry o Sofía Coppola (Blanco, 2010: 55).

Todo esto refuerza la hipótesis de que pueda existir un nuevo estilo cinematográfico – dentro del movimiento posmoderno– en la última etapa de la producción de Terrence Malick.

3.2. Referencias tecnológicas fílmicas: evolución de los dispositivos de captura de la imagen y procesamiento digital.

Como punto de partida, este trabajo quiere apartarse de la dialéctica suscitada en torno a la digitalización de la imagen cinematográfica, tanto por los tecnofetichistas, que basan su defensa en argumentos puramente pragmáticos; como por los tecnófobos, que filosóficamente ven en el “cine digital” la muerte de la esencia de la mirada fílmica. Así como de los teóricos que sin entrar en esta diatriba, centran el estudio en torno al cine y los medios digitales en cuestiones mucho más allá de la razón estilística o narrativa en favor de la investigación ideológica y de identidad del cine frente a estas nuevas formas digitales (Manovich, 1995b). El objetivo en este apartado es, por tanto, el de poner sobre la mesa las características técnicas y operativas que se han dado en el campo de la tecnología utilizada en la producción cinematográfica en los últimos veinticinco años – que no ha sido la emigración de “lo analógico” a “lo digital” exclusivamente–, y de cómo este hecho, desde una perspectiva puramente formal, haya podido influenciar en la construcción del texto fílmico.

Hablar de “cine digital” como tal resulta ambiguo desde un punto de vista siempre riguroso. Si bien podemos decir que, desde mediados de la década de los ochenta en adelante, existe una presencia de diversas formas de procesamiento digital dentro de los géneros de la cultura de masas basados en la imagen en movimiento (Darley, 2002: 40), estas formas todavía no han engullido todo el proceso de producción de los textos fílmicos en sus distintas etapas. Aunque si es cierto que las investigaciones en torno a esta cuestión apuntan a que este hecho se hará efectivo irremediabilmente en un corto plazo. Para Jorge La Ferla, «la postura de seguir pensando un cine puro, basado en las tecnologías electromecánicas y fotoquímicas, se enfrentan a una realidad en la que, en el mejor de los casos, sólo se pueden concebir por poco tiempo más los procesos tradicionales de rodaje y exhibición» (2009: 17).

Tuvo que ser ya en la década de los noventa, en el contexto de los estudios cinematográficos, cuando empezaron a aparecer casos muy discutidos por el periodismo especializado, que atendían a la aparición de películas realizadas a partir de las novedosas instancias de rodaje posibilitadas por el video digital y la posproducción en computadoras (La Ferla, 2009: 19). Las películas más evidentes a las que se refiere Jorge La Ferla, son todas aquellas que surgieron a partir del movimiento Dogma 95, y que ineludiblemente son una referencia presente en este trabajo. Este grupo publicitó el uso de cámaras mini DV –particularmente la Sony VX1000– por «las posibilidades de manipulación del video digital, que acentuaban una nueva concepción de las relaciones espacio-temporales a partir del registro de una misma escena con varias cámaras. De esta manera, el montaje de largas secuencias en continuidad con muchos personajes replanteaban la estructura clásica del plano/contraplano» (La Ferla, 2009: 157-158).

En realidad, estas experiencias que ya habían sido realizadas anteriormente en el campo del cine y el video experimental, pero en todo caso fue a través de estas propuestas cuando realmente emerge el tema del cine y el digital (La Ferla, 2009: 19).

Ya en 1961, Jerry Lewis utiliza la cinta magnética para la película *El terror de las chicas* (*The Ladies Man*, 1961) con el fin de agilizar la filmación y economizar el tiempo y dinero de su filme, ya que podía conseguir volver a verla y alterar la escena cuantas veces fuese necesario sin tener que echar mano a los recursos del laboratorio o trasladarse a la sala de proyección. Jerry Lewis hace un uso puramente pragmático de la “imagen electrónica”, sin ningún fin experimental. Antonioni hizo una efusiva reivindicación de la imagen electrónica cuando la película *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964) fue mostrada en la Bienal de Venecia de 1980 (La Ferla, 2009: 155):

«Es precisamente esta posición la que me ha permitido prestar una mayor atención a los problemas relacionados con los medios tecnológicos. El sistema electrónico es muy estimulante. En el momento de usarlo te da la impresión de ser un juego. Estamos en un banco lleno de controles, y cuando los movemos, se puede agregar o quitar un color, intervenir sobre la calidad y las relaciones entre las diferentes tonalidades. Se pueden obtener efectos que serían imposibles en el cine normal. Pero rápidamente uno se da cuenta de que no se trata para nada de un juego, sino una nueva manera de hacer cine. No televisión, sino cine. Es en definitiva una nueva manera de utilizar el color como un nuevo medio de narración, una poética.

[...]

En lo que mí respecta, creo que apenas ha empezado a escudriñar una gama muy rica de posibilidades que ofrece la electrónica. Otros podrán hacer más. Pero puedo decir algo cierto con relación a que la banda magnética tiene todas las condiciones para reemplazar a la película tradicional. No pasarán más de diez años y será así. Y esto será un gran beneficio, económico y artístico, para todos. En ningún otro rubro, como se da en la electrónica, la poesía y la técnica van juntas de la mano.» [Antonioni, Michelangelo: Documento RAI, Biennale de Venezia, Mostra Internazionale de Cinema, Venecia, 1980].

Inesperadamente vemos como Antonioni defiende este trabajo, y ya desde 1980, vislumbra la interrelación entre las nuevas tecnologías y la cinematografía en beneficio del objeto artístico.

De todas formas, estos dos ejemplos que acabamos de observar nos remiten a la sensación del momento que fue la llegada de la imagen “electrónica”, propia de los sistemas televisivos, al ámbito cinematográfico, y no de la transformación de la imagen fotosensible en datos computables, es decir, de la *digitalización* del cine. Esto ocurre a partir de 1980, y desde entonces hasta nuestros días, los recursos aportados a la práctica cinematográfica han ido evolucionando y multiplicando de manera exponencial ofreciendo multitud de posibilidades a los cineastas en favor de sus inquietudes artísticas.

3.2.1. Fundamentos teóricos de la imagen analógica en cine. Parámetros de calidad.

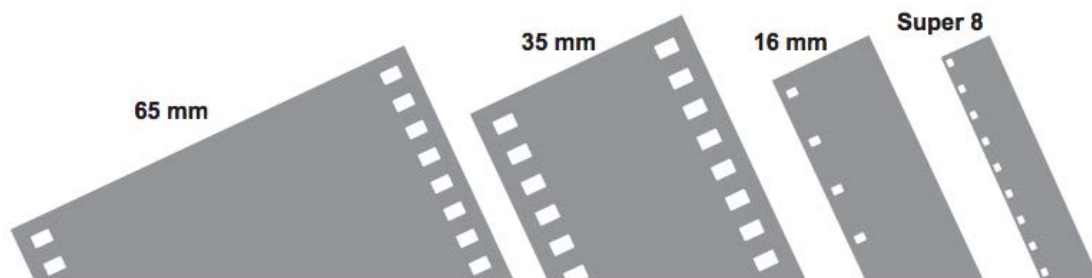
El soporte tradicional de trabajo en cine ha sido el fotoquímico. Heredero de la fotografía, la cámara cinematográfica captura la imagen a través de la luz que reflejan los objetos haciéndola incidir en una película fotosensible.

El cine consigue otorgarle movimiento a estas imágenes reproduciéndolas sucesivamente, y mediante un fenómeno conocido como *persistencia retiniana*, nuestro cerebro recrea la sensación de movimiento necesaria para la acción. 24 ips (imágenes por segundo) es la cadencia (velocidad de fotogramas por segundo) que

tradicionalmente se ha utilizado en el cine. Esta puede ser aumentada sin ningún obstáculo técnico para ofrecer una mayor –y mejor– sensación de movimiento. Pero esto supondría, además de un coste superior, un problema de ámbito logístico, ya que de esta forma se aumentaría tanto los metros de película como el peso de ésta almacenada –se estima que en un largometraje de 90 min de duración equivale a unos 2.500 metros de película, y pesa alrededor de unos 20 kg–, lo que dificultaría de manera notable la distribución. Por ello es que se llegó a una especie de acuerdo por el que se graba a 24 fps para que, posteriormente, en la sala, se proyecte a 48 fps. Esto se consigue gracias a un mecanismo giratorio conocido como *cruz de malta* situado delante del proyector para que cada fotograma se muestre dos veces: «Gracias a eso, el espectador ve 48 imágenes (24 x 2) por segundo, que atenúa la sensación de parpadeo o “flicqueo”» (Carrasco, 2010: 41).

La calidad de la imagen vendrá condicionada por dos razones puramente físicas: el ancho de la película y la calidad de la emulsión.

En la actualidad son tres los formatos de negativo fotoquímico que se utilizan para las producciones cinematográficas: 16mm, 35mm, 65mm. Las películas fotosensibles son de carácter microscópico. En conjunto nos proporcionan una reproducción visual más o menos fiable de la realidad (Carrasco, 2010: 39). Cuanto más ancho sea el formato del negativo mayor número de partículas fotosensibles contiene, y la representación de la realidad será más fiel. De manera lógica, un negativo de 35 mm tiene más *definición* –o *nitidez*– que un negativo de 16mm. Esto nos podría dar una valoración de la calidad de la película pero, como veremos, esto puede no ser fiable ya que existen otras variantes.



Representación de las diferencias de tamaño entre los formatos fotoquímicos. Kodak. (2010). *Guía esencial de referencia para cineastas*. Rochester, USA: Eastman Kodak Company. p. 30.

La *emulsión* es «el conjunto de partículas *químicas fotosensibles* que en una fina *película* recubre el soporte plástico que le sirve de base» (Carrasco, 2010: 38). En los

inicios del cine este soporte plástico era de un material llamado *celuloide*, que en la actualidad se encuentra en desuso. *Negativo* o *fotoquímico* son sinónimos que se utilizan para aludir al soporte cinematográfico, siendo *fotoquímico* el término más apropiado para definirlo.

La composición del material fotosensible en una de las variantes que le otorgarán la calidad a la imagen. Fabricantes como Kodak o Fuji –entre otros– han ido introduciendo mejoras en este material para dar mejores respuestas tanto a las intensidades de luz como a las diferencias cromáticas. En la mayoría de los casos, la composición de las partículas fotosensibles es un secreto que se guardan los fabricantes, ya que, entre las distintas emulsiones que se encuentran en el mercado es donde se encuentra el valor de “calidad” de la imagen final. *Vision Color 2242* de Kodak es un ejemplo de las “emulsiones comerciales” que podemos encontrar (Carrasco, 2010: 40).

El número ASA o ISO es otra de las variantes que diferenciará la calidad de la película. Ésta refleja la rapidez de respuesta del material fotosensible. Así, «un negativo de 100 ASA tendrá una respuesta menor que uno de 500 ASA, por lo que precisará un mayor tiempo de exposición (obturador) o mayor abertura de diafragma; más luz, en definitiva. Las películas con mayor número ASA o ISO permiten grabaciones en condiciones de luz baja; por el contrario suelen generar más *grano*, más imperfecciones en la representación de la realidad» (Carrasco, 2010: 40).

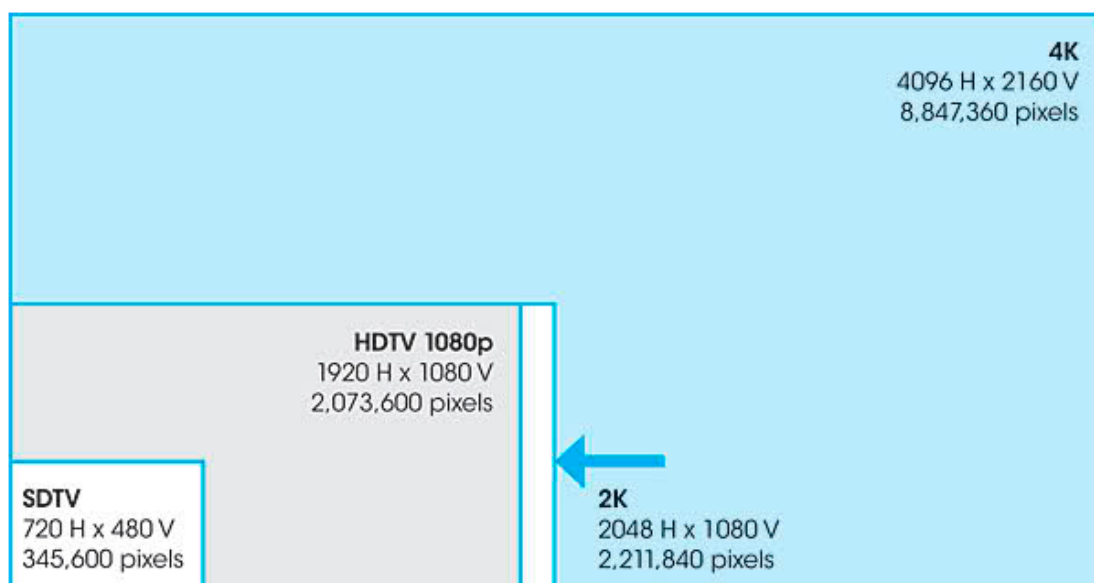
3.2.2. Fundamentos teóricos de la imagen digital en cine. Parámetros de calidad.

El píxel es la unidad mínima de la que se construye la imagen digital. El término deriva de la contracción de los vocablos “picture” (*imagen*) y “element” (*elemento*) (Negroponte, 1996: 130). Los píxeles son puntos de muestreo que representan con valores numéricos sus coordenadas espaciales, su color, su brillo y su saturación, y se agrupan para constituir el mosaico o matriz de la imagen electrónica. Es en estas unidades mínimas en donde se da la primera distinción con la imagen analógica: «Mientras que la característica textura del soporte fotoquímico procede del patrón de grano fotográfico, que posee volumen y forma poliédrica, y se encuentra irregularmente repartido sobre la película, la imagen digital está integrada por píxeles, de estructura

regular y plana» (Marzal, 2005: 564). Pero al igual que la imagen fotoquímica, el *frame* digital consiste en una serie discontinua de unidades que, superado un umbral, se agrupan en el ojo.

La suma de los píxeles de una imagen definen uno de los parámetros de “calidad” de la imagen digital: la *resolución*. Usando siempre un formato rectangular, la resolución es el resultado de multiplicar el número de píxeles horizontales (o líneas) por el número de píxeles verticales (o columnas). Es lógico determinar que cuantos más píxeles tenga una imagen, la representación de la realidad será más exacta y por tanto más calidad tendrá.

Los formatos digitales que más demanda tienen son el HDTV (1920 píxeles horizontales x 1080 píxeles verticales), 2K (2048 x 1080 píxeles) o 4K (4096 x 2160 píxeles).



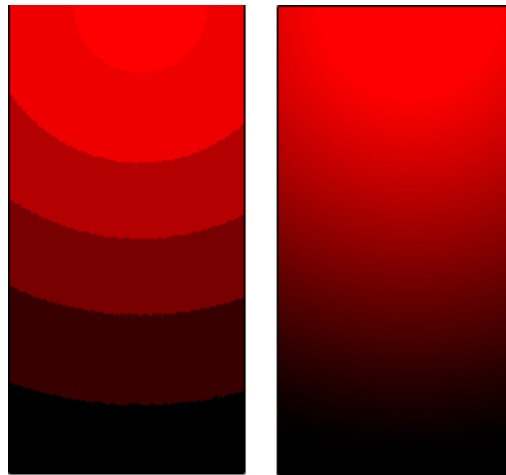
Distintos formatos de imagen digital. Fuente: Grubert (s.d.) “No solo HD”.

En la actualidad se han realizado películas que utilizan formatos mayores a los de 4K, como en *El Hobbit: un viaje inesperado* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*, 2012), que utiliza la Red One Epic, una cámara digital que permite grabar con una resolución de 5K (5120 x 3840 píxeles).

Otro parámetro que define la imagen digital es la *profundidad de color* (*Colordepth* o *Bitdepth*), que nos dice el *rango dinámico* de una señal. Esto es, la cantidad de matices de luz o color que podremos obtener. En el mundo digital, «este rango se mide en bits:

cuantos más bits se dispongan para cuantificar una señal, más matices de colores tendremos, y, por ende, más calidad en la representación» (Carrasco, 2010: 63).

El mínimo de profundidad de color es de 8 bits por canal, estos son el *rojo*, *azul* y *verde* (*RGB*), lo que en total serían 24 bits. Se suele hablar de bits por canal, y no del total de bits, pues «el número de canales puede variar: una imagen en blanco y negro, por ejemplo, sólo tiene un canal; o puede haber una imagen con los tres canales de color primarios más un cuarto, el “alfa”, que permite albergar una información de transparencia» (Carrasco, 2010: 85). Una imagen a 8 bits equivale a 256 niveles o tonos de gama. Las cámaras digitales utilizadas en cine suelen trabajar con profundidad de color superior a los 8 bits, como por ejemplo, 10, 12 y hasta 14 bits, con lo que consiguen evitar el *banding* en la imagen. Esto es equivalente a trabajar con más de mil millones de posibles tonos o colores, y evidentemente, significa una mayor riqueza cromática y mejores texturas en la imagen.



Diferencia entre una imagen de 8 bits (fenómeno *banding*) y otra de 12 bits. Fuente: Gilman, K. (2009).

Al hablar del color hay que tener en cuenta los términos que atienden a las dimensiones del color, ya que en este trabajo de análisis formal de la imagen aludiremos a ellos con frecuencia. Estos son:

- Matiz (*Hue* o tonalidad). Es la cualidad por la cual diferenciamos y damos su nombre al color. Mezclando los colores primarios podemos obtener los demás matices o colores sin el blanco y el negro agregados.



Barra cromática con los diferentes matices o tonalidades. Fuente: Elaboración propia.

- Saturación o brillo. Representa la viveza o palidez de un color, su intensidad. Cada uno de los colores primarios tiene su mayor valor de intensidad antes de ser mezclados con los otros.



Diferencia de saturación o brillo. Fuente: Elaboración propia.

- Luminosidad. Se refiere a la cantidad de luz percibida, independientemente de los valores propios de los colores, pues éstos se pueden alterar mediante la adición de blanco que lleva el color a claves o valores de luminosidad más altos, o de negro que los disminuye.



Diferencia de luminosidad. Fuente: Elaboración propia.

El *muestreo de color* (*Sampling*) nos dirá cuántos de estos píxeles son efectivamente contabilizados. (Carrasco, 2010: 62). La sensibilidad de las cámaras al espectro visible y la información que pueden almacenar de las señales de luminancia (intensidad de la luz) y crominancia (aproximación al color) depende de la cámara y su sistema de grabación.

Esta relación suele expresarse con tres dígitos separados por puntos, donde el primero de ellos hace referencia a la luma y los siguientes muestran la compresión o no compresión aplicada en el muestro de color.

- Sin compresión: 4:4:4.
- Con compresión: 4:2:2, 4:1:1, 4:2:0, 3:1:1, etc.

En el cine digital, el muestreo es algo que se obvia, pues sólo se contempla una opción: muestreo total o RGB. Lo que quiere decir que se cuenta con toda la información proveniente del sensor, sin eliminar ninguna muestra (Carrasco, 2010: 89).

La *cadencia* es otro de los parámetros que enmarcará las características de la imagen digital. Ésta hace referencia a la posibilidad de rodar en diferentes velocidades (imágenes por segundo) a las habituales (23,98, 24, 25 y 29,97 fps). De esta forma se están utilizando velocidades que en muchos casos doblan (48 o 60 fps) a las utilizadas por las cámaras cinematográficas analógicas (24 fps) consiguiendo una mayor fidelidad en la representación.

Por último, la *sensibilidad* (ISO) es un número que nos muestra el índice de exposición relativo a la sensibilidad de la película fotoquímica, lo que tiene que ver con su composición interna y su capacidad a la hora de ser expuesta. Una cámara digital puede utilizarse con la opción predeterminada de sensibilidad o bien con diferentes opciones que implican introducir ganancia a la imagen (Suárez, 2011: 92-93).

La última generación de cámaras digitales profesionales permite trabajar con una sensibilidad que supera a la de la película fotoquímica con creces, lo que significa poder rodar en condiciones de iluminación escasa donde la cámara de captura con película fotosensible no te permitiría, y con un muy buen resultado de “calidad” cinematográfica.

3.2.3. La digitalización del negativo fotoquímico.

La respuesta que están dando las cámaras digitales profesionales utilizadas en las producciones cinematográficas actuales en cuanto a la calidad de la imagen –sin mencionar siquiera las ventajas evidentes que tienen en el ámbito de la realización por su autonomía, ligereza y respuesta en ambientes de iluminación precaria– no tiene que envidiar a las ofrecidas por las del formato fotoquímico. Esta es una de las conclusiones a las que llega Rafael Suárez Gómez (2011) en su tesis doctoral referente a la captura de la imagen cinematográfica en soportes fotoquímico y digitales.

Aun así, todavía hay muchos directores de cine que siguen prefiriendo la utilización del soporte tradicional. Esto es debido unas veces por pura nostalgia, y en otras ocasiones, porque consideran que la “textura” de la imagen conseguida por la utilización del negativo fotosensible no se consigue con la ultra-definición que permite la captura digital.

Por esto, una solución, que ha sido la práctica estándar desde la década de los ochenta para poder contar con las ventajas de cada uno de los soportes, es la de digitalizar la imagen analógica –el negativo fotoquímico– por medio del *telecinado* y el *escaneado digital*.

3.2.3.1. El telecine.

La palabra telecine proviene de la contracción de *televisión* y *cine*. Se entiende por telecine a «el aparato que convierte la imagen proyectada de una copia positiva en señal de vídeo y la graba en cinta, ya sea analógica o digital» (Rubio, 2006: 166). El empleo del telecinado se ha restringido a la comercialización de productos videográficos para consumo casero –*VHS* y *DVD*–, debido a la enorme pérdida de la información con respecto a la que contiene la película fotosensible. Si bien en muchas ocasiones se ha hecho uso del telecine para beneficio en la fase de posproducción de una película cinematográfica, la baja calidad que establece este procedimiento ha hecho que las mayorías de las producciones cinematográficas opten por la segunda opción: el escaneado del negativo fotosensible.

3.2.3.2. Escaneado digital.

El escaneado «consiste en la exploración del negativo (o de un interpositivo) y la producción de un fichero digital de datos» (Rubio, 2006: 167). El sistema *Cineon* de Kodak, creado a principios de los noventa, ha derivado en los estándares de escáner o filmado digital: «el sistema *Cineon* de Kodak impuso este estándar de digitalización que ha perdurado hasta ahora: un fotograma de cine en 35mm se convertirá en una imagen digital de 4.096 x 3.112 píxeles (4K) con formato *digital picture Exchange* (dpx)» (Carrasco, 2010: 53).

Una vez realizada la “transferencia” digital desde el negativo a los ficheros *dpx*, éstos se tratan infográficamente en el ordenador. También se terminan en soporte digital los procesos finales y la colorimetría (*finishing* y *colorgrading*), pues las herramientas digitales son mucho más potentes, sencillas y flexibles. Todo este proceso o conjunto de procesos es lo que se conoce como *intermediación digital* o *Digital Intermediate*.

Como vemos, el escaneado de 4K se ha generalizado en los últimos años. A esta operación le sigue un filtrado o resampleado (*down-conversion* o *down-rezzing*) a 2K para aligerar el volumen de los archivos durante el procesamiento. «El escáner entrega archivos de resolución 4K, que se conservan en memoria temporal, hasta que se salvan a 2K; gracias a ello se conserva el acceso a la totalidad de la información. Por último, los archivos suelen reconvertirse a 4K (*up-conversion* o *up-rezzeing*) para la refilmación» (Rubio, 2006: 169).

En la tabla que sigue se muestran las resoluciones, requisitos de almacenamiento y relaciones de aspecto resultantes, que se han estandarizado para el escaneado por el sistema *Cineon* de la película fotoquímica en los distintos formatos de rodaje más comunes:

Formato	Escaneados de 2k	Escaneados de 4k	Relación de aspecto
Académico	1.828 x 1.332 (14.6 MB/f)	3.656 x 2.664 (58.4 MB/f)	1.37
35 mm. (apertura completa)	2.048 x 1.556 (19.1 MB/f)	4.096 x 3.112 (76.5 MB/f)	1.33
Cinemascope (anamórfico)	1.828 x 1.556 (17.1 MB/f)	3.656 x 3.112 (68.3 MB/f)	2.35
Vistavision	3.072 x 2.048 (37.7 MB/f)	6.144 x 4.096 (151.0 MB/f)	1.5
70 mm.	2.048 x 920	4.096 x 1.840	2.2
Imax	2.808 x 2.048	5.616 x 4.096	1.37
(35 mm. 1.85:1)	(1.828 x 988) (10.8 MB/f)	(3.656 x 1.976) (43.2 MB/f)	(1.85)
(Super 35 mm.)	(2.048 x 872) (10.7 MB/f)	(4.096 x 1.744) (42.8 MB/f)	(2.35)
(Super 16 mm.)	-	(2.048 x 1.240) (15.2 MB/f)	(1.65)
(16 mm.)	-	(1.728 x 1.240) (12.9 MB/f)	(1.37)

Fuente: Rubio, 2006: 170.

Agustín Rubio sintetiza en su tesis doctoral (2006) las ventajas de transformar la imagen analógica en datos informáticos:

- «El almacenamiento en equipos informáticos resulta más rápido, ligero, barato y seguro, ya que, al constar de dígitos, la señal es más robusta, presenta una (mayor) inmunidad al ruido, la distorsión y al deterioro; además, gracias a la existencia de algoritmos de comprensión y descompresión, es posible reducir el volumen de datos que contiene sin sufrir pérdida de información.
- Reducida la señal a valores de información computable, las posibilidades de reordenación de sus componentes por medios informáticos se multiplican. Ítem más, su circulación a través de equipos interconectados y compatibles entre sí hace realidad la *revolución multimedia*.
- Dado que en una grabación digital se reproducen de manera completa y exacta los números de referencia, la copia deviene indistinguible del original: se trata de un *clon*, con lo que se salva la generación de pérdida de los sistemas analógicos» (Rubio, 2006: 154-155).

Como vemos, «la digitalización del negativo se ha establecido como el método para capturar en el rodaje una imagen óptima sin renunciar a los beneficios estéticos» (Rubio, 2006: 165). A ello hay que sumarle los beneficios pragmáticos que se derivan

de la segunda ventaja nombrada recientemente: las posibilidades de reordenación de sus componentes por medios informáticos.

La irrupción de los *software* de edición ha reconfigurado drásticamente la estructura y orden con la que se trabajaba en la época, ya remota, del *montador*. La edición *no lineal* permite acceder de manera *aleatoria* al material fílmico, «ensayar, jugar con diferentes combinaciones de imágenes y sonidos, probar distintas soluciones y no tener que hacer concesiones creativas» (Fernández y Nohales, 1999: 15). A esto hay que añadirle que, en esta fase de *manipulación digital de la imagen* (Darley, 2002: 40), nos da la posibilidad de trabajar la imagen mediante técnicas que pueden atender al *procesamiento de imágenes* o a la *composición de imágenes* –o ambas conjuntamente–. El procesamiento de imágenes consiste en «almacenar digitalmente materiales visuales previos (...) para trabajar posteriormente sobre ellos o alterarlos de múltiples maneras. Éstas van desde el añadido o la eliminación de porciones borrosas de la imagen, la sustracción indetectable de una parte concreta de la imagen digitalizada o el realce o la modificación de color, a la “definición” de la imagen, su “deformación” o la fusión de algunas de sus partes» (Darley, 2002: 41). La composición, por su parte, hace referencia a la combinación de imágenes, esto es, por ejemplo, trabajar en la integración de *imágenes de síntesis*¹⁷ (Ibid.: 41) al fotograma final.

3.2.4. Accesorios surgidos en el campo de la realización cinematográfica en los últimos años.

Como se ha comentado anteriormente, en el campo de la tecnología cinematográfica, la emigración de formato analógico al digital no ha sido la única transformación que ha influido en la producción fílmica, pero sí la que se ha llevado la exclusividad de la atención. En los últimos cuarenta años, la ciencia y la tecnología han trabajado para, unas veces, mejorar los utensilios y maquinarias ya existentes en la época; y en otras ocasiones inventar aparejos con utilidades nuevas.

Las mejoras técnicas dedicadas a las cámaras cinematográficas han ido orientadas,

¹⁷ Andrew Darley cataloga *las imágenes de síntesis* como aquellas imágenes que son generadas íntegramente *en* el ordenador.

además de en la calidad de la imagen, a la consecución de modelos cada vez más ligeros, versátiles y silenciosos. En el campo de la óptica, posiblemente el aspecto en el que más se ha invertido, han surgido en los últimos años lentes que eliminan las aberraciones ópticas y aumentan considerablemente el paso de flujo de luz, permitiendo trabajar en condiciones de escasa iluminación.

En los años ochenta se pasó del uso de trípodes a manivela por sistemas de cabeza giroscópica o hidráulica. Igualmente, se deja de utilizar los trávelins de placas de contrachapado ensambladas tan populares en Hollywood, por vías por las que se desplaza un pequeño vagón donde se sitúa la cámara y el operador. O mediante ruedas de goma en el caso de suelos lisos.

Se da el caso de la aparición de grúas con cabezal robótico que permite el movimiento de la cámara en 360° tanto en horizontal como en vertical, mediante controles manejados por un operador. En la actualidad existen modelos inalámbricos que permiten al operador alejarse de la posición de la cámara. También controles inalámbricos del enfoque (*follow focus*), que permite al operador de foco ser más preciso y eficiente.

Así como la aparición de la *steadycam*¹⁸, accesorio imprescindible en los rodajes contemporáneos, y que es la evolución del soporte que inicialmente se patentó como *panaglide*, a finales de los setenta.

¹⁸ Soporte para manejar la cámara, consistente en un sistema de suspensión y contrapesos complementado con un brazo isoelástico adosado a un chaleco. El sistema permite llevar la cámara atada al cuerpo mediante un arnés. De esta manera se minimizan los movimientos indeseados, haciendo las tomas más suaves y estabilizando las imágenes.

IV. TERRENCE MALICK

«*You hope that the picture will give the person looking at it a sense of things*»

–Terrence Malick.

4.1. Bio-filmografía de Terrence Malick.

Terrence Frederick Malick nació el 30 de noviembre de 1943 en Ottawa, Illinois. Es el hijo mayor de una familia de tres hermanos cuyos padres son Emil, un geólogo descendiente de familia católica maronita libanesa (“malick” significa “rey” en libanés), e Irene, norteamericana evangélica que creció en una granja cerca de Chicago. La familia se mudó a Texas cuando Emil encontró un empleo en la petrolera *Phillips Petroleum*. Terry –como le llaman sus allegados– fue a la escuela religiosa *St. Stephen’s Episcopal High School* en Austin, donde jugó al fútbol americano demostrando buenas aptitudes deportivas. Durante los veranos trabajó en las cosechas de trigo, en los campos de petróleo y en una mezcladora de cemento en una terminal ferroviaria (Walker, primavera 1975: 82).

Se matriculó en la Universidad de Harvard, donde estudió filosofía con el profesor Stanley Cavell, graduándose en 1965. Tras esto, consiguió la beca Rhodes, una de las más prestigiosas del mundo, para estudiar en la Universidad de Oxford. Allí preparó su tesis doctoral sobre el filósofo alemán Martin Heidegger, aunque la abandonó antes de finalizarla por desacuerdos con su director de tesis Gilbert Ryle. Se mudó a Londres, donde trabajó como periodista independiente para *The New Yorker*, *Newsweek* y *Life*. Uno de sus encargos para *The New Yorker* fue viajar a Bolivia para escribir un artículo sobre la lucha del Che Guevara y el proceso de Régis Debray, pero nunca lo publicó (Ciment, junio 1975: 30).

En 1968 volvió a Estados Unidos para trabajar en el MIT (Massachusetts Institute of Technology) como profesor de filosofía, donde publica en 1969 *The Essence of Reasons*, una traducción del texto *Vom Wesen des Grundes* (1929) de Heidegger. Sin embargo, ese año dejó la carrera académica debido a que, como él mismo cuenta, «no era un buen maestro. No tenía el gancho que uno debe tener con los estudiantes, así que decidí hacer algo más. Siempre me habían gustado las películas de una manera un poco

ingenua, pero no parecía una carrera menos probable que cualquier otra» (Walker, primavera 1975: 82).

En 1969 se trasladó a Los Angeles para estudiar un máster en arte en la *American Film Institute* (AFI), donde uno de sus compañeros de clase fue David Lynch. Allí también conoce a John Cassavetes y a Mike Medavoy, quien se convertirá en su agente y con el que producirá décadas más tarde *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998). Jack Nicholson se proclamó mecenas de los experimentos cinematográficos de estos, quien a veces «desaparecía cuatro días (con sus correspondientes noches) para discutir guiones con Lynch y Malick entre vapores etílicos y marihuana» (Uría, enero-febrero 2012, 38).

Durante sus estudios en la AFI, Malick hizo *Lanton Mills* (1969), un cortometraje protagonizado por Harry Dean Stanton y Warren Oates, y que aparentemente evolucionó hasta su primer guión de película, *Los indeseables* (*Pocket Money*, 1972) dirigida por Stuart Rosenberg. También en esta época consigue sus primeros trabajos remunerados en cine, contribuyendo y revisando los guiones de *Aquellos años* (*Drive, He Said*, Jack Nicholson, 1971) y *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), aunque no aparece en los títulos de crédito. Donde sí se le reconoce su contribución como guionista es en la ya mencionada *Pocket Money* y *Deadhead Miles* (Vernon Zimmerman, 1973), pero estas películas no son obras en las que podamos reconocer a Malick.

Ya en el segundo año en la AFI empezó a trabajar en lo que sería su primer largometraje: *Malas tierras* (*Badlands*, 1973). Con un presupuesto de 350.000 dólares, *Malas tierras* es una película independiente protagonizada por dos actores hasta el momento desconocidos: Martin Sheen y Sissy Spacek. Éstos encarnan en la película a Holly y Kit, una joven pareja que, al más puro estilo de *road-movie*, huyen de la justicia por las baldías llanuras de Montana. La Warner Bros. Pictures compra los derechos de distribución por tres veces su presupuesto, obteniendo un pequeño beneficio en taquilla. Por esta película Malick ganó excelentes críticas, ganando la Concha de Oro en el Festival Internacional de San Sebastián, y actualmente todavía se la considera su película más exitosa artísticamente. En la influyente *New Biographical Dictionary of Film*, David Thomson comienza la entrada sobre Malick diciendo «*Badlands* puede ser el mayor éxito asegurado de una ópera prima americana desde *Ciudadano Kane*»

(Thomson citado en Michaels, 2009: 17), una extraordinaria alabanza que se ha mantenido en sus ediciones posteriores.

Paramount Pictures produjo la segunda película de Terrence Malick, *Días de cielo* (*Days of Heaven*, 1978), película ambientada a principios del siglo XX sobre un triángulo amoroso que se desarrolla en una granja de Texas. La película pasó dos años en posproducción, tiempo en el que Malick y su equipo experimentaron con la edición no convencional y el uso de la voz en off. Pese a los esfuerzos de la distribuidora, *Días de cielo* fue un estrepitoso fracaso en taquilla pero un magnífico éxito de crítica, ganando el premio de la Academia a la mejor fotografía –realizada por Néstor Almendros–, así como al mejor director en el Festival de Cine de Cannes de 1979.

Después del lanzamiento de *Días de cielo*, Malick empezó a trabajar en un proyecto para la Paramount titulado *Qasida* (o simplemente *Q*), donde explora los orígenes de la vida en la tierra. Durante la fase del diseño de producción, Malick se trasladó de repente a París y desapareció de la vida pública. Durante este tiempo escribió algunos guiones y adaptaciones al cine que nunca vieron la luz. Entre ellas se incluye *The English Speaker*, sobre el análisis del psicólogo Josef Breuer a la particular Anna O.; las adaptaciones *The Moviegoer* de Walker Percy y *The Desert Rose* de Larry MacMurtry; una adaptación teatral de *Sansho the Bailiff*, que iba a ser dirigida por Andrzej Wajda; además de continuar el trabajo en el guión de *Q*. Tal vez el más intrigante de estos proyectos fue el guión sobre el extravagante rockero Jerry Lee Lewis. Aunque fue rechazado, el *biopic* fue finalmente realizado con un guión totalmente diferente en la *Gran bola de fuego* (*Great Balls of Fire*, 1989), dirigida por Jim McBride (Michaels, 2009: 18).

Veinte años después de *Días de cielo*, Malick volvió a dirigir en 1998 con la *Delgada línea roja* (*The Thin Red Line*), adaptación de la novela autobiográfica del mismo nombre de James Jones. Los productores Robert Michael y John Roberdeau persuadieron al escurridizo cineasta para que escribiera el guión. Tras varios borradores Malick conectó con las historias de varios soldados americanos y analiza el sufrimiento humano en un lugar paradisíaco que se convertiría en el escenario de la culminante batalla de Guadalcanal, ofensiva mayor norteamericana contra los japoneses. Medavoy, con Phoenix Pictures, se sumó al ambicioso proyecto, e involucró a la Fox. Algo realmente sorprendente debido a la envergadura del proyecto y a que Malick llevaba dos

décadas inactivo. Con este espectacular regreso, la película fue nominada a más de treinta premios en prestigiosos festivales cinematográficos por todo el mundo, incluidos siete nominaciones a los premios de la Academia. Ganó veinte de ellos, destacando el Oso de Oro en el Festival Internacional de Berlín.

Steven Soderbergh, después de enterarse del trabajo de Malick en un artículo sobre el Che Guevara durante la década de 1960, ofreció a Malick la oportunidad de escribir y dirigir una película sobre Guevara que había estado desarrollando con Benicio del Toro. Malick aceptó y produjo un guión centrado en la fallida revolución de Guevara en Bolivia. Después de un año y medio la financiación no se había reunido en su totalidad, y a Malick se le ofreció la oportunidad de dirigir *El nuevo mundo* (*The New World*, 2005), un guión que había comenzado a desarrollar en la década de 1970. En consecuencia, abandonó el proyecto de Guevara y Soderbergh pasó a dirigir lo que finalmente se conocería como *Che, el argentino* (*Che: Part One*, 2008) y *Che, guerrilla* (*Che: Part Two*, 2008).

El nuevo mundo llegó en 2005. Lograda descripción del encuentro entre civilizaciones muy diferentes entre sí, reflexiona sobre las ventajas e inconvenientes de la civilización en una versión libre de la, ahora desacreditada, historia de amor entre el Capitán John Smith y Pocahontas. Un guión que había comenzado a escribir más de veinte años antes. New Line Cinema puso los 30 millones de dólares que costó la película, que consta de más un millón de metros de negativo original. Jack Fish, el colaborador más antiguo con el que trabaja Malick, volvió a diseñar la producción del filme. Aunque la colaboración más destacada será la del director de fotografía del mejicano Emmanuel Lubezki, que fue nominado para el premio de la Academia a la mejor fotografía, y con el que Malick trabajará en sus posteriores proyectos, diseñando conjuntamente la ambientación fotográfica que se rige a unas normas que chistosamente llamarán *el dogma*.

Inmediatamente después del lanzamiento de la película, Malick dio aún menos concesiones a la práctica mediática, estableciendo bajo contrato no realizar entrevistas – algo que ya hacía a finales de los setenta– ni ser fotografiado¹⁹.

¹⁹ Terrence Malick asistió públicamente al estreno en el Festival Internacional de Cannes de su obra *El árbol de la vida*, pero antes se obligó a los fotógrafos a prescindir de sus cámaras fotográficas como

Malick aparece en la industria del cine en el nuevo siglo de forma enérgica, produciendo dos películas independientes en 2004: *Undertow* de David Gordon Green y *Un lugar maravilloso (The Beautiful Country)* dirigida por Hans Petter Moland, historia muy en sintonía con la biografía de Malick. También produce *Amazing Grace* (2006), de Michael Apted, un thriller del siglo XVIII sobre el abolicionista William Wilberforce; y el documental *The Unforeseen* (2007), que trata sobre el desarrollo urbanístico alrededor de Barton Springs en Austin, Texas, y de la inesperada respuesta de la naturaleza al ser amenazada por la interferencia humana.

En 2011 se estrenó *El árbol de la vida (The Tree of Life)*, una versión de su ambicioso trabajo *Q*, concebido por primera vez en la década de 1970. Narra la historia de una familia cristiana, tres hermanos y los padres, en Texas en los años cincuenta; y de, «mediante imágenes de gran belleza que remiten a los orígenes, cómo empezó todo, y al final, cómo acabará, de modo que el inmenso telón de fondo recuerda que las personas son importantes, pero cada una es solo una pequeña parte de algo más grande que les sobrepasa» (Aresté, junio 2013). Para ello vuelve a contar con el director de fotografía Emmanuel Lubezki y el director de diseño de producción Jack Fisk, además de la necesidad de cinco editores para configurar el film. Se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Cannes en 2011, donde ganó la Palma de Oro.

Es sin duda la época más prolífica de Malick, un hecho que se demuestra con la aparición un año después de *To the wonder* (2012) y de dos películas más en fase de posproducción, *Lawless* y *Knight of Cups*; además del documental *Voyage of Time*, un proyecto que se rodó en gran parte en paralelo a *El árbol de la vida*, pretendiendo expandir el metraje dedicado a la preciosa recreación del origen del universo y la vida en la Tierra que incluyó en la película. Es decir, vuelve a aquella idea de los años setenta, aquel ambicioso proyecto pero difícil de plasmar en la gran pantalla que es *Q*.

Da la sensación de que es ahora, gracias a los medios técnicos de los que dispone en la actualidad, lo que ha permitido que trabaje en lo que podemos llamar *el legado de Malick a la humanidad*.

4.2. Las marcas de un autor.

A pesar de que se le reconoce un talento propio original, muchos críticos han declinado las significativas influencias en el arte fílmico de Malick. Por razones obvias, sus conocimientos en filosofía son unos firmes referentes, en particular su interés por Heidegger, a pesar de no ser particularmente edificante, debido a que las ideas de este filósofo son difíciles de entender y frecuentemente discutidas. Stanley Cavell parece ser una referencia más clara a su apego por la filosofía, dado sus extensos estudios sobre la filosofía en el cine y por el hecho de que Cavell fue profesor de Malick en Harvard. Dos de los conceptos más importantes de Cavell parecen tener un mayor impacto en la filmografía de Malick: «la presencia del mundo en la película a través de nuestra ausencia en ella, y la correspondencia entre el cine narrativo y el mito. Estas teorías ayudan a entender las cualidades de “imaginario” y “poética”, frecuentemente encontradas en la obra del director y que a menudo ayudan a entender ciertas particulares en sus películas» (Michaels, 2009: 15). La influencia del trascendentalismo americano, en particular Emerson²⁰, también ha sido sugerida, aunque en el estudio sobre la presencia filosófica en los films de Terrence Malick hecho por James Morrison y Thomas Schur en *The Films of Terrence Malick* (2003), ignoran a Emerson completamente, mientras que ofrecen a cambio otros autores como Flanery O'Connor, Willa Cather, Norman Mailer, y Henry James. Su argumento, poco convincente, es el de que «Malick lleva a costas sus influencias [la de estos autores] tan arraigadas que se han convertido en algo que lo envuelve» (29). Otros autores han buscado en pintores y cineastas (sobre todo en la época del cine mudo) otras influencias en su práctica fílmica.

Más allá de estos posibles “padres culturales”, ciertas circunstancias biográficas proporcionan pistas de carácter psicológico a la inspiración que se encuentra detrás de los temas recurrentes y el estilo cinematográfico de la obra de Malick. Su sensibilidad

²⁰ El trascendentalismo fue un movimiento filosófico, político y literario estadounidense que floreció aproximadamente entre 1836 y 1860. Comenzó como un movimiento de reforma dentro de la Iglesia Unitaria que procuraba extender la aplicación del pensamiento de William Ellery Channing sobre el Dios interior y la significación del pensamiento intuitivo. Para los trascendentalistas, el alma de cada individuo es idéntica al alma del mundo y contiene lo que el mundo contiene. Fueron críticos de su sociedad contemporánea por su conformidad irreflexiva, y urgieron a que cada individuo buscara, como exponía Ralph Waldo Emerson, una relación original con el universo.

hacia los caprichos de la naturaleza y la autonomía de los animales puede provenir de los veranos de su juventud trabajando como granjero. Sus conocidos conflictos con su tutor en Oxford, sus proyectos fílmicos abandonados, sus disputas con los productores de *Días del cielo*, y de *El nuevo mundo*, y quizás de manera más significativa, las terribles peleas con su padre, sugieren una resistencia a la autoridad encarnada en los protagonistas de sus películas.

La prematura muerte de estos rebeldes o figuras exiliadas que son sus protagonistas, puede también tener algo que ver con las tragedias de los dos hermanos menores de Malick. Chris, el hijo mediano, terminó terriblemente quemado en un accidente de tráfico. Larry, el menor de los tres hermanos, viajó a España en 1968 para estudiar guitarra con el virtuoso Andrés Segovia. Después de algunos brotes de depresión, Larry se rompió él mismo ambas manos y aparentemente se suicidó antes de que su padre pudiera rescatarlo. Tal vez es un recurso demasiado fácil sugerir que las escenas de fuego destacadas en cada una de las películas de Malick, reflejan la memoria de la horrible experiencia de Chris; o sugerir que todos sus protagonistas masculinos tienen de alguna manera un cercano amor a la muerte. Pero también sería deliberadamente obtuso no considerar el impacto traumático de estos acontecimientos en el desarrollo de la sensibilidad del hermano mayor.

A lo largo de su filmografía existen dos cualidades formales que serán constantes: la grandiosa representación de la naturaleza y el empleo distintivo de la narración subjetiva en voz en off. En el documental, el cine negro y, en general, en el cine clásico, la narración en voz en off cumple una función explicativa que a menudo atiende a la voz del guionista. Sin embargo, Malick utiliza múltiples voces en off de distintos personajes que ofrecen una meditación del habla interna, en «una búsqueda de la misma comprensión evanescente del misterio último de la vida» (Michaels, 2009: 10), sustituyendo por completo cualquier función narrativa. Sólo la versión de Holly en *Malas tierras* «parece asemejarse a la interpretación de un guionista, sin embargo, su banalidad nunca se eleva al nivel de la explicación» (Ibid.: 10).

En un período de la historia de las artes visuales en donde a menudo la imagen es sacrificada a un conceptualismo poco profundo, Malick restaura la belleza y el poder de la imagen como portador de significado. Las hermosas composiciones que Malick recrea en pantalla, generalmente se dan mediante vistas panorámicas de la naturaleza

como continente, a menudo utilizando un suave movimiento de cámara; o con primeros planos y primerísimos primeros planos estáticos, suficientemente largos en duración como para convertirse en algo así como bodegones cinematográficos –o al menos así era antes del *dogma lumínico*–. El efecto es el de expresar la belleza autónoma de las cosas, dándose en el discurso de una manera similar a la utilización de la voz en off: creando una especie de contrapunto con la dureza, la violencia o la acción del relato.

En la obra de Malick, la naturaleza constituye la esencia eterna que escapa a los que intentan comprenderla y, de vez en cuando, se les proporciona una oportunidad para la redención. Debatido la importancia del paisaje en las películas de Malick, James Morrison sostiene:

«Para muchos artistas, la vuelta al imaginario elemental marca el apego a las cosas fundamentales, un despojo de las cosas no esenciales. Para Malick, lo esencial es tan complejo como cualquier otra idea. Excluyendo la distancia sólo revela nuevas nociones para la contemplación, y las imágenes de Malick, en una u otras dimensiones, son nodos de pensamiento» (Morrison y Schur, 2003; 111).

Es esta obsesión por reflotar la belleza natural de las cosas lo que le lleva a buscar permanentemente la naturalidad en la imagen, excluyéndola de la artificialidad lumínica. Ya en *Días del cielo*, Néstor Almendros nos describe cuál era la línea maestra a seguir atendiendo a la fotografía:

«Cuando llegué al Canadá, donde se rodaba la película, comprobé que Malick sabía mucho de fotografía, algo poco frecuente entre los directores de cine. Su sentido de lo visual es excepcional, su cultura pictórica también. La comunicación entre un realizador y un director de fotografía suele resultar ambigua y confusa (...) Con Terry, en cambio, el diálogo resultaba fácil. Iba siempre directamente al fondo de cada problema. Y no solamente me permitió hacer lo que siempre quise, no utilizar casi ninguna luz de estudio en una película de época, sino que me empujó en esa dirección» (Almendros, 1990: 177).

Antes del rodaje se establecieron una serie de principios y se diseñó el estilo de esta película de tal modo que cada colaborador tenía que seguir por fuerza las pautas

marcadas, fundamentalmente la de no falsificar la realidad en la medida de lo posible (Almendros, 1990: 180-181).

A esto hay que añadirle el expreso deseo de Malick de filmar en lo que él llama *la hora mágica* (Ibid.: 189), esto es, el intervalo que existe entre que el sol se oculta y la caída de la noche. Momento que se ha representado en todas y cada una de las películas de Malick.

Sin embargo, trabajar la imagen exclusivamente con luz natural es una labor realmente compleja, y en aquella época las emulsiones del negativo y la respuesta de las lentes de los objetivos a la luz recibida, no tenían las propiedades con las que cuentan en la actualidad, lo que obligó a Néstor Almendros a utilizar puntos de luz artificial y diseñar atentamente el plano de iluminación atendiendo a la puesta en escena.

Casi treinta años después, Emmanuel Lubezki, director de fotografía ligado a la producción de Terrence Malick desde 2005, explica, de la misma manera como lo hizo Almendros, cómo desde que comenzaron a trabajar juntos en *El nuevo mundo*, Malick y Lubezki esbozaron un conjunto de normas que, con el tiempo, evolucionaron hasta convertirse en lo que el equipo llamó *el dogma*. Aunque no existe una versión escrita del dogma Malick-Lubezki, sí se pueden tomar como partida algunos parámetros basados en entrevistas realizadas al director de fotografía y algunos colaboradores clave en las producciones de Malick. Estos parámetros, que se iniciaron de forma experimental con el rodaje de *El nuevo mundo* y sirvieron de base para la realización de los siguientes proyectos (*El árbol de la vida* y *To the Wonder*), son los siguientes (Benjamin, agosto 2011):

- Rodar con disposición de luz natural.
- No subexponer el negativo. Mantener los negros verdaderos.
- Conservar la latitud (rango dinámico) de la imagen.
- Buscar la máxima resolución y un grano fino.
- Buscar la profundidad con un enfoque profundo. Componer y escribir en profundidad.
- Rodar con luz de fondo y contraluz para la continuidad y la profundidad.
- Utilizar negativo de relleno.

- Rodar con luz cruzada sólo después del amanecer o antes del atardecer; nunca frente a la luz.
- Evitar los destellos de lente (*lens flare*).
- Evitar el blanco y colores primarios en el fotograma.
- Rodar con distancias focales cortas, ópticas duras.
- No utilizar filtros en cámara, excepto polarizador.
- Rodar con Steadicam o cámara al hombro. Siempre *en el ojo del huracán*.
- El eje Z se desplaza en lugar de panear tanto horizontal como verticalmente.
- No hacer zoom.
- Hacer algunas tomas con trípode estático en medio de las prisas.
- Aceptar la excepción del Dogma (Artículo E).

Hay que entender que este denominado *dogma*, no es más que unas pautas a seguir que ayudan al equipo a entender la dinámica del rodaje, ya que en el análisis de la película *To the wonder* he podido comprobar de qué manera estas reglas se contradicen, en donde no queda otro remedio que aplicar el *Artículo E*, aceptar la excepción.

Lo realmente importante de este *dogma* es que, bajo estas normas, el equipo de filmación es completamente consciente de cómo debe capturar la imagen en cualquier circunstancia y momento. De esta forma se consigue otra de las características en las películas de Malick: atrapar el momento mediante la improvisación. Utilizar la luz natural ya no se debe sólo a una razón estética, se debe también a la forma en que a Malick le gusta rodar y que solo puede ser capturada de manera natural, un modo de rodar accidental. Ejemplo de esto es la mariposa que aparece en el plano y se posa en la mano del personaje de la señora O'Brien (Jessica Chastain) en *El árbol de la vida*, la cámara sigue a la mariposa sobre el césped, donde un gato se cruza agazapado sobre el jardín (Benjamin, agosto 2011). Si se hubiese utilizado luz artificial ese momento habría pasado por alto sin poder meterse en la película.

Lo fortuito es otra de las características en el enfoque de Malick, algo que a menudo refuerza sorprendiendo a los actores y al equipo mediante la introducción de algún elemento inesperado, una técnica conocida como *mandar un torpedo*. «A veces puede ser un actor más que introduce en escena sin previo aviso, a veces un perro, o, a veces era el operador que filmaba sin decir nada a nadie. Lo que pasa entonces es que de repente se consigue algo inesperado que se siente más natural» (Lubezki en Benjamin,

agosto 2011). Continúa Lubezki explicando: «Si Terry sentía algo intencional, ya sea un movimiento de cámara, una actuación o un sonido, reaccionaría en contra de ella [en la edición]» (Ibid.). Uno de sus colaboradores en la última etapa productiva, el editor Mark Yoshikawa, dice acerca de las intenciones de Malick: «Él no quiere sentir la manipulación. Busca sentir como si las cosas se encontrasen, no presentadas. Terminamos cortando todo lo que se sentía falso. Esto da lugar a saltos en la secuencia, dando a la película esa sensación elíptica» (Yoshikawa en Benjamin, agosto 2011).

Esto nos lleva a la última de las marcas de autor en el cine de Terrence Malick. Los que le conocen bien y los teóricos de su cine afirman que Malick siempre realiza tres películas en una: la película que prepara en la fase de preproducción, la película que hace en la fase de realización y, por último, la película que diseña y elabora en postproducción. En palabras del crítico Jaime Peña:

«Para Malick el verdadero poder de creación se ejerce en el montaje final, en la mezcla definitiva, relegando las fases anteriores a una mera condición vicaria. [...] Obviamente su primera víctima es el guión, del que sólo parecen sobrevivir algunas ruinas dispersas. El resultado es construido a base de simples retazos inevitable y profundamente elípticos» (Peña, abril 2013: 6).

Esta práctica es habitual ya desde los años de *Días de cielo*, en la que estuvo dos años postproduciendo. Siguió con *La delgada línea roja*, y bien lo saben George Clooney, John Travolta, Adrien Brody o John Cusack, que vieron como gran parte de su trabajo cayó en el montaje. Lo mismo le ocurrió a Sean Penn, molesto después de ver cómo semanas de trabajo para *El árbol de la vida* se reducían a unos cinco minutos en pantalla. Aunque debiera estar agradecido, otros como John Goodman o Rachel Weisz ni siquiera aparecen en *La delgada línea roja* o *To the wonder* respectivamente.

Filosofía, naturaleza, multiplicidad y complejidad de la voz en off, edición elíptica, meditación metafísica, desenlaces prolongados e irresolutorios, ausencia de diálogos extensos... Esto es una muestra de lo que nos ofrece Terrence Malick en su particular manera de entender el cine, alguien que ha sido entrenado académicamente para estudiar la complejidad y cuestionar la verdad establecida.

V. ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO APLICADO AL OBJETO DE ESTUDIO

Los estudios dedicados al análisis de la imagen fílmica están dirigidos comúnmente hacia lo que F. Cassetti y F. DiChio han denominado el “texto” cinematográfico (1991: 58). En referencia a este texto coexisten diferentes componentes que pueden ser estudiados:

- Los *componentes cinematográficos*: elementos propios del lenguaje cinematográfico, es decir, los significantes visual y sonoro y los diferentes códigos que se pueden utilizar en las películas, desde la composición hasta el movimiento y la tecnología base para la producción de imágenes.
- La *representación*: elementos de la puesta en escena así como la disposición de los elementos dentro y durante el cuadro. Por lo tanto, hace referencia a todos los aspectos relacionados con el espacio y el tiempo del film.
- La *narración*: aspectos relacionados con la estructura narrativa del film y su construcción a partir de los elementos específicos de la misma. Por ejemplo, la definición de los personajes y los ambientes, los acontecimientos y las acciones que se suceden para el desarrollo de la trama.
- La *comunicación*: relaciones que pueden establecerse entre la obra y su narrador, así como la relación entre la obra y el espectador. Por lo tanto, trata de cada una de las relaciones que pueden existir y los diferentes mecanismos utilizados para su consecución.

Con el propósito de ceñirse a los parámetros que nos marcan los objetivos específicos impuestos en el presente trabajo, se descarta la posibilidad de estudiar aquellos recursos propios de un análisis comunicativo cinematográfico para atender a aquellos pertenecientes a los componentes cinematográficos, representativos y narrativos.

En relación a lo anterior, se observa que esta clasificación de los componentes analíticos cinematográficos es homóloga a la que David Bordwell utilizó para el cine de estudios del primer Hollywood con la idea de establecer el paradigma representativo clásico: *recursos, sistemas y relaciones entre sistemas* (detallado en el epígrafe *cine clásico*).

Este trabajo, que pretende comparar la estética audiovisual y construcción narrativa de la primera etapa productiva de Terrence Malick frente a la última, centrará el análisis en los elementos formales tanto del texto fílmico como del relato (Sánchez, 2006: 63):

- Elementos formales del texto fílmico:
 - a) *Códigos visuales*. Habrá que describir y valorar las opciones de cuadro, formato, ángulo, nivel, altura y escala; la composición y la perspectiva, sobre todo cuando son marcadas; el uso de las lentes y la profundidad de campo y el valor del fuera de campo; el cromatismo y la iluminación general y de algunos planos representativos, los movimientos de cámara y su función narrativa o estética.
 - b) *Códigos sonoros*. Aquí se hará mención de la utilización de la música extradiegética o intradiegética que pueda darse, así como de su función en la significación del film.
 - c) *Códigos sintácticos*. Aquellos signos de puntuación (fundidos en negro, encadenados, cortinillas, rótulos) empleados; la duración de las secuencias, del ritmo y los procedimientos para conseguir un determinado *tempo*, la estructura del relato en función de las secuencias significativas, los fragmentos y las partes, y, en general, de las características del montaje.

- Elementos formales del relato.
 - a) *Enunciación y punto de vista*. Aquí hay que señalar el espectador implícito al que se dirige, al que se le presupone una determinada cultura; la existencia o no de narradores intradiegéticos y las focalizaciones o puntos de vista a lo largo de las distintas secuencias.
 - b) *El tiempo cinematográfico*. Se explica la vertebración del tiempo según las categorías de orden (lineal o no lineal, con las analepsis correspondientes y sus características), duración (sumarios, dilataciones, escenas, elipsis y

pausas) y frecuencia (existencia de secuencias singulativas, repetitivas y reiterativas). Aquí se recurrirá con frecuencia a los conceptos de *tiempo historia* (orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y *tiempo discurso* (la presentación textual de estas acciones que recibe el lector).

- c) *Estructura del relato*. A la luz de lo indicado en los códigos sintácticos y en la enunciación y el tiempo, habrá que caracterizar la estructura narrativa en su conjunto.

Evidentemente estos códigos se dan en la película de forma correlacionada, por lo que a la hora de describirlos se nombrarán de manera conjunta, sin establecer alguna clasificación entre ellos para evitar así el riesgo de tautologías. Para hacer la lectura del análisis formal más claro se segmentará la película mediante las secuencias más representativas.

Previo a este análisis formal, y debido a que considero en la hipótesis de partida la existencia de la variable técnica como influyente en la construcción artística fílmica, se detallará los aspectos técnicos utilizados en las fases de rodaje y la postproducción. Esto será introducido en la llamada ficha técnica que, comúnmente, contiene el título de la obra, el año, el director y el guionista, la productora, los intérpretes y la sinopsis.

Para finalizar el análisis, se sintetizarán los datos obtenidos en un último apartado, junto con una interpretación personal, y por lo tanto profesional, de la reciprocidad existente entre ellos.

5.1. *Malas tierras.*

5.1.1. Ficha técnica.

- Título original: *Badlands* (1973).
- Producción, guión y dirección: Terrence Malick.
- Fotografía: Tak Tujimoto, Stevan Lerner y Brian Probyn.
- Director artístico: Jack Fisk.
- Música: George Tipton.
- Montaje: Robert Estrin.
- Intérpretes: Martin Sheen, Sissy Spacek, Warren Oates, Ramon Bieri.

Especificaciones Técnicas.

- Duración: 94 min.
- Cámara: Mitchell BNC Réflex 35mm.
- Formato del negativo máster: 35 mm.
- Proceso cinematográfico: Esférico (*Spherical*).
- Relación de aspecto: 1.85:1
- Laboratorio: Consolidated Film Industries.
- Formato del negativo impreso: 35 mm.
- Mezcla de sonido: Mono.

Sinopsis.

Kit Carruthers, un joven basurero y rebelde sin causa a lo James Dean, conoce a Holly Sargis, la adolescente e inocente hija de un restaurador de cartelería exterior. Tras la muerte del padre de Holly por no aprobar su noviazgo, la pareja emprende un viaje desde la pequeña localidad de Fort Dupree en Dakota del Sur hasta las vastas llanuras de Montana, dejando por el camino una lista de desapasionados y azarosos asesinatos. Historia basada en la verdadera vida de huidas y asesinatos de Charles Starkweather y Caril-Ann Fugate en 1958.

5.1.2. Análisis formal.

Prólogo. Cuando el espectador conoce a Holly.

La película empieza con un fundido de negro a un plano medio corto dentro de la habitación de Holly jugando en la cama con su perro. La cámara hace un suave movimiento de *trávelin out* lateral hacia la izquierda hasta pararse en un plano general de la habitación [ver anexo fotogramas 1a-1b]. Sabemos que es un *trávelin* por la serenidad del movimiento y la estabilidad de la imagen. La composición es clásica: En el centro de la imagen aparecen los elementos más importantes del cuadro (Holly en la cama jugando con el perro), y, alrededor, los demás útiles de la habitación. La cámara se sitúa a la altura de los ojos de Holly conformando un ángulo neutro o normal.

La iluminación es en clave menor, acorde con el espacio de intimidad que experimenta Holly dentro de su habitación. Ésta no es natural, si bien existe un punto de luz principal que entra por la ventana como iluminación solar, esto es una simulación conseguida mediante un foco de luz situado fuera de campo, debido a dos premisas fundamentales: la luz solar no actuaría de esa manera (iluminando sólo un punto de la habitación) sino que bañaría toda la ventana al ser una luz difusa; además, el negativo fotosensible necesita una fuente de luz más intensa para poder reaccionar y fijar la imagen. También, se percibe una luz cálida de relleno proveniente del lado opuesto (izquierdo), que ilumina los demás elementos que aparecen en la habitación.

A la vez que aparece la imagen escuchamos una música extradiegética que la acompaña, siendo este modo de utilizar la música cinematográfica una característica del cine clásico. Igualmente, se escucha una voz en *off* de mujer. Para simplificar la proveniencia de esta voz, ésta surge cuando Holly está en imagen, por lo que rápidamente el espectador la asocia a ella. Así, se confirma la existencia de un narrador homodiegético e intradiegético.

Antes de terminar la narración, la escena termina con un fundido a negro, y tras un momento en negro, abre otra vez por fundido a un plano general frontal de una calle. Esto coincide con la última parte de la narración: “(...) *nos trasladamos de Texas a Fort Dupree, Dakota del Sur*”. De esta sencilla manera, el autor implícito nos aclara que esa calle pertenece a esa localidad, reforzado por el recurso estilístico del fundido que nos ofrece la información de cambio de espacio.

Como vemos, los recursos formales utilizados por el autor para construir el texto fílmico, tienen una única función: simplificar la narración audiovisual para una correcta comprensión por parte del espectador implícito.

Segunda secuencia. Desde el inicio hasta la aparición del título de la película: Cuando Holly conoce a Kit.

Esta secuencia arranca con tres planos generales que se suceden por corte. Estos planos son imágenes fijas grabadas sobre trípode de tres calles de la localidad sin transeúntes ni vehículos. En el último plano aparece a un camión de la basura que es seguido por la cámara en un suave movimiento de panorámica. La composición de los elementos de la imagen es clásica con predominio de la horizontalidad [ver anexo fotograma 2].

Estos planos generales dan paso por corte a un primer plano de la maquinaria del camión de basura. De esta forma, a partir de ahora, se centra la atención sobre el camión y los basureros que lo operan. Esta sucesión de planos, de un plano general a un primer plano, es un recurso utilizado por el cine clásico cuya función es la de la narración audiovisual (Zavala, 2005).

Los planos siguientes son descriptivos del trabajo que realizan los basureros. La cámara siempre está fija en trípode y realiza movimientos de paneo para seguir la acción de los personajes. En conjunto, todos los planos se caracterizan por un montaje continuo y secuencial, respetando la regla de los 180° y la de los 30°. Lo que sí percibimos son elipsis temporales entre los planos ya que se quiere mostrar el día a día del trabajo del basurero pero en no más de un minuto. De esta forma el tiempo discurso es menor que el tiempo historia.

No aparece música extradiegética. El sonido que percibimos es siempre intradieгético, correspondiente a los sonidos emitidos por el camión de la basura, los cubos de basura siendo tratados y las conversaciones banales de los operarios.

Entre estas escenas, las descriptivas del trabajo de los basureros, se intercala un plano medio frontal de Holly en medio de la calle haciendo ejercicios de *mayorette*. La cámara sigue siendo estable sobre trípode con movimientos de paneo que siguen el ejercicio de Holly. Vuelve a aparecer la voz en off de Holly a modo de narradora pero esta vez nos

ofrece una singular información: “*Lo que no me podía imaginar era que lo que empezó en los callejones de esta pequeña ciudad acabaría en el desierto de Montana*”. Como vemos, la narración se construye en pasado. En referencia, a partir de ahora sabemos que lo que nos cuenta la narradora en el discurso es posterior a la historia: sabe lo que va a pasar. Esto no es más que otra de las características del cine clásico observado por Lauro Zavala (2005), quien anuncia que en el inicio de un filme clásico se suele dar una *intriga de predestinación*. Además, de esta forma, podemos definir al narrador como homodiegético, intradiegético y omnisciente.

Es a partir de aquí cuando empiezan a aparecer los créditos de inicio en la imagen, a la vez que sube la música cinematográfica (extradiegética). Las imágenes que contienen los títulos de inicio, todas ellas en plano fijo, en trípode y sin movimiento, están compuestas de tal manera que las letras no oculten la acción principal. Esta es, el basurero más joven que se desprende de su labor y pasea por la calle [ver anexo fotogramas 3a-3b]. Estos planos encadenados por fundidos nos ayudan a interpretar el paso del tiempo. Todos estos planos son generales excepto el último. Éste es un plano medio corto y frontal del protagonista –tras abandonar el camión de la basura, todas las imágenes posteriores han ido en su seguimiento, por lo que el autor implícito nos sugiere que este personaje tendrá un papel relevante en la historia–. El chico mira hacia adelante por algo que le ha llamado la atención y centra su mirada en eso. De este plano hay que destacar un elemento: durante toda esta segunda secuencia se hace uso de la luz natural para iluminar la puesta en escena, excepto en este. Se puede apreciar en la imagen [ver anexo fotograma 4a] que la figura del chico está resaltada del fondo por medio de una luz artificial de contra. Haciendo esto –y debido a que es un plano corto y el espectador puede leer la imagen más atentamente– se destaca al personaje, separándolo del fondo y obligando al espectador a centrar su mirada en él. Además, para reforzar esto, se utiliza una profundidad de campo corta, quedando el fondo desenfocado. Me interesa resaltar esto para ser conscientes de que tras este plano hay una cuidada planificación previa, con un equipo personal y técnico al servicio de la configuración de la imagen.

El siguiente plano se da por corte y corresponde al contraplano del anterior: vemos lo que ve el chico. En la imagen, un plano general fijo de composición renacentista, vemos a Holly practicando con su vara de mayorette. El protagonista (Kit) entra en el plano dirigiéndose hacia Holly. Es aquí cuando la música sube un poco más y aparece el título

de la película. De esta manera el autor nos está sugiriendo que la historia empieza al conocerse los protagonistas [ver anexo fotogramas 4b].

Primer giro discursivo: Cuando Kit mata al padre de Holly.

Después de unos quince minutos de película, en donde se nos narra, por medio de la voz en off de Holly y de escenas de planos encadenados, cómo son los primeros días del noviazgo entre ella y Kit y de cómo reacciona su padre desaprobando esta unión, de cómo Kit cambia el trabajo de basurero por el de vaquero, de cómo son sus furtivos e inocentes encuentros en el campo, de cómo su padre mata a su perro a modo de castigo y de cómo Kit intenta sin resultado hacer entrar en razón al carcundo padre, paso a analizar una de las escenas de la película que hacen avanzar la historia.

Para no caer en la reiteración, como todos los planos que componen esta escena son similares, me limitaré a decir que la elección de los planos, en su composición y perspectiva, atiende a un montaje de plano/contraplano clásico, con cámara fija sobre trípode, sin angulaciones aberrantes ni saltos de eje. Para conformar este tipo de narración audiovisual, el director planifica la puesta en escena posicionando a los dos personajes uno en frente de otro, a modo de duelo [ver anexo fotogramas 5a-5d].

Esta disposición de los personajes es utilizada en los tres espacios en donde transcurre la acción: la primera en la planta de arriba con el pasillo por en medio; la segunda en las escaleras de la casa; y la última en la sala de estar de la planta de abajo. Hay que observar que esta disposición está planificada de tal manera que los personajes se sitúen siempre aprovechando los puntos de luz *pseudonaturales* de los que dispone el director. Estos son los de las ventanas, reforzados por un foco de iluminación artificial necesario para capturar la imagen correctamente –o como el convencionalismo clásico establece–. Además, esta forma de iluminación ayuda a dirigir la atención del espectador hacia los personajes [ver anexo fotogramas 5c, 6a y 7].

Todos los planos son estáticos, con una composición centrada, seleccionando el tiro de cámara necesario para que entren en cuadro aquellos elementos básicos que atiendan a la narrativa audiovisual, sin planos detalle del mobiliario ni imágenes descontextualizadas. Sólo hay un plano que se sale de esta inmovilidad de la imagen, y

su uso está justificado desde la lógica expresiva visual. Este es el del momento antes de que Kit dispare al padre de Holly. Kit baja las escaleras persiguiendo al padre en su intento por evitar que llame a la policía. Como hemos dicho, baja la escaleras y pasa por delante de la cámara al hombro que lo sigue en un movimiento brusco. El uso de la cámara al hombro, despojando a la imagen de la serenidad que trasmite el plano en trípode, refuerza de manera visual la tensión que se vive en esos instantes previos al asesinato de una persona [ver anexo fotogramas 8a-8b].

El cuerpo del relato: La incesante huida de Holly y Kit.

Tras el incidente del asesinato del padre de Holly por parte de Kit, estos deciden huir de la condena en una carrera poco meditada. Los sentimientos y motivaciones que les llevan a adoptar una vida propia de fugitivos son explicados por Holly mediante voz en off. Ella es quien nos cuenta cómo, al principio, fueron a refugiarse durante semanas a un bosque de álamos, de donde tuvieron que marchar (dejando algunos cadáveres por el camino) al ser descubiertos; cómo decidieron cobijarse en la casa del amigo basurero de Kit, asesinado por éste tras intentar traicionarlos; cómo todo el país estaba pendiente de ellos; cómo, en definitiva, solventaron los obstáculos que se encontraron en su, sin pretexto, viaje hacia las inhóspitas llanuras de Montana.

Toda la voz en off es un ejercicio explicativo de las imágenes que se nos muestran, o son las imágenes las que refuerzan el relato contado por la narradora, como se quiera ver. La cuestión es que narración e imágenes se corresponden con la historia que se quiere contar, y guían al espectador para la comprensión de un discurso unívoco. Existen varios ejemplos dentro de la construcción audiovisual del relato que lo corrobora. En la secuencia de cuando se van a esconder en el bosque, la voz en off dice: *“Nos escondimos junto a un río, en una alameda”*. A la vez, vemos en pantalla el torrente de un río en donde flota un tronco. La narradora sigue: *“Nos construimos una casa en los árboles con muros de tamarisco y suelo de sauces. No había ninguna planta que no nos vinera bien”*. Una vez terminada la narración, la música sube y le siguen una serie de planos detalle con objetivo macro que entran por corte y muestran las hojas de una planta, la rama de un árbol, un insecto sorteando las espinas de un cactus y los tubérculos de un arbusto [Ver anexo fotogramas 9a-9e]. Todos estos planos fuera de

contexto no tendrían apenas significado, pero aquí, tras venir precedidos de la narración, adquieren una dimensión narrativa ya que configuran el espacio y atienden a las insignificancias de la naturaleza, presentando la vida salvaje de los protagonistas en el bosque. De nuevo, todos los planos de esta secuencia son fijos, el movimiento de cámara siempre se da sobre trípode, con un ángulo neutro, y en donde la composición de los elementos de la imagen atiende a la centralidad. Se sigue buscando una iluminación naturalista, aprovechando la luz solar para iluminar la puesta en escena. El montaje es secuencial, con saltos en el tiempo del discurso ya que es un resumen de su vida en el bosque, pero cronológicamente lineal.

Otro ejemplo de la explícita predominancia narrativa del texto fílmico, es cuando, otra vez por medio de la narración en voz en off de Holly, se cuenta cómo las localidades cercanas a la ruta del viaje de Kit y Holly estaban en alerta por la posible llegada de éstos. Otra vez son planos que por sí solos estarían descontextualizados, pero debido a que escuchamos a Holly hablando de la perturbación de la gente, rápidamente el espectador asocia estas imágenes como ejemplos visuales de lo que se le está contando. Siguen teniendo el mismo patrón de construcción clásica de casi la totalidad de las imágenes de la película (plano estable, composición centrada a la altura de los ojos, iluminación natural reforzada con puntos de luz artificial...), pero con una diferencia: no tienen color [ver anexo fotogramas 10a-10d]. Este recurso estético vuelve a atender a la simplificación narrativa. Por si pudiera ser confuso para el espectador pasar del interior de un coche con los protagonistas de la película, a ver una sucesión de imágenes de personas desconocidas, en espacios variados y sin concordancia temporal, el autor opta por el blanco y negro a modo de imágenes de archivo para esclarecer la comprensión narrativa cinematográfica.

Segundo giro discursivo y clímax de la película: Cuando Holly reniega. La persecución. La captura de Kit.

Kit y Holly encuentran en su camino, en medio de la vasta llanura, una pequeña perforadora de petróleo controlada por un operario. Kit se detiene ahí para pedir gasolina, pero en medio de la negociación Holly divisa un helicóptero y se lo hace saber a Kit. A partir de esta señal, la configuración de la puesta en escena que se había

planteado para la conversación entre Kit y el operario se obvia en favor de la nueva disposición espacial que adoptan los personajes para lo que será un punto clave en la película. Escuchamos fuera de cuadro cómo Kit obliga al operario a marcharse de allí corriendo, pero en imagen vemos cómo Holly se dirige a refugiarse en la rueda del camión. Se puede deducir de esta manera que el interés está en facilitar al espectador la comprensión narrativa audiovisual mediante la continuidad espacial.

En el siguiente plano vemos avanzar rápidamente a Kit hacia cámara hasta un primer plano y dirigirse a cámara diciendo “*Sabía que hoy era nuestro día*”. Así, Malick nos sitúa en la misma posición espacial que Holly, y de esta manera (un tanto clásica) consigue situar la acción en otro espacio: reconfigura la puesta en escena. Para terminar correctamente este cambio, inserta un plano recurso del operario alejándose, para volver con un plano medio de los dos protagonistas juntos y hablando de lo que será la renuncia de Holly a seguir huyendo [ver anexo fotogramas 11a-11e]. De este modo puede continuar el discurso mediante una realización de plano-contraplano.

El ritmo de toda la película, que se configura mediante la disposición de los planos y su duración en la fase de montaje, tiene un mismo *tempo*. Este es sosegado y constante, acorde a la narración de Holly y de la historia que nos cuenta, acorde, en definitiva, al discurso fílmico. Sin embargo, el ritmo se incrementa en la secuencia de la persecución que se da entre el coche de la policía y el coche conducido por Kit. Este incremento del ritmo viene dado por un incremento de los planos utilizados, que varían entre planos generales, planos subjetivos, primeros planos y planos detalle dentro de los coches. Por tanto, la variación del sistema temporal tiene como fin la coherencia al sistema narrativo.

Tras la persecución, que termina casi incomprensiblemente por decisión de Kit, se procede al arresto de este por parte de los agentes de policía. Esta escena está rodada bajo las premisas que han configurado toda la construcción del filme. Así, se hace uso de nuevo del montaje de plano-contraplano, pero esta vez utilizando el movimiento de *trávelin*. Al estar los agentes dirigiéndose lentamente hacia Kit, el plano medio frontal de Kit contiene un ligero *trávelin in*, simulando la perspectiva de los policías. El plano siguiente es digno de analizar ya que se desmarca del conjunto de planos utilizados hasta entonces. Éste es un plano general contrapicado a la altura del suelo. En él vemos a Kit con los brazos levantados, los agentes de policía apuntándole con sus revólveres y,

en primer término, el mojón de piedras hecho por Kit señalizando dónde lo capturaron [ver anexo fotograma 12]. Este plano, en su composición, tiene una gran fuerza visual, engrandeciendo a los personajes que contiene. De esta forma se refuerza por medio de la imagen el momento que visualmente se está narrando, aquel en el que la leyenda de Kit *el asesino* llega a su fin. Otra vez, de nuevo, el recurso estilístico funciona en favor a la coherencia de la narración.

Secuencia final. Epílogo.

La secuencia final comparte todos aquellos recursos utilizados por el autor durante toda la película. La secuencia arranca en un aeródromo con Kit despidiéndose de sus captores con el ejército presente (por lo que pueda pasar). Se utilizan planos generales y medios, con luz natural y montaje al corte. Cuando Kit sube al avión, se sustituye el sonido intradieгético por una melodía a modo de acompañamiento sonoro. Aparece, por última vez, la voz en off de la narradora, Holly, que adelanta cómo seguirá la historia una vez hayamos acabado de ver lo que se nos muestra en el discurso: cómo consigue la libertad condicional y termina casándose con el hijo de su abogado, y cómo Kit, después de su estancia en prisión, es condenado a la silla eléctrica. Mientras tanto, vemos una consecución de imágenes que narran audiovisualmente el tiempo del despegue del avión: un plano general de los soldados viendo entrar a Kit en el avión, un plano detalle de las ruedas del avión que empiezan a moverse, un plano general de los soldados marchándose en el atardecer y un plano general del avión despegando. Todo ello recurriendo a la luz natural y sin sonido intradieгético.

Tras la narración, dentro del avión, se da una realización de plano-contraplano respetando la regla de los 180°, que se compone de un plano medio de Kit y el policía que le escolta y un primer plano respuesta de Holly. Tras la última broma de Kit: “¿Crees que lo tendrán en cuenta?”; éste mira de manera cómplice a Holly, quien, en un primerísimo primer plano, responde con una tímida sonrisa para acabar desviando la mirada hacia la ventana del avión. Aquí se da el último plano, subjetivo de Holly, que muestra, con una ligera oscilación, la puesta de sol entre las nubes.

Estructura del relato.

Curiosamente, la segmentación que se ha escogido para facilitar el análisis formal de la película coincide con elementos básicos que contiene una estructura del relato cinematográfico clásico. Ésta se divide en tres etapas: presentación, nudo y desenlace. Separadas cada una de ellas mediante los puntos de giro:

- Acto primero: La presentación. Conocemos a los personajes principales (Kit y Holly) y el detonante de la historia (la negación del padre al noviazgo) que conformará el discurso.

Primer punto de giro: Se da un acontecimiento que complica la trama principal (el asesinato del padre).

- Acto segundo: Nudo o desarrollo. Es el tronco del relato, en donde se pone a los personajes en el mayor número posible de problemas.

Segundo punto de giro: En esta película se corresponde con la separación de la pareja por la negativa de Holly a seguir huyendo.

- Acto tercero: Desenlace. Se da la acción que hace finalizar el viaje del protagonista, en nuestro caso la captura de Kit, que corresponde al *clímax* de la película. Tras esto, se cuenta con un tiempo hasta el final para sacar al espectador del clímax de manera suave y resolver todas las tramas abiertas. Finalmente concluye la obra.

Vemos cómo la estructura narrativa del discurso coincide con la estructura lógica de la historia: la composición argumental, la ordenación cronológica discursiva y las relaciones de causalidad, que atienden a la lógica de la realidad, facilitan la correcta interpretación del texto fílmico por parte del espectador.

5.1.3. Síntesis analítica. Correlación técnica, estética y narrativa.

Tras el análisis de los componentes formales de la película, procederé a recapitular la estética dominante dentro del filme y de qué manera ésta está condicionada a los aspectos técnicos del material cinematográfico utilizado.

De los tipos de planos utilizados, los planos medios y generales se dan en mayor proporción que los primeros planos. Esto tiene sentido desde la gramática del lenguaje

audiovisual. Los primeros planos contienen una mayor fuerza expresiva que los planos amplios, ya que estos se usan habitualmente para que el espectador tenga conocimiento de detalles narrativos significativos: reacciones importantes de los personajes, un utensilio relevante (como puede ser una llave que se introduce en secreto en el bolsillo alguien) o para destacar la importancia de una frase del diálogo. En cambio, con los planos medios y generales se representan mejor las acciones que se dan entre los personajes. Son los estándares básicos para contar de manera sencilla la historia.

Los planos son predominantemente fijos (excepto la cámara al hombro descrita con anterioridad en el análisis), con paneos sobre trípode para reencuadrar la imagen si la puesta en escena lo requiere. Esto puede darse por varios motivos. Uno de ellos es por el carácter narrativo de la película, que atiende al recurso estético mínimo necesario para hacer avanzar el discurso y facilitar la lectura audiovisual del espectador. Los demás motivos tienen que ver con los aspectos técnicos. A principio de la década de los setenta todavía no se había inventado la Panaglide, y el peso de la cámara, junto con el cargador de la película y la propia película, podía llegar a pesar más de 20 kg. Por esta razón de peso se hacía necesario hacer uso de trípodes para poder operar las cámaras. Otra razón técnica es la de la planificación de la puesta en escena atendiendo al plano iluminotécnico. Como ya se ha comentado, Terrence Malick busca en sus películas una imagen realista partiendo de una iluminación natural de las escenas, sin embargo, además de la necesidad de puntos de luz artificial para que la película fotosensible reaccione (que se ha comentado anteriormente en el análisis), el negativo y el propio funcionamiento de la cámara cinematográfica no te permiten trabajar en algunas condiciones atmosféricas (referentes a la iluminación). Esto tiene una repercusión en la selección de la perspectiva (posición de la cámara) de la imagen final.

Como ejemplo de lo anterior está la escena en la que Cato (el amigo basurero) invita a comer bajo el árbol a Holly y a Kit [ver anexo fotograma 13]. La puesta en escena se desarrolla a la sombra del árbol, en el exterior de un mediodía soleado. Este plano es muy difícil de grabar en términos fotográficos: si se expone la imagen dando prioridad a la sombra, el resto de los elementos iluminados saldrían sobreexpuestos (blancos); y si se expone atendiendo a las zonas iluminadas, los personajes estarían subexpuestos (oscuros). Por tanto, la solución a la que se llega es a la de utilizar un foco de luz que amortigüe la diferencia lumínica y compensar el número de diafragma del objetivo teniendo en cuenta las dos exposiciones diferentes. Esto, la necesidad de un punto de

luz artificial, repercute en el tiro de cámara y en la disposición de los personajes en escena. De tal manera que el resultado es una puesta en escena frontal y una posición de la cámara rígida, ya que un movimiento de ésta conllevaría modificar de nuevo toda la planificación iluminotécnica.

En resumen, esta película contiene todos los recursos utilizados por el cine clásico: un encuadre centrado, estable y a la altura de los ojos; un discurso cronológicamente lineal y progresivo –incluso utilizando recursos como la voz en off, ésta está supeditada a una narración simple–, atendiendo a una visión del mundo ordenada, coherente y estructurada; y siguiendo cada una de las reglas convencionales que establece el paradigma del lenguaje audiovisual (la regla de los 180°, la acción continua, la regla de los 30° y el plano-contraplano). Todo ello configurando una estructura narrativa clásica.

5.2. *To the Wonder*.

5.2.1. Ficha técnica.

- Título original: *To the wonder* (2012).
- Guión y dirección: Terrence Malick.
- Producción: Brothers K Productions and Filmnation Entertainment.
- Fotografía: Emmanuel Lubezki.
- Director artístico: David Crank.
- Música: Hanan Townshend.
- Edición: A. J. Edwards, Keith Fraase, Shane Hazen, Christopher Roldan, Mark Yoshikawa.
- Intérpretes: Ben Affleck, Olga Kurylenko, Rachel McAdams, Javier Bardem, Tatiana Chiline.
- Idioma: Francés, inglés, español e italiano.

Especificaciones Técnicas.

- Duración: 112 min.
- Cámara: Arricam LT (con lentes Zeiss Master), Arriflex 235 (con lentes Zeiss Master), Panavision Panaflex System 65 Studio (con lentes Panavision System 65) y Red One MX (con lentes Zeiss Master).
- Formato del negativo: 35 mm y 65 mm (con emulsión Kodak Vision2 220T 5217, Vision2 500T 5218 y Vision3 500T 5219) y Redcode RAW.
- Proceso cinematográfico: Digital Intermediate 4K (formato maestro), Panavision Super 70 (formato fuente), Super 35 (formato fuente) y Redcode RAW 4K (formato fuente).
- Laboratorio: EFILM Digital Laboratories (Digital Intermediate) y DeLuxe.
- Relación de aspecto: 2.35:1
- Formato del negativo impreso: 35 mm Anamórfico y D-Cinema.
- Mezcla de sonido: Dolby Digital.

Sinopsis.

Neil, un taciturno norteamericano, recorre toda la gama de experiencias amorosas que puede experimentar un humano en sus relaciones con Marina, una apasionada y graciosa francesa; y Jane, que encarna aquel amor olvidado de la juventud. Mientras, el padre Quintana se enfrenta a sus luchas internas en el intento de dar sentido al sufrimiento que ve a su alrededor. *To the Wonder* es una historia de amor aparentemente sencilla pero con complejas ideas filosóficas bajo la superficie. Es una experiencia sensorial de lo que significa caer dentro y fuera del amor.

5.2.2. Análisis formal.

Prólogo. La realización doméstica o declaración de intenciones.

La película arranca desde negro con una voz en off de mujer que dice en francés “*Nouveau-né*” (“*Recién nacida*”)²¹. La primera imagen aparece por corte junto con la voz en off que sigue en francés “*Abro los ojos*”. Esta imagen es el transcurso de un paisaje visto desde la ventana de un tren. Sabemos que se trata de un tren por el sonido intradiegético que escuchamos de fondo: el traqueo del vagón viajando por las vías. El plano se toma cámara en mano, debido al movimiento de la imagen. Ésta tiene textura *amateur*, que se define por el grano de la imagen y la excesiva saturación de los colores, la exposición automática y los movimientos de encuadre e inestabilidad de la imagen. En el mismo plano la cámara hace un movimiento hacia el interior hasta que dificultosamente termina reencuadrando la cara de una mujer, pasando por una sobreexposición que es mitigada al momento por la exposición automática de la cámara doméstica [ver anexo fotogramas 14a-14b]. Puesto que sigue la voz en off de mujer mientras que vemos a este personaje en pantalla, inferimos que la narración corresponde a la mujer en imagen. Esto nos brinda la información de ser una narradora homodiegética intradiegética.

La escena se compone por una serie de planos descontextualizados que entran por corte

²¹ A partir de aquí en adelante, para hacer el análisis más receptivo, se procederá a nombrar el idioma utilizado pero se traducirá directamente al español.

y configuran un montaje discontinuo. Estos planos son primeros planos y primerísimos primeros planos de la cara de ella, de sus manos, de la ventana y de caricias que le otorga una mano que corresponde a la persona que graba las imágenes [ver anexo fotogramas 14c-14e]. No siguen ningún patrón de lenguaje audiovisual. No tienen una composición unitaria, la perspectiva cambia de plano a plano. Lo único que le da continuidad al montaje es el sonido intradiegético del movimiento del tren y la voz en off.

Tras dos segundos en negro, le siguen otros planos de una ciudad europea. Esta secuencia de planos tiene la misma calidad de imagen que las presentadas en el tren, están tomadas por una cámara doméstica. Así, se caracterizan por la baja resolución, la presencia de grano en la imagen, la excesiva saturación, el alto contraste y la exposición automática. El movimiento de la cámara simula la presencia de una persona no profesional, sin sistemas de estabilización de las imágenes (cámara en mano). El montaje sigue siendo discontinuo, sin referencias espaciales ni temporales. Pasando del día a la noche, y de exteriores a interiores. En un plano se da un error típico de alguien inexperto en la captura de imágenes. Este defecto es el llamado *lens flare* o destello de lente, que se da cuando la cámara filma en una dirección directa al sol o a un punto de luz intenso [ver anexo fotograma 14f].

En esta caótica secuencia de imágenes en la ciudad, vuelve aparecer la mujer del tren paseando, mirando y sonriendo a cámara y al que la opera como si lo conociese. En un plano hacia el final de este conjunto, vemos reflejado en una ventana del metro, a modo de plano subjetivo, a la mujer que veníamos viendo abrazada a un hombre que graba ese momento mediante una cámara digital compacta [ver anexo fotograma 14g]. De esta manera quedan justificados los planos vistos anteriormente, caracterizados por una realización y aspecto no profesional.

Tras este particular inicio, la imagen pasa bruscamente de una calidad doméstica a una cinematográfica de un plano a otro por corte. Se nos vuelve a presentar a la pareja en el tren, como en el principio, pero ahora podemos ver al hombre con la cámara grabando las imágenes que se nos presentaban en el arranque de la película. Cambia la textura de la imagen, siendo ésta más acorde a una producción cinematográfica, con mayor resolución y nitidez, una saturación de los colores apropiada, un balance de blancos y negros justo y una exposición de la iluminación medida. La toma se sigue dando con

cámara en mano, pero con la diferencia de hacerse con una cámara profesional que integra un estabilizador de imagen que hace que la imagen no tiemble. El montaje sigue siendo discontinuo, con saltos de perspectiva espacial y temporal.

Esta vuelta al tren finaliza con unos planos que muestran el paisaje por la ventana. La diferencia con los del principio, aparte del cambio de la calidad de la imagen ya mencionado, es la dirección del transcurso. Es decir, al principio veíamos el paisaje pasando en sentido contrario al del viaje, y en esta ocasión se presenta en la misma dirección, como si algo hubiese cambiado y ha hecho que tomemos la dirección correcta, la que hará avanzar la historia²².

Tras esto, se vuelve a cambiar de escenario y volvemos a ver la ciudad y a la pareja paseando por ella. De esta forma se ha configurado un inicio de película cíclico. Se ha vuelto al principio para esta vez salir tangencialmente del círculo y acompañar a la pareja de protagonistas ya presentados, por las calles de la ciudad europea ya reconocida: París.

París, Mont Saint-Michel, Marina, Neil y Tatiana.

Estamos en París. La cámara sigue a la pareja de protagonistas (Marina y Neil) en su ruta por las calles de la ciudad. La cámara nunca está fija, siempre se da en un movimiento en steadycam e indiferentemente hacia delante o hacia atrás o hacia los lados. Se representa indistintamente a los personajes o a los detalles del espacio, esto es, por ejemplo, los escaparates, el suelo adosado o las ramas de los árboles. No existe un punto de cámara o perspectiva dominante. La imagen oscila en su movimiento capturando imparcialmente el entorno.

La luz utilizada es siempre natural. La composición del cuadro no sigue ningún patrón determinado. Si se caracteriza por algo es por la falta de rigurosidad compositiva. En la mayoría de planos se prescinde de la centralidad propia del paradigma clásico [ver anexo fotogramas 15a-15b]. Así, se presentan planos que sitúan a los personajes en los

²² Ciertamente es que esta interpretación del discurso fílmico parece demasiado elaborada. Sin embargo, es pertinente describirlo ya que la complejidad del relato audiovisual será una de las conclusiones a las que se llega al finalizar el análisis del filme.

límites laterales de la imagen o cortan las cabezas por el fin superior. En un plano se ofrece un movimiento circular respecto al eje de la dirección de la cámara sin ningún tipo de intención expresiva, sino como recurso meramente estético [ver fotograma 16].

Hay mucha profundidad de campo en casi todas las imágenes, esto ofrece muchos puntos de atención al espectador, pudiendo leer la imagen a su antojo.

El montaje es discontinuo. No se rige a ninguna lógica narrativa. Se pervierten las reglas de realización y montaje establecidas por el paradigma clásico. Un ejemplo de esto es la ruptura de la regla de los 180° o salto de eje. Esto se da en esta secuencia de planos sin ningún tipo de remordimiento, ya que, pudiendo saltarse el eje aprovechando un movimiento de la cámara para que esta transgresión no sea llamativa para el espectador, se presenta explícitamente por corte entre plano y plano [ver anexo fotogramas 17a-17b].

Intercalando unos planos que muestran un manto y la sombra de Marina sobre este, se aprovecha para cambiar de localización, pasando del soleado día por las calles de París a gris del castillo de Mont Saint-Michel. Este cambio se brinda de manera suave, dándole continuidad gracias a la música extradiegética y la voz en off.

La secuencia de Marina y Neil en Mont Saint-Michel ofrece las mismas características formales que la anterior. Utilización de la luz natural en una imagen muy definida y con mucha profundidad de campo en los planos amplios. No existe una puesta en escena prediseñada, sino que la cámara los acompaña en su paseo capturando el entorno y las caricias y miradas furtivas entre ellos. Así, se muestra una gran variedad de tipos de planos, tanto por la distancia entre la cámara y los personajes (primeros planos, medios y generales), como por la perspectiva de los planos (frontales, posteriores, laterales, picados y contrapicados).

La narración en voz en off, que pudiera ofrecer una explicación narrativa al relato visual, se da desde la perspectiva de Mariana en contadas ocasiones y de forma poética. Ella narra en francés: “*Subimos los escalones... hacia la maravilla*²³”, “*El amor nos convierte en uno solo... Dos... Uno*”. Deja así, ofreciendo únicamente pinceladas ilustrativas del argumento de la historia (el amor), que el receptor complete el significado del texto fílmico, de la misma manera que lo está haciendo mediante la

²³ La traducción en inglés de esta frase es “*to the wonder*”, que le da título a la película.

sucesión de imágenes.

Aun siendo escasa, es la narración en voz en off junto con la banda sonora lo que le da coherencia y estructura a este particular lenguaje audiovisual. Recurriendo otra vez a la voz en off es como se suaviza el cambio de localización, volviendo de nuevo a la ciudad, al interior de una habitación en donde se encuentra Mariana y su hija (Tatiana). El montaje sigue siendo discontinuo, con saltos de perspectiva entre plano y plano pero, acompañados por la música y la narración, resulta placentera al espectador.

Estos tres personajes principales de la película, Mariana, Tatiana y Neil, pasean por un parque del centro de París en una fría tarde de invierno. En esta secuencia se nos brinda la mínima información necesaria que argumenta la película. Entre los desconexos retales que caracterizan el montaje, se nos da la información, por medio de los diálogos entre los personajes (los primeros desde el inicio de la película), que Marina y su hija Tatiana se marchan a Estados Unidos acompañando al nuevo amor de la madre, Neil. Esto se hace efectivo por medio de las imágenes de manera brusca pero eficiente: de un plano del atardecer de colores fríos filmado en Mont Saint-Michel, a otro plano general del cálido atardecer de los campos de Oklahoma por donde dulcemente corre Marina.

Oklahoma, Neil, Marina y Tatiana.

En este bloque de la película, en la estancia de los protagonistas en Oklahoma, la realización es igual al bloque anterior en Francia. En la secuencia en la que Marina y Neil corren alegremente por los campos llanos de Oklahoma, las tomas se filman siempre con movimiento en steadycam, nunca fijas. La luz es natural, aprovechando el atardecer del sol para iluminar la escena. Los colores se perciben saturados pero de manera natural, gracias a haber aprovechado la luz del atardecer. Se perciben “errores” a la hora de filmar como son los destellos de luz en la lente, aunque de forma que parece intencionada, como recurso estético.

La composición de la imagen no sigue los estándares de centralidad que establecen los cánones clásicos. Así, se dan planos en donde los protagonistas aparecen “cortados” por el marco de la imagen. El montaje es discontinuo, no sigue ninguna regla del lenguaje audiovisual que pueda atender a una lógica narrativa. La coherencia o continuidad que

unifica la dispersión de planos es la de la música cinematográfica o extradiegética.

La diferencia con el bloque de la película correspondiente a Francia es que en esta parte surge la narración en voz en off del protagonista masculino. Cambia la focalización de la película por medio de la irrupción de la narración de Neil. Igualmente, este narrador es homodiegético intradiegético. Esta narración sigue siendo poética, sin llegar a ser explicativa del relato. La particularidad de esta narración viene por el uso de la conjugación verbal. Lo que dice Neil (en inglés) es: “*Mi esperanza. Cuánto te amaba*”. Al utilizar el pasado para hablar de ella, el autor implícito nos sugiere ahora que Neil sabe que va a pasar en la historia. De esta forma, se concluye que se trata de un narrador homodiegético intradiegético con focalización omnisciente.

Paso ahora a analizar formalmente una escena que se diferencia de las anteriores por darse en el interior de una habitación de noche [ver anexo fotogramas 18a-18b]. Martina, Neil y Tatiana juegan graciosamente a las peleas en el interior de una habitación de hotel. La realización se da con cámara al hombro siguiendo los movimientos de estos. La imagen es nítida y bien expuesta a pesar de que no se utiliza ningún foco de luz profesional, solo se ilumina con la lámpara que está en la habitación.

No existe una puesta en escena diseñada para un tiro de cámara concreto, sino que la cámara se sitúa a través de ellos, siguiendo sus acciones y acercándose lo necesario para cerrar el plano y configurar primeros planos y planos medios cortos.

El montaje sigue siendo discontinuo, salvo que esta vez percibimos una curiosidad. En esta escena no se da una música extradiegética que le pueda dar continuidad. Ni tampoco, como había ocurrido anteriormente, se prescinde de los sonidos intradiegéticos para darle protagonismo a la voz en off (que no se da en esta escena). Se escuchan sonidos intradiegéticos que se corresponden con los actores en pantalla, pero con una particularidad, los sonidos no se corresponden con las acciones que vemos en pantalla. Se ha utilizado un colchón con el sonido ambiente de la habitación, con las risas, gritos y susurros de los actores, pero estos no concuerdan con las imágenes que se alternan en la escena. Esto nos vuelve a decir que para darle continuidad a las imágenes y que los saltos en el montaje no sean violentos ni llamativos para el espectador, se hace uso del sonido como cohesionador, permitiendo así que se puedan utilizar aquellos planos que más interesen sin preocuparse de que no exista coherencia entre ellos.

Esto vuelve a ocurrir más adelante, cuando Tatiana está en el colegio hablando con sus compañeras de clase y dejando pasar el tiempo [ver anexo fotogramas 19a-19b]. La escena vuelve a recurrir a un modo de realización documental, mostrándonos las cosas de forma natural y objetiva, sin ninguna intención narrativa. Los planos son movidos y la perspectiva es anormal, alternando el uso de contrapicados, picados y giros en el eje z indistintamente. Se graba a contraluz provocando destellos de luz en la imagen. El montaje es alterno, consiguiendo continuidad gracias a una pista de sonido que recoge los sonidos emitidos por los niños pero sin los saltos que se dan en el montaje.

Este es la forma de proceder para la construcción del discurso fílmico en las sucesivas secuencias siguientes.

El padre Quintana.

Hacia el primer cuarto de la película surge un nuevo protagonista. Durante lo que llevamos visto de la película, el hilo argumental de ésta se basa en el amor, un amor humano, las distintas fases de amor que pueden experimentar una pareja. Respecto a este tema, el amor, el autor introduce una nueva perspectiva, el amor divino, encarnado en las reflexiones del padre Quintana. La intervención de este personaje se realiza de la misma forma que se ha hecho con anterioridad. Esta secuencia se compone de varios planos en distintas localizaciones. El padre Quintana visita las casa de los más desfavorecidos interesándose por ellos. Esto se da mediante un montaje discontinuo, en donde la cámara se mueve siempre en steadycam siguiendo a este personaje. De fondo escuchamos la voz en off del padre Quintana deliberando sobre Dios y su presencia en las formas, algo que atormenta al cura porque éste no puede verlo: *“En todos lados estás presente... Y aun así no puedo verte”*. *“Estás dentro de mí... alrededor de mí. Y no tengo ninguna experiencia de ti”*.

La luz en esta secuencia sigue siendo natural y dada en el atardecer. La cámara captura las acciones a modo de documental, con movimientos de seguimiento capturando objetivamente aquello que se da y sin preocuparse de la composición de la imagen.

Existen muchos planos dentro de esta secuencia que muestran las casas y el barrio sin que se muestre a ningún sujeto. Esto funciona a modo de contextualización y ayuda a

crear el ritmo de la película: sereno pero constante.

Existe una música extradiegética que funciona de colchón de la secuencia. Aunque esta se percibe en clave baja, dando protagonismo a la narración.

Más adelante, cuando vuelve a aparecer este protagonista, se vuelven a repetir las mismas características que configuran la estética de la película. Cuando el padre Quintana oficia una boda entre una pareja de jóvenes locales, esta secuencia entra por corte, suavizado mediante la música cinematográfica. Se muestran unos planos, mediante un montaje discontinuo, de la salida de los recién casados seguidos por el padre Quintana. La perspectiva que toma la cámara es la de situarse detrás del protagonista, enseñando la nuca de este y siguiéndolo a modo de reportaje. Este tipo de plano es repetido en numerosas ocasiones [ver anexo fotograma 20].

Jane y Neil.

Hacia la mitad de la película Marina vuelve a Francia con su hija y, seguidamente, Neil se reencuentra con un amor del pasado, Jane. Este bloque se presenta en la película con unos cuatro segundos de pantalla en negro, que vienen precedidos por una sucesión de vistas generales fijas sin movimientos del paisaje nevado. Tras el negro abre por corte en el interior de un hospital con un plano medio con movimiento en out sobre hombro en donde se ve a la nueva protagonista, Jane. Este bloque, que nos muestra el reencuentro de Neil y Jane y su siguiente relación, está compuesto por secuencias en distintos pasajes unificadas mediante la voz en off de los pensamientos de Jane. Eligiendo una de estas para analizar pormenorizadamente, me centro en la secuencia en que se sugiere (nada en la película se dice explícitamente) que Neil tiene que dejar a Jane por lo tormentoso de su relación con Marina.

Estos dos, Jane y Neil, se encuentran en el jardín de una casa. No se ofrece ningún diálogo, ni siquiera los sonidos intradieгéticos de la imagen. Solo escuchamos la música extradiegética junto con la voz en off de Jane: “*Lo que tuvimos fue nada. Tú lo convertiste en nada*”. A la vez, mediante un montaje discontinuo, se dan unos planos grabados cámara al hombro de la interacción de los protagonistas, peleando, retorciéndose y llorando. No existe una composición unitaria sino que la cámara se

mueve registrando la actuación de ellos.

Esta escena se monta en paralelo con imágenes de Jane en su casa con las luces apagadas y divagando por la estancia. Solo existe un punto de luz que proviene de una linterna que porta Jane. Igualmente, esta secuencia se monta con saltos temporales y espaciales dentro de la casa. Todos los planos tienen movimiento y capturan indistintamente por planos detalle los útiles de la casa, los pies de ella subiendo los escalones, o por planos medios la silueta de ella a contraluz rondando por la casa.

La música y la narración vuelven a dar coherencia al montaje estilizándola.

Final. Epílogo.

Para el final de la película, Marina y Neil se encuentran en el aeropuerto, en donde ella cogerá un avión para regresar a Francia, debido a esto a que el amor entre ambos deja de existir. En esta secuencia, y hasta el final de la película, no se da ningún tipo de diálogo, ni tampoco voz en off de alguno de los protagonistas. Se suceden planos generales, planos medios, primeros planos y planos detalle en una realización que vuelve a dar prioridad a los gestos e interacciones entre ellos en los momentos finales de su relación.

La luz, como en toda la película, vuelve a ser natural, en un día nuboso que ofrece tonos grises a la colorimetría de la imagen. No existe una perspectiva ni una puesta en escena que atienda a la narración audiovisual, en donde la composición de la imagen obvia la centralidad y el ángulo de visión normal por una atención hacia los detalles, aunque estos no provengan de los gestos faciales de los actores. Siempre hay movimiento de cámara en steadycam o en cámara al hombro. No se utiliza un soporte fijo.

Se dan saltos temporales (elipsis) y espaciales en el conjunto del montaje. En un momento dado, Marina entra a la sala de espera del aeropuerto en un plano general. Este plano se corta por otro semejante, con la misma perspectiva, pero en donde no aparece la protagonista. Seguidamente, de nuevo por corte, aparece un precioso plano general frontal del pasillo de embarque al avión en donde vemos la silueta a contraluz de Marina al final del pasillo.

Tras esto, vienen cuatro segundos en negro que dan paso al epílogo de la película. Esta

secuencia arranca con unos planos generales fijos de bellísima factura tanto por la composición como por el escenario, cuya función es la de otorgarle el ritmo deseado a esta última parte de la película. Hay que atender que en estos planos vuelve a darse el destello de lente (*lens flare*) provocado por el sol. Aun así, estos planos son utilizados por la belleza de la imagen [ver anexo fotogramas 20a-20b].

Seguidamente a esta secuencia de imágenes, se dan dos secuencias que se montan paralelamente en el montaje. Una es la de Neil en la casa de Oklahoma, en donde vemos, sin previo aviso, a un niño y una niña jugando en el jardín. La explicación a esto puede ser complicada ya que, con la escasa información que se nos ofrece, cualquier interpretación puede ser errónea. Lo que sí deja a entender es que Neil rehace su vida ajena a Marina. Asimismo, la otra secuencia se nos presenta a Marina deambulando sola por el campo. En un momento dado, la cara de Marina se ilumina extrañamente con la luz de una linterna²⁴ mientras ella mira sorprendida al horizonte. Seguidamente, aparece por corte la imagen del castillo de Mont Saint-Michel de la primera parte. Este plano es un plano general fijo, iluminado con luz natural y cuya composición se rige a la proporción aurea [ver anexo fotogramas 22a-22b]. La sucesión de estos dos planos representan un ejemplo de los pocos usos narrativos que le confiere el autor al discurso fílmico.

Estructura narrativa del relato.

Resulta arduo organizar cronológicamente los componentes del relato debido a la complejidad del texto discursivo. Si bien, podríamos destacar cinco grandes bloques que se ajustan a la historia de amor entre Marina y Neil. La historia del texto fílmico sería la siguiente:

Bloque 1. Marina, nativa francesa, empieza una relación con Neil, norteamericano proveniente del estado de Illinois. Marina y su hija Tatiana deciden irse con Neil en su regreso a Estados Unidos.

Bloque 2. En esta parte de la película se cuenta la fase de adaptación de Marina

²⁴ Desde una perspectiva semiótica esto puede tener numerosos significados. Sin embargo, rigiéndome al carácter formal de la investigación, se obviará cualquier posible interpretación.

y su hija en Oklahoma. Si al principio la novedad de una nueva cultura les anima a fortalecer la relación, después esto influye en su noviazgo por el deseo de Tatiana de volver al sentirse inadaptada. A esto hay que sumarle el carácter reservado de Neil en contraposición con el amor incondicional de Marina.

Bloque 3. Finalmente Marina y su hija Tatiana vuelven a Francia al acabarse el visado de ambas. Allí, Tatiana se va a vivir con su padre biológico que se encuentra en las Islas Canarias. Paralelamente, Neil se reencuentra con un amor de su infancia, Jane. De ahí surge una difícil relación debido al complejo pasado de ambos: Neil acaba de separarse de un intenso amor con Marina, y Jane perdió a su hija fruto de una relación anterior y se encuentra sola a cargo de un rancho sin futuro. Mientras, Marina no soporta la soledad y pide a Neil volver a Estados Unidos y casarse con él. Neil, en un acto de redención, acepta, por lo que tiene que acabar con la historia de Jane, una difícil decisión que le afectará en el carácter.

Bloque 4. Marina vuelve a Estados Unidos para estar con Neil. Los dos intentan volver a experimentar aquello que le hizo estar juntos en un pasado. Pero el amor, en este caso, no es tan sincero. Se casan e intentan tener hijos, aunque esto es algo que parece resultar imposible –Marina tiene que ir al ginecólogo y llega a pensar que le tienen que hacer una histerectomía, de ahí la perturbación de este personaje–. En un acto de rebeldía y experimentación Marina tiene una aventura con un carpintero y se lo hace saber a Neil. Éste, encolerizado, decide poner fin a la relación entre ambos.

Bloque 5. Finalmente se separan. Neil se queda en Estados Unidos y Marina vuelve de nuevo a Francia. En unas imágenes confusas se muestran unos niños en casa de Neil. Esto puede significar lo que es, Neil ha rehecho su vida con otra familia; o lo que pudo haber sido, unos hipotéticos hijos de Marina si todo hubiese ido como lo habían deseado.

Así quedaría conformada cronológicamente la historia principal a grandes rasgos. A esta historia principal que habla del amor entre humanos hay que sumarle otra secundaria que habla del amor divino. Ésta está protagonizada por el personaje del padre Quintana.

Estas historias se configuran en el discurso de forma fragmentada y elíptica, volviendo

continuamente a estados anteriores y a estados que están por llegar. Existen muchos momentos descontextualizados de tal manera que no es posible reestructurarlos en un orden lógico.

Esto no es más que una característica del cine posmoderno, en donde «el filme como unidad diegética da paso a un producto complejo basado en la disgregación de estructuras tradicionales normalizadas» (Gordillo, 2008: 143). Así, se organiza un nuevo discurso que se fundamenta en la fragmentación del continuum narrativo.

Finalmente, siguiendo la taxonomía que realiza Inmaculada Gordillo (2008) para las estructuras narrativas del cine posmoderno, estamos ante una película de estructura acronológica, en donde «los juegos con el tiempo y la desarticulación de los sucesos en la línea cronológica puede verse alterada hasta tal punto que el relato sea un verdadero caos temporal» (148).

La función de este tipo de organización narrativa es la de la participación del espectador, exigiéndole un esfuerzo comprensivo para organizar el discurso fílmico. Además, el autor deja incompleta algunos de los sucesos que argumentan el filme, lo que obliga al espectador a que extraiga sus propias conclusiones y complete el significado de la película.

5.2.3. Síntesis analítica. Correlación técnica, estética y narrativa.

Recapitulando los datos obtenidos en el análisis formal de la película, podemos generalizar las siguientes características:

- La gran mayoría de los planos utilizados tienen movimiento, ya sea con cámara al hombro, en steadycam o en tróvelin. Estos movimientos se basan, algunas veces, en el seguimiento de los protagonistas. En otras ocasiones son los actores los que parecen interrumpir el disparo de la cámara hacia el paisaje.
- Existe un formato de plano que se repite en numerosas ocasiones. Éste es un plano medio trasero y centrado del sujeto que sigue la cámara en su movimiento [ver anexo fotogramas 20a, 23a-23b].

- En los planos generales se da una profundidad de campo máxima, permitiendo al espectador dirigir la mirada hacia cualquier punto de la imagen.
- Por el contrario, en los planos cerrados –primeros planos y planos detalle– la profundidad de campo es muy reducida, por lo que cualquier elemento que se sale de la zona enfoque –que es mínima– aparece desenfocado.
- No se dan signos de puntuación audiovisual como pudieran ser los fundidos, las cortinillas, los encadenados, etc.
- Los planos generales y fijos se utilizan como signos de puntuación. Así, delimitan el cambio entre secuencias y configuran el ritmo particular de la película [ver fotogramas 21a-21b, 22b].
- La composición de la imagen no es centrada. Se dan planos en donde los actores aparecen en los lados de la imagen o cortados por los límites del marco [ver anexo fotogramas 15a-15b].
- La perspectiva de la cámara no es normal o neutra (a la altura de los ojos). Pueden darse planos picados, contrapicados, inversos o girados indistintamente y sin ninguna intención expresiva [ver anexo fotogramas 16, 18b, 24].
- La luz utilizada es siempre natural, aprovechando las horas de sol en la que la iluminación es más propicia para el rodaje. Esto es, en el atardecer –la llamada *hora mágica*– o a primera hora de la mañana.
- Esto ayuda a que la colorimetría de la imagen sea mayor, con colores naturales más saturados ya que cuanto más brillo tenga la imagen –dado por una luz de mediodía por ejemplo– menor será la saturación.
- El uso de la luz natural junto con la realización a modo de documental provocan los denominados destellos de lente. Estos se dan en la película frecuentemente [ver anexo fotogramas 14f, 15b, 19b, 25].

- No existe una puesta en escena prediseñada, sino que los actores realizan su función mientras que la cámara conforma el plano según sus acciones.
- El montaje es discontinuo, con saltos temporales (elipsis) y espaciales. Se transgrede así normas establecidas por el cine clásico, como por ejemplo la regla de los 180° [ver anexo fotogramas 17a-17b].
- Se excluyen los sonidos intradieгéticos que pudieran hacer molesto este montaje discontinuo. Así, en numerosas ocasiones, los sonidos intradieгéticos de la imagen no corresponden a las imágenes ofrecidas, sino que se utiliza una pista con sonido ambiente a modo de colchón.
- La música extradieгética y la voz en off, aparte de sus aportaciones estéticas y narrativas particulares al discurso, son utilizadas para cohesionar las imágenes y darle continuidad al montaje.
- La narración en voz en off de los protagonistas se aleja de cualquier función explicativa. En cambio, ofrece una meditación del habla interna de los personajes de forma lírica.

A continuación procedo a establecer una correlación de estas características con la tecnología cinematográfica utilizada.

En primer lugar, una de las características –y posiblemente la más importante– que le confiere a la película esta estética particular es la del uso en exclusiva de la luz natural. Anteriormente esta exigencia se podría tornar inaccesible debido a las características técnicas de la emulsión del negativo y los objetivos de cámara. Sin embargo, la investigación en favor de las propiedades químicas del negativo para una mayor y más rápida respuesta de los componentes fotosensibles a la luz, junto con la aparición de lentes de objetivos de cámara con números de diafragma cercanos a f1 –esto significa la captura total de la luz en escena–, han permitido rodajes en los que se desprecia los focos de luz profesional en favor de una iluminación natural de la escena.

En torno a esta premisa, la de la utilización de la luz natural exclusivamente, como veremos a continuación, será por donde rondan casi todas las características estéticas de la imagen.

El constante movimiento de la cámara viene propiciado por el uso de sistemas de estabilización de cámara como es la steadycam. Ésta permite al operador de cámara moverse libremente capturando todo aquello que se le antoje importante. También, para las tomas con cámara al hombro, han surgido soportes para la filmación al hombro que permiten al operador hacer giros y movimientos violentos y asegurarse de la integridad de la cámara y el plano. Esto permite este tipo de realización que se asemeja al modo de proceder del cine de no ficción, en donde constantemente se sigue a los sujetos en su vida cotidiana. Además, tenemos que puntualizar que establecer este tipo de realización que favorece la captura *accidental* de los movimientos, se da gracias a la premisa de trabajar con luz natural, ya que si hubiese un diseño de iluminación para la escena la cámara no podría *viajar* como lo hace. En palabras del director de fotografía Emmanuel Lubezki: «cuando hablamos sobre el uso de la luz natural, no es porque no queremos tener un camión para las luces, sino porque lo que queremos capturar sólo puede ser capturado accidentalmente como ocurre en frente de nosotros» (Hemphill, 2003).

Igualmente, la evolución de las cámaras cinematográficas hacia modelos más ligeros y silenciosos, permite a los operadores *irrumper* en la puesta en acción de los actores sin perturbar la actuación. Además, los intérpretes no profesionales que aparecen en la película no se sienten tan abrumados por las grandes cámaras cinematográficas de antaño, lo que se plasma en pantalla con actuaciones más naturales.

Todo esto repercute en la no planificación de la puesta en escena en favor de un rodaje *natural*, en cierto modo más *realista*. Por poner un ejemplo, Lubezki comenta una anécdota en un momento dado de la película que se puede extrapolar al modo de realización de todo el filme:

«Hay un disparo que me encanta de cuando Ben [Affleck] camina por una calle vacía de Bartlesville después de que Olga [Kurylenko] haya regresado a París dejándolo solo; había una valla y un perro le ladra a él. De repente Ben tira la valla y la cámara se inclina hacia abajo y atrapa ese pequeño momento. Nosotros no pusimos al perro allí, o cualquier otro elemento; ellos mismos se combinaron para de repente decirnos algo

sobre el personaje y lo que estaba pasando dentro de él. Y sin embargo este disparo de cámara no estaba escrito. Terry no le dijo a Ben que lanzara la valla, tal vez pateó la cerca porque estaba cansado o agotado por nuestros métodos. No sé por qué lo hizo, pero se convirtió en bastante expresiva, la película está llena de esos pequeños momentos» (Hemphill, 2003).

Esta película funciona muy bien como ejemplo de la interrelación de las motivaciones artísticas y la elección de las características técnicas de la imagen cinematográfica para su construcción. Para esta película se combinó el negativo de 35 mm para las escenas entre Neil y Marina en Oklahoma, y el de 65mm para las tomas de Neil y Jane. «Ésta relación [Neil y Jane] es percibida por el personaje de Ben [Neil] como menos romántico y más estable y realista, así que nos decantamos por el 65 mm como forma para expresar la estabilidad y una especie de hiperrealidad» (Lubezki en Hemphill, 2003).

Pasando al ámbito de la estructuración narrativa del discurso, esta película se define estéticamente por la compleja fragmentación del relato. En los 112 min de duración de la película se da permanentemente un montaje discontinuo, donde se toman pequeñas fracciones del inmenso metraje filmado y se reconstruyen de esta manera tan peculiar que hemos visto. Este planteamiento de discurso fílmico se da gracias al escaneado de la imagen analógica para su configuración en software de edición no lineal y de acceso al material de forma aleatoria e instantánea. En la época de la moviola esta labor se contemplaba inalcanzable por la dificultad que entrañaba. Ahora este tipo de estructuración del discurso fílmico es posible gracias a las facilidades que ofrece el trabajar con software de edición no lineal –y aun así Malick tuvo que recurrir a cinco editores para construir el relato cinematográfico–.

Otra de las posibilidades que te ofrece la operatividad digital es la de la manipulación de los componentes de la imagen mediante programas que permiten *pintar* la imagen para hacerla más atractiva. De esta forma se pueden modificar parámetros de la colorimetría, de la exposición, añadir desenfoces a partes seleccionadas de la imagen para resaltar algún componente o, directamente, añadir efectos artísticos que afecten a la percepción estética de la imagen. Un ejemplo en la película, entre muchos otros, es el plano final [ver anexo fotograma 22b]. Éste es un plano general de Mont Saint-Michel. Podemos

apreciar que los bordes de la imagen están más subexpuestos que en la parte central. La captura de la imagen no permite hacer esto –realizar distintas exposiciones en distintas partes de un mismo plano–, lo que nos lleva considerar que se ha añadido en la fase de postproducción con la idea de embellecer aún más la imagen. Este tipo de efecto, el de recrear un marco difuso circular y negro, se le llama en términos de postproducción de la imagen como *viñeteado*.

VI. CONCLUSIONES

Tras el análisis formal de las películas que han configurado nuestro objeto de estudio, se puede dar por concluida la investigación. De esta manera, aunque a lo largo del presente trabajo se han expuesto algunas de las ideas más importantes que definen los propósitos a los que se atienden en esta investigación en referencia a los filmes analizados, me dispongo a continuación a recoger y ordenar en forma de conclusiones dichas ideas, siendo consciente de que estas son susceptibles de ser revisadas en futuras investigaciones. Sin embargo, ya que se ha procedido a realizar un análisis formal de la estética cinematográfica atendiendo al lenguaje audiovisual, este tipo de análisis ofrece una gran cobertura objetiva, siendo difícil no llegar a resultados similares.

Así, atendiendo a los objetivos específicos planteados y los resultados obtenidos en el análisis fílmico, puedo realizar las siguientes afirmaciones en torno al objeto de estudio que son las obras fílmicas de Terrence Malick *Malas tierras* y *To the Wonder*:

- La película de Terrence Malick *Malas Tierras* (1973) es una obra cuyo estilo cinematográfico es eminentemente clásico. Definido por un esquema narrativo claro, fluido y continuo, en donde el discurso está organizado desde la lógica progresiva de la historia.
- Los recursos estéticos visuales y narrativos utilizados en la película *Malas tierras* atienden exclusivamente al carácter narrativo del filme.
- Estos elementos estéticos están determinados acorde a la tecnología cinematográfica disponible en la época.
- La película de Terrence Malick *To the Wonder* (2012) se caracteriza por romper con los cánones del cine clásico. Además, aun asemejándose al cine posmoderno por la complejidad y fragmentación narrativa del texto fílmico, no comparte la multiplicidad, la hibridación temática y heterogeneidad, la intertextualidad evidente, el collage, el pastiche o la apropiación que caracterizan este cine.

- Los recursos estéticos visuales y narrativos utilizados en la película *To the Wonder* atienden exclusivamente al carácter atractivo y espectacular del filme. Es decir, las unidades (tipos de planos, perspectiva, composición, sonidos, música, escena, secuencia, montaje, etc.) que conforman el lenguaje audiovisual hegemónico definido en el paradigma clásico, pierden su referencia *gramatical* y *sintáctica* en favor de la mera contemplación y estimulación sensorial.
- Estos recursos estéticos utilizados en *To The Wonder* son resultado del aprovechamiento de las nuevas tecnologías que se han desarrollado en el campo de la cinematografía.

Como podemos observar, las conclusiones a las que se llega en esta investigación verifican las hipótesis planteadas en el capítulo de diseño de investigación. Igualmente, atendiendo a estas conclusiones, se ha cumplido con el objetivo general de la investigación. Éste es, establecer una correlación entre los medios técnicos cinematográficos disponibles utilizados y la naturaleza artística cinematográfica en los filmes de Terrence Malick *Malas tierras* y *To the Wonder*.

También, queriendo aprovechar los esfuerzos requeridos para la consecución tanto de los objetivos específicos como del objetivo general primario de este trabajo, se propuso afrontar un segundo objetivo general. Este segundo objetivo general es el de proponer las bases de una estética audiovisual contemporánea cuyos principios formadores no tienen una referencia en la historia cinematográfica estudiada.

A continuación se proponen una serie de características de esta nueva estética cinematográfica contemporánea –fruto de los resultados obtenidos en el análisis formal de la película *To the Wonder*– que funcione como modelo que enmarque futuras investigaciones cuyas finalidades sean la de validar tal modelo.

5.1. Nueva estética cinematográfica.

Como hemos podido comprobar, los avances en las tecnologías utilizadas en el campo de la cinematografía han permitido a los cineastas replantear premisas fuertemente arraigadas en el sistema de producción cinematográfico. La capacidad para capturar la imagen con una calidad profesional bajo condiciones de iluminación precaria y sin la necesidad de utilizar grandes aparejos de iluminación, ha permitido romper con la idea de un plan de producción estricto, con diseños de iluminación y puesta en escena estrictamente delimitados que atiendan a la consecución del plan de rodaje. Así, con una tecnología que permite además filmar más y con un pequeño equipo técnico, ayuda a incrementar la capacidad de improvisación, favoreciendo un rodaje que puede filmarlo todo para, en el montaje, acceder a esos *accidentes* que se hayan podido dar dentro de la ficción.

Con este nuevo estilo cinematográfico se cuestionan de nuevo las fronteras que separan la realidad de la ficción. Se redefine la percepción de lo real gracias a una manera de realizar propia del documental, pero rescatado y utilizado por un cine comercial y de consumo de masas.

Así, el modo de proceder consiste ahora en la búsqueda de lo esencial dentro del ingente material bruto del que se dispone. El montaje o, siendo más acorde a nuestro tiempo, la postproducción –otro de los aspectos nacidos en la revolución digital–, es ahora el proceso clave de configuración del texto fílmico frente al guión y la planificación.

Esto, como se dijo en el capítulo introductorio, son premisas que ya se propusieron en anteriores estilos cinematográficos como el *direct cinema* americano o el movimiento danés *Dogma 95*. Sin embargo, esta nueva estética fílmica se diferencia de estos estilos cinematográficos nombrados en una particular utilización de los recursos estéticos visuales y narrativos para conformar un texto fílmico placentero. Frente a la estética de la *brusquedad* de los movimientos realistas modernos, se confecciona una nueva estética cinematográfica cuyos recursos formales se distancian funcionalmente de los de sus predecesores.

Estos recursos formales o estéticos que configuran la nueva estética o estilo cinematográfico que se está proponiendo son los siguientes:

- Utilización descarada de los planos cerrados –primeros planos y planos detalle– sin intención expresiva –sin significación narrativa audiovisual–, sino como elemento embellecedor del montaje secuencial.
- Estos planos cerrados se diseñan acercando la cámara al sujeto u objeto a representar y no mediante la utilización del zoom de la cámara. Esto provoca una reducción al mínimo de la profundidad de campo dándose muchos desenfocados y correcciones de foco *en vivo*.
- Juego con el desenfoco en la imagen mediante elementos situados en primer término –cerca del objetivo–.
- Utilización desmesurada de los movimientos de plano sin significación narrativa audiovisual. Estos movimientos de planos suelen ser con cámara al hombro (haciendo temblar la imagen), en steadycam o en trávelin.
- Uso particularmente generalizado del plano medio frontal trasero del sujeto a representar siguiéndolo en su trayectoria mediante cámara al hombro o en steadycam.
- La perspectiva o ángulo de la cámara no tiene porqué ser neutra. Se dan planos picados, contrapicados, inversos o girados sin distinción ni intención expresiva.
- Consecuencia de lo anterior, en la composición de la imagen se excluye la centralidad en favor de otros encuadres menos ortodoxos, pudiéndose cortar al sujeto a representar por los límites del cuadro. De esta manera no se sigue la lógica gramatical audiovisual que atienda a describir la acción que se da frente a la cámara.
- No se dan signos de puntuación audiovisual como pueden ser los fundidos, las cortinillas o encadenados. Si se dan estos efectos es por una intención artística, es decir, para crear en la imagen mezclas de formas y colores cuyo resultado sea atractivo para el espectador.

- Igualmente, se hace uso de “errores” ópticos de la lente como los *lens flare* – destellos de lente– con una intención artística.
- Uso de planos descontextualizados –como pueden ser planos generales sin una intención descriptiva del espacio– como signos de puntuación en el montaje. Le otorgan el *tempo* deseado a la secuencia.
- Uso de la luz natural de la escena. Si se hace uso de luces artificiales, éstas son intradieгéticas –como pueden ser las lámparas de una habitación, las farolas de la calle, una linterna que porte un sujeto dado, etc.–.
- No existe una puesta en escena de los personajes prediseñada que atienda a un plan de iluminación cinematográfico. En todo caso la puesta en escena está supeditada a los focos de luz naturales de los que se disponga. El punto de vista no es frontal, sino que la cámara transgrede los límites para atravesarlos y situarse en medio de la acción.
- El montaje es discontinuo, con saltos temporales y/o espaciales. Se pueden transgredir así las reglas de acción continua, el salto de eje, la regla de los 30° o el *raccord* visual.
- Para que este montaje discontinuo no sea molesto, se excluyen los sonidos intradieгéticos que evidencien los saltos entre planos. En numerosa ocasiones, los sonidos intradieгéticos de la imagen no corresponden a las imágenes representadas, sino que se utiliza una pista de sonido ambiente a modo de colchón.
- Los sonidos extradieгéticos –como puede ser la música cinematográfica o la voz en off–, son utilizados para cohesionar las imágenes y darle continuidad al montaje.
- La música cinematográfica cumple una función asincrónica o sinestésica. Es decir, «precede a la imagen o tiene total autonomía frente a ella» (Zavala, 2005).

Un ejemplo pueden ser «secuencias que son editadas para coincidir con la duración de un formato musical previo» (Ibid).

Ciertamente, no tienen que darse de por sí todos y cada uno de estos recursos estilísticos en todo el texto fílmico. Pueden darse de manera selectiva dentro del filme, o atender más a unos parámetros que a otros; aun así se pueden considerar como las líneas maestras por las que se configura esta nueva estética.

Hay que destacar que, dentro de estos recursos, es la grabación con la disponibilidad solo de la luz natural lo que condiciona y permite todos los demás componentes formales de este nuevo estilo cinematográfico. La luz natural permite descartar una puesta en escena teatral, acercarse con la cámara a los actores todo lo que se desee sin provocar sombras en los sujetos, realizar tomas de todos los espacios disponibles, otorgarle a la imagen ese *look* característico...

Además, si alguna toma se ha registrado incorrectamente o sin una calidad óptima por la falta de iluminación, con softwares de retoque de la imagen se pueden modificar los parámetros de la colorimetría y la exposición fotográfica para adecuarla. E inclusive poder *pintar* la imagen a consciencia y sin limitaciones, donde también existen *plugins* de estos softwares que contienen modelos prediseñados para modificar el aspecto de la imagen y hacerla más atractiva.

Es, en cierto modo, una vuelta a los orígenes del cine –como se observaba en el capítulo introductorio–, cuando se manipulaban a mano los fotogramas de la película para provocar la admiración del público (Manovich, 2005a).

Y al mismo tiempo, es un cine que consigue estimularnos desde las formas cotidianas y directas. Se da una combinación entre el azar y la puesta en escena: azar es la belleza de lo auténtico y espontáneo, mientras que la puesta en escena es buscar la armonía de los elementos que están en el campo visual.

Otra vez, se vuelve inconscientemente a los orígenes del cinematógrafo por el hecho de recrear las cosas tal como son –como hacían los Lumière–, buscando la completa naturalidad de las acciones, haciendo estallar lo real dentro de la ficción. Se da una hibridación –característica del cine posmoderno– de los dos modelos que conformaron

las vertientes a seguir y que se han dado a lo largo de toda la historia cinematográfica: el cine de espectáculo y de efectos y trucajes especiales, y el cine de reflexión, que redimensiona el valor del tiempo y la capacidad de la imagen para capturar lo aleatorio. Es por eso, en contra de la denominación de *cine menor* de Ángel Quintana, que podríamos hablar de un *cine en mayúsculas*, que hace confluir los aspectos relevantes de cada uno de los modelos que han marcado la excelencia cinematográfica.

Y esto se queda en una nimiedad en comparación con lo que realmente significa esta transgresión del cine institucional. Posiblemente, la consecuencia más importante que se deriva de esta nueva estética cinematográfica es la de que sus recursos estéticos pierden el carácter narrativo de la imagen en movimiento. Como ya se comentó en el epígrafe de las consideraciones a tener en cuenta acerca del cine clásico, moderno y posmoderno, aceptar el paradigma clásico, como hábilmente estableció David Bordwell, infiere en aceptar el lenguaje audiovisual hegemónico establecido por este estilo cinematográfico, y que ni los movimientos vanguardistas del cine moderno, ni el propio cine posmoderno han podido modificar. En cambio, como hemos visto en el análisis formal de la película *To the Wonder*, y que posteriormente se ha plasmado en las conclusiones, los recursos estéticos visuales y narrativos utilizados en esta película atienden exclusivamente al carácter atractivo y espectacular del filme, perdiendo su referencia gramatical y sintáctica en favor de la estimulación sensorial por el sencillo acto de ver.

5.2. Líneas de investigación derivadas.

Una vez configurado el prototipo de estética cinematográfica que se ha propuesto como consecuencia del objetivo general secundario de este trabajo, se detallan algunas posibles vías de investigación consecuentes a esta.

En primer lugar, soy consciente de que esta investigación podría haber sido más rigurosa y efectiva realizando una réplica a los resultados obtenidos. Es decir, haber realizado el mismo modo de proceder con otras dos películas de Terrence Malick que concordasen con las premisas establecidas en el diseño de investigación. Estas podrían haber sido *Días del cielo* (*Days of Heaven*, 1978) y *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011). Si realizando la misma metodológica se consiguieran resultados equivalentes, entonces se podría descartar completamente la casualidad por la verificación de las

conclusiones. Ésta fue la idea principal, pero se descartó esta opción debido a que la hipotética extensión final del trabajo fuese demasiado extensa para un formato de investigación como es un Trabajo Final de Máster. Aun así, ya que se ha seguido un riguroso método de investigación acorde al área de estudio y los objetivos impuestos, se pueden considerar pertinentes las conclusiones a las que se llega en esta investigación. Asimismo, estas aportaciones son susceptibles de ser revisadas en futuras investigaciones debido a que la herramienta utilizada, el análisis fílmico, pertenece a un estudio multidisciplinar que puede ser abordado por otros investigadores desde perspectivas metodológicas distintas y acceder a resultados dispares.

En cuanto a la propuesta de la nueva estética cinematográfica configurada tras los resultados obtenidos en el análisis formal del filme *To the Wonder*, ésta necesita indudablemente ser aplicada bajo el prisma científico en otros productos cinematográficos contemporáneos para así poder ser validada o, en el caso contrario, refutada. E incluso, debido a la referencia que es la cinematografía en el ámbito audiovisual, aplicar este prototipo de estética cinematográfica contemporánea a otros formatos audiovisuales como pueden ser el cine de no ficción, la televisión, los seriales televisivos, el videoclip musical o la publicidad. La finalidad es, en definitiva, fortalecer esta nueva estética cinematográfica que, por su condición híbrida de atención y espectacularidad, y por transgredir las funcionalidades del lenguaje audiovisual, se me ocurre denominarla estética de la impureza.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Libros.

Adorno, T. (1971). *Teoría Estética*. Madrid, Taurus.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta.

Almendros, N. (1990). *Días de una cámara*. Barcelona, Seix Barral.

Amar Rodríguez, V. (1993). *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid, Dykinson.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.

Bazin, A (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

Benjamin, W. (1995). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus.

Berganza, M.R., Ruiz, J.A., y García, C. (2005). *Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. Madrid, McGraw Hill.

Berger, J. y Mohr, J. (2008): *Otra manera de contar*. Barcelona, Gustavo Gili.

Bordwell, D., Staiger, J. Y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós.

Burch, N. (1985). *Praxis del Cine*. Madrid, Fundamentos.

Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.

Burger, P. (1974). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península.

Carrasco, J. (2010). *Cine y televisión digital. Manual técnico*. Barcelona, Universidad de Barcelona.

Casetti, F. y DiChio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

- Connor, S. (2002): *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual Digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- De Le Rosa Ruiz, M. A. (2000). *Que es posmodernidad*. Madrid, San Pablo.
- De Micheli, M. (2002). *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.
- De Vicente, A. (1999). *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Barcelona, Del Drac.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-movimiento*. Buenos Aires, Paidós.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., Rawle, S. (2011). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, Parramón ediciones.
- Fernandez Casado, J.L., Nohales Escribano, T. (1999). *Postproducción digital. Cine y vídeo no lineal*. Andoain, Escuela de Cine y Video de Andoain.
- Gómez Tarín, F. J. (2010). *El Análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Santander, Shangrila.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- Kodak. (2010). *Guía esencial de referencia para cineastas*. Rochester, Eastman Kodak Company.
- Lasswell, H. D., Lerner, D., y Speier, H. (1979). *Propaganda and communication in world history / Vol. 1, The symbolic instrument in early times*. Honolulu, The University Press of Hawaii.
- Lipovetsky, G. (1998). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.

- Lyotard, J. F. (2004). *La Condición Posmoderna*. Barcelona, Cátedra.
- Manovich, L. (2005a). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Martín, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile, Uqbar.
- Marzal Felici, J., Casero Ripollés, A. (2007). *El desarrollo de la Televisión Digital en España*. A Coruña, Netbiblo.
- Michaels, L. (2009). *Terrence Malick*. Illinois, Urbana: University of Illinois Press.
- Morrison, J. y Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*. Westport, Praeger Publishers.
- Neale, S. (1985). *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Londres, BFI Publishing/Mcmillan.
- Negroponete, N. (1996). *El mundo digital*. Barcelona, B.
- Orellana, J. y Martínez Lucena, J. (2010): *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid, Encuentro.
- Picó, J. (1998). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza.
- Quintana, A. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona, El Acantilado.
- Samuelson, D. (1998). *El Manual Técnico del Cine*. Guipúzcoa, Escuela de Cine y Video.
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza.
- Sánchez-Vidal, A. (1982). *Luis Buñuel. Obra Literaria*. Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- Wollen, P. (2006). *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Madrid, Akal.

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Xoximilco, Universidad Autónoma Metropolitana.

Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Cátedra.

Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.

Capítulos de libros.

Fattore, F. (2009). “Apuntes acerca del cine moderno”. En Facultad de Diseño y Comunicación – Universidad de Palermo (Ed.), *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, núm. 12 (pp. 42-44). Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación – Universidad de Palermo.

Gordillo Álvarez, I. (2011). “Historias Mínimas e Historias Rotas Cine de Ficción Postmoderno”. En M. Almagro Jiménez (Ed.), *Representaciones de la postmodernidad: Una perspectiva interdisciplinar* (pp. 201-224). Sevilla, Arcibel editores.

Jameson, F. (1985) “El posmodernismo y sociedad de consumo”. En H. Foster (Ed.), *La postmodernidad* (pp 165-186). Barcelona, Kairós.

Lasswell, H. D. (1948). The structure and function of communication in society. En L. Bryson (Ed.), *The Communication of Ideas* (pp. 37-51). New York, Institute for Religious and Social Studies.

Marzal Felici, J. J. (2005). “La ‘muerte’ del cine y otras falacias. La historiografía del cine ante la revolución digital”. En *Cuaderno de la Academia. El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, núm. 13-14 (pp.561-574). Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Metz, C. (1974). “The modern cinema and narrativity”, En *Film Language: A Semiotics of Cinema* (pp. 185-227). New York, Oxford University Press.

Mukarovsky, J. (1997). "The aesthetic norm". En J. Burbank y P. Steiner (Ed.), *Structure, Sign and Function* (pp. 49-54). New Haven, Yale University Press.

Panofsky, E. (1976). "Estilo y material en el cine". En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp.149-169). Valencia, Fernando Torres.

Artículos de revista.

Blanco Ballesteros, P. (2002) "El Paradigma De La Apropiación Pop En Wes Anderson". *Cuadernos de Documentación Multimedia Universidad Complutense de Madrid*, 21, 43-72.

Ciment, Michael. (1975, junio). "Entretien avec Terrence Malick". *Positif*, 170, 30-34.

Díaz Castaño, A. (2013, abril). "Hacia la sublimación". *Caimán Cuadernos de cine*, 15, 8.

Flichy, P. (1999). "Les images de la Belle Époque. Fin de siècle et nouveau mode de communication". *Alliages*, 39, 84-85.

Galindo Rubio, F. y Nó Sánchez, J. (2010). "Evolución de la tecnología audiovisual digital: de la handycam a la estereoscopía, de la tarjeta capturadora al montaje en web 2.0 y de la cinta a Youtube". *Zer*, 29, 137-156.

Izquierdo Castillo, J. (2009). El impacto de la tecnología en la exhibición cinematográfica: el lento camino a la sala digital. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 43-56.

Gordillo Álvarez, I. (2008). "La coherencia de la disgregación en el cine posmoderno: un viaje intercontinental a través de universos fílmicos fragmentados". *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 3, 142-153.

Marzal Felici, J. J. (2003). "Atrapar la emoción: Hollywood y el grupo Dogma 95 ante el cine digital". *Arbor*, 686, 373-389.

Peña, J. (2013). "Una Sinfonía de Cámara". *Caimán Cuadernos de cine*, 15, 6-8.

Quintana, A. (2013, abril). “Hasta que la muerte nos separe”. *Caimán Cuadernos de cine*. 15, 14-15.

Sulbarán Piñeiro, E. (2000). “El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica”. *Opcion: revista de Ciencias Humanas y Sociales*. 31, 44-71.

Walker, B. (1975). “Malick on Badlands”. *Sight and Sound*, 44:2, 82-83.

Zavala, L. (2013). “Sobre la evolución de los géneros cinematográficos”. *La colmena*, 80, 131-138.

Tésis.

Pérez-Bustamante Yábar, B. R. (2010). *El VJ y la creación audiovisual performativa: hacia una estética radical de la postmodernidad*. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos.

Rubio Alcover, A. (2006). *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*. Dirigida por Dr. J. J. Marzal Felici. Castellón, Universidad Jaime I.

Suárez Gómez, R. (2011). *Captación de la imagen cinematográfica: soportes fotoquímico y digital*. Dirigida por Dr. Bartolomé Pina, A. R., Dra. L. Crescenzi Lanna. Barcelona, Universitat de Barcelona.

Serrano García, J. V. (2010). *La tecnología desde la mirada crítica del cine. Propuesta mediológica de ensayo humanístico, tecnológico y estético*. Dirigida por Dr. F. García Gómez. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Rybin, S. M. (2009). *The Historical Thought of Film: Terrence Malick and Philosophical Cinema*. Dirigida por Dr. V. L. Marchenkov. Texas, College of Fine Arts.

Páginas web y otros recursos de Internet.

Almeryda, M. (2013). “Badlands: Misfits”. *Criterion*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/IqPNQ2>> [con acceso el 16-11-2014].

Álvarez Crespo, B. (2012). “Aportaciones a la narrativa transmediática española”. *Communication Papers*, N°4, pp 11-12. Departamento de Filología y Comunicación de la Universidad de Girona. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/4wKDWz>> [con acceso el 20-11-2014].

Benjamin, B. (2011). “Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick’s *The Tree of Life*”. *The American Society of Cinematographers*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/1fmhHf>> [con acceso el 16-11-2014].

Catrillón, J. M. (2008). “Ética y estética de lo impuro en la obra de Antonio Gamoneda”. *Ínsula* (738). [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/OjnC9t>> [con acceso el 16-11-2014].

“El cinema novo brasileño” (2011). *BuenasTareas*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/HtPq6n>> [con acceso el 16-11-2014].

De Mancelos, J. (2013). “Talking to God, under Terrence Malick’s *The Tree of Life*”. *Joao de Mancelos*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/mkhabX>> [con acceso el 16-11-2014].

Del Amo Gracia, A. (2007). “Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca”. *Cuadernos de la Filmoteca Española*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/PS86JL>> [con acceso el 16-11-2014].

Fadol Bouton, M. (2006). “Aproximación al Cine Posmoderno de Ciencia Ficción”. *Cinefagia*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/55t5vv>> [con acceso el 16-11-2014].

Fajardo Fajardo, C. (s.d.). “Las vanguardias estéticas y la posmodernidad. Esplendor y experimentación vanguardista”. *Adamar*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/eOPr4P>> [con acceso el 16-11-2014].

Gilman, K. (2009, 11 de septiembre). “12-bit Color?”. *Kyle Gilman*. [Publicación en línea]. Disponible en Internet: <<http://goo.gl/OMkDWp>> [con acceso el 20-11-2014].

Gómez Tarín, F. J. (2010, enero). “El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido”. *Shangrila textos aparte*. [Publicación en línea]. Disponible en Internet: <<http://goo.gl/7dH8rb>> [con acceso el 20-11-2014].

Grubert (s.d.). “No solo HD” [Publicación en línea]. Disponible en Internet: <<http://goo.gl/2HXz7Q>> [con acceso el 20-11-2014].

Guerra, M. S. (2002, marzo). “Cine digital”. *Área abierta*. [Publicación en línea]. Disponible en Internet: <<http://goo.gl/zHBICP>> [con acceso el 20-11-2014].

Hemphill, J. (2013). “Emmanuel Lubezki, ASC, AMC continues his collaboration with director Terrence Malick on the abstract, poetic love story *To the Wonder*.” *The American Society of Cinematographers*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/Kpq3az>> [con acceso el 16-11-2014].

Maher, P. (2013). “Love That Loves Us: The Two Loves of *To the Wonder*”. *One Big Soul: The Terrence Malick Community Blog*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/BwuUHM>> [con acceso el 16-11-2014].

Manovich, L. (1995b). “What is digital Cinema?”. *Manovich*. [Publicación en línea]. Disponible desde internet en: <<http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>> [con acceso el 14-11-2014].

Marzal Felici, J. J. y Gómez Tarín, F. J. (s.d.). “Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico”. *Universitat Jaume I, Castellón*. [Publicación en línea]. Disponible desde internet en <<http://goo.gl/fjqs6h>> [con acceso el 20-11-2014].

Muñoz, M. (2011). “El árbol de la vida – Terrence Malick. Sinfonía existencial”. *El destilado cultural*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/m79o01>> [con acceso el 16-11-2014].

Ranciêre, J. (2004). “El destino del cine como arte”. *Zinema*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/MP4B66>> [con acceso el 16-11-2014].

Solaz Frasquet, L. (2003). “Cine postmoderno”. *Encadenados* (39). [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/a7xzhm>> [con acceso el 14-11-2014].

Sotoca Holgado, T. (2004). “Las nuevas tecnologías en la edición”. *Cibersociedad*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/RIj51Y>> [con acceso el 16-11-2014].

“The Tree of Life: Emmanuel Lubezki AMC ASC” (s.d.). *British Cinematographer*. [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/1SrwUa>> [con acceso el 16-11-2014].

Uría, I. (2012). “Terrence Malick. Filosofía en 16 milímetros”. *Nuestro tiempo* (672). [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/pz7AtT>> [con acceso el 16-11-2014].

Zavala, L. (2005). “Cine Clásico, Moderno y Posmoderno”. *Razón y Palabra* (46). [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/xpl3vU>> [con acceso el 14-11-2014].

- ASC. *The American Society of Cinematographers*. <www.theasc.com>.

- IMDB. *The Internet Movie Data Base*. <www.imdb.com>.

-CINEMATOGRAPHY. *Community, education, news and resources for cinematographers*. <www.cinematography.com>

Artículos de periódicos.

Belinchón, G. (2013, 12 de abril). Malick: la eternidad es un parpadero. *El País Cultural* [Publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/UqmoZf>> [con acceso el 20-11-2014].

ANEXOS

Filmografía completa de Terrence Malick.

Director y guionista.

- *Lanton Mills* (1969) [Cine].
- *Malas tierras* (*Badlands*, 1973) [Cine].
- *Días del cielo* (*Days of Heaven*, 1978) [Cine].
- *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998) [Cine].
- *El nuevo mundo* (*The New World*, 2005) [Cine].
- *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011) [Cine].
- *To the Wonder* (2012) [Cine].
- *Knight of Cups* (2015) [Cine]. **En fase de postproducción.**
- *Lawless* (2015) [Cine]. **En fase de postproducción.**
- *Voyage of Time* (2016) [Documental]. **En fase de postproducción.**

Guionista.

- *Aquellos años* (*Drive, Ha said*, 1971) [Cine]. No aparece en los créditos.
- *Los indeseables* (*Pocket Money*, 1972) [Cine] (J.P.S. Brown, John Gay, coguionista).
- *Deadhead Miles* (1973) [Cine].
- *The Gravy Train* (1974) [Cine] (Bill Kerby, coguionista). Como David Whitney.
- *Bear's Kiss* (*El beso del oso*, 2002) [Cine]. No aparece en los créditos.

Productor/Productor ejecutivo.

- *Malas tierras* (*Badlands*, 1973) [Cine].
- *Endurance* (1999) [Cine].
- *The Endurance: Shackelton's Legendary Antartic Expedition* (2000) [Documental].
- *Happy Times* (*Xing fu shi guang*, 2000) [Cine].
- *Un lugar maravilloso* (*The Beautiful Country*, 2004) [Cine].
- *Undertow* (2004) [Cine].

- *Amazing Grace* (2006) [Cine].
- *The Unforseen* (2007) [Documental].
- *Red Wing* (2013) [Cine].
- *The Better Angels* (2014) [Cine].
- *Crocodile Gennadiy* (2015) [Documental]. **En fase de postproducción.**
- *Forty Pains* (Documental, 2014) [Cine]. **En fase de realización.**

Actor

- *Lanton Mills* (1969) [Cine]. Tilman.
- *Los indeseables* (*Pocket Money*, 1972) [Cine]. Trabajador. No aparece en los créditos.
- *Malas tierras* (*Badlands*, 1973) [Cine]. Persona que llama a la casa del hombre rico. No aparece en los créditos.
- *Días del cielo* (*Days of Heaven*, 1978) [Cine]. Trabajador del molino. No aparece en los créditos.

Glosario

Acción continua	Técnica de montaje que mantiene la continuidad de la línea y el movimiento de la acción de una toma a otra.
Acción filmica	La acción representada ante la cámara, ya sea en exteriores o en un plató. Posteriormente, mediante la gramática del montaje adquirirá un significado distinto o más amplio.
Altura de cámara	La altura física de la cámara con relación al actor o al objeto que se está filmando.
Ángulo de cámara	La inclinación de la cámara con respecto a lo que se está filmando.
Ángulo normal o neutro	La cámara está dirigida en línea recta hacia el sujeto.
Autor	Director cuya visión personal es el motor principal de toda una obra.
Cámara al hombro	La cámara está sostenida directamente por el operador, por eso la imagen se ve algo temblorosa; este estilo de grabación se asocia al cine documental y realista, también se emplea para mostrar el punto de vista subjetivo de los personajes.
Cámara lenta	La cámara filma a más de 24 fps (a veces hasta cerca de 2000 fps) para conseguir unos movimientos suaves y ralentizados.
Cámara objetiva	Planos que permiten al espectador tener una perspectiva privilegiada de la acción sin inmiscuirse en ella.
Cámara rápida	La cámara filma a menos de 24 fps para conseguir una acción acelerada.
Cine negro	Género cinematográfico, en su mayor parte estadounidense, cuyas películas suelen estar basadas en las novelas policíacas. Tiene sus orígenes en el expresionismo alemán.
Concordancia de miradas	Técnica de montaje que preserva la coherencia espacial al hacer concordar los ejes de mirada de los personajes entre los diferentes planos.
Concordancias visuales	Conexiones visuales entre planos que se crean mediante el montaje; a menudo enfatizan las relaciones espaciales o

temáticas entre objetos/sujetos.

- Congelado de imagen** Es cuando la imagen se queda inmóvil antes de una transición o cuando el tiempo se detiene para dar énfasis. Normalmente esta técnica se utiliza con fines artísticos.
- Contrapicado** La cámara se sitúa por debajo del sujeto, mirando hacia arriba. Los contrapicados a menudo sugieren la autoridad o el poder de un sujeto que mira por encima nuestro.
- Contrazoom/Reverse tracking** Técnica especial que se consigue alejándose del personaje mediante trávelin a la vez que se hace un zoom de aproximación, lo cual da la sensación de que el fondo se alarga en distancia.
- Corte de salto** 1. Plano disyuntivo que interrumpe la cohesión entre dos planos, ya sea porque se interrumpe la progresión temporal de la acción o se rompe la regla de los 30°.
2. Corte que interrumpe una única toma produciendo literalmente un salto y una elipsis temporal.
- Cortinilla** Transición de montaje mediante la cual un plano es reemplazado progresivamente por otro, que “empuja” o cubre el plano anterior
- Cortinilla circular** Recurso que a menudo se usa para aislar un detalle importante. Esta cortinilla a menudo se usaba en el cine mudo para dar énfasis. También se puede usar como transición para abrir o cerrar una escena.
- Diegético** Cualquier objeto, elemento o sujeto perteneciente al mundo de ficción creado en el discurso.
- Director de fotografía** Es el encargado de dirigir al equipo de cámara e iluminación durante el rodaje de la película. Es uno de los principales responsables de la estética de la película.
- Distancia de cámara** La distancia entre la cámara y el sujeto de la toma
- Encuadre** Espacio seleccionado para que sea captado por la cámara.
- Estructuralismo** Término aplicado a una corriente de pensamiento que estudia las estructuras de comunicación y significado.
- Expresionismo** Estilo cinematográfico que consiste en llevar a cabo una manipulación evidente de la imagen, el color, los encuadres y la puesta en escena para expresar el estado anímico de los

personajes o el director.

Extradiegético	Cualquier elemento de la película que no pertenece al mundo de ficción creado en el discurso.
Fuera de campo	Es el espacio que no muestra la cámara, sin embargo, queda implícito por los movimientos de los personajes y objetos, los diálogos y el sonido.
Fundido de salida/entrada	Transición de un plano a otro mediante el progresivo oscurecimiento de la imagen o la aparición paulatina de la misma.
Fundido encadenado	Transición suave y gradual de un plano a otro.
Género	Sirve para clasificar los distintos tipos de películas.
Gran plano general	Un plano muy abierto que muestra un gran panorama y a gente pequeña e insignificante.
Historia (Bordwell/Thompson)	Construcción lineal tanto de los sucesos narrativos representados como de los inferidos.
Iluminación de tres puntos	Es la técnica de iluminación más común, mediante la cual se emplean tres luces para conseguir una correcta exposición y dar la sensación de imagen tridimensional.
Iluminación en clave alta	Es una técnica de iluminación que crea marcados claroscuros en la pantalla; es bastante habitual en el cine negro y en las películas de terror.
Iluminación en clave baja	Técnica de iluminación que consigue imágenes suave, uniformemente iluminadas y con poco contraste, se utiliza con frecuencia en escenas con luz de día.
Intensificación de la continuidad (Bordwell)	Estilo de montaje de continuidad comúnmente usado hoy en día que se caracteriza por el uso de planos más cerrados y de menor duración, en comparación con anteriores usos del montaje de continuidad.
Intertextualidad	La conexión, interrelación e influencia entre diferentes textos.
Lens flare	Destello de la lente del objetivo generado en la imagen al incidir la luz de determinada manera.

- Luz de fondo** En la iluminación de tres puntos, es la que se ubica detrás del sujeto para aportar profundidad creando un halo a su alrededor asegurando de este modo que la figura no se verá plana sobre el fondo.
- Luz de relleno** Se utiliza en la iluminación de tres puntos. Esta luz se sitúa al otro lado de la luz principal y es más suave y menos brillante, lo que suaviza las sombras proyectadas sobre la cara de los actores.
- Luz principal** Es la luz más brillante en la iluminación de tres puntos. Sirve para destacar detalles de la cara al proyectar sombras sobre la parte no iluminada.
- Montaje de continuidad** Estilo de edición dominante, usado para crear una narración y espacio coherentes, que evita las repeticiones y el contenido innecesario.
- Montaje de discontinuidad** Es lo opuesto al montaje de continuidad, no se preocupa por la secuencia narrativa del cine; se caracteriza por el uso de recursos de montaje que subvierten o rompen la coherencia espacial y temporal de la película, como ejes de acción que no concuerdan y concordancias visuales simbólicas.
- Montaje en paralelo** Técnica de montaje que consiste en intercalar diferentes hilos narrativos que están separados en el tiempo o el espacio, a menudo se hace con el objetivo de crear cierto ritmo o tensión mientras se avanza hacia el clímax.
- Movimiento de cámara** Se lleva a cabo mediante diferentes técnicas, desde mover la cámara sobre su eje a desplazarla mediante un trávelin o la grúa. Los movimientos de cámara aportan efectos dramáticos o evitan los cortes en el montaje.
- Narratología** Es una rama del estructuralismo que estudia las estructuras y las fórmulas narrativas.
- Panorámica horizontal** La cámara se mueve horizontalmente sobre su eje sin que haya desplazamiento.
- Panorámica vertical** La cámara se mueve verticalmente sobre su eje sin que haya desplazamiento.
- Picado** Cuando la cámara está ubicada por encima del sujeto mirando hacia abajo. Los picados normalmente se emplean para hacer que el público se sienta superior a lo que está

viendo.

- Plano con grúa (o aéreo)** Al filmar con una grúa se pueden conseguir tomas asombrosas desde gran altura, ya sean planos picados de unos empequeñecidos personajes o grandes planos generales que muestren el panorama.
- Plano de situación/toma maestra** Suele ser el primer plano de una secuencia, el principal, normalmente es un plano general, que nos muestra todo el decorado, las relaciones espaciales de los personajes y las acciones importantes.
- Plano general** Encuadre en el que el fondo tiene bastante protagonismo, aunque las figuras humanas están bien diferenciadas.
- Plano inclinado/angulado** La cámara está inclinada respecto al plano horizontal; a menudo se utiliza para acentuar el dramatismo y mostrar un mundo desequilibrado e incierto.
- Plano medio** Plano que muestra la figura humana encuadrada desde la cintura hasta arriba; es uno de los planos más recurrentes en la televisión.
- Plano medio largo/plano americano** Cuando la figura humana está encuadrada desde las rodillas (sin cortarlas) hacia arriba.
- Plano secuencia (Bazin)** Una secuencia filmada en una sola toma con una gran profundidad de campo.
- Plano subjetivo** Planos que se graban desde el punto de vista de un personaje u objeto de la película.
- Plano-contraplano** Manera de editar y filmar que se utiliza con frecuencia para las conversaciones. Consiste en intercalar planos del locutor y del interlocutor siguiendo las reglas de filmación (180° y 30°) para mantener la concordancia espacial y hacer coincidir los ejes de miradas.
- Primer plano** Encuadre cerrado que enfatiza los detalles individuales (caras, manos, pies, pequeños objetos,...), normalmente se utiliza para dar información sobre detalles narrativos relevantes.
- Primerísimo primer plano** Un plano muy cerrado que muestra detalles concretos, como los ojos, los labios u otros objetos.

Profundidad de campo	Espacio por delante y por detrás del plano enfocado, comprendido entre el primer y el último punto aceptablemente nítido reproducidos en el mismo plano de enfoque.
Puesta en escena	Un concepto clave que se refiere a la organización y presentación de los objetos dentro del cuadro.
Realismo	Un estilo de realización de cine que pretende imitar la realidad material de la forma más creíble posible.
Regla de los 30°	Norma de rodaje y montaje según la cual si el ángulo que se forma entre dos posiciones de cámara y el objeto filmado difiere menos de 30° al yuxtaponer los planos se producirá un salto perceptible, debido a que las posiciones de cámara son muy similares.
Regla de los 180°	Norma de montaje pensada para preservar la continuidad espacial de una secuencia y consistente en una línea imaginaria de acción que la cámara no debe cruzar.
Salto de eje	Infringir la reglas de los 180° al cruzar la línea imaginaria que divide la escena.
Semiótica	El estudio de los signos. Tiene sus orígenes en la obra de Ferdinand Saussure, un lingüista suizo que fue el primero en identificar algunos de los principios básicos que se aplican a cualquier sistema de signos.
Signo	Algo que representa a otra cosa.
Sonido asincrónico	Sonido que no concuerda con la imagen, como un diálogo que no se corresponde con los movimientos labiales de los actores.
Sonido diegético	Los sonidos que provienen de los personajes u objetos dentro del espacio ficcional, como los diálogos, la música de un tocadiscos, etc.
Sonido extradiegético	Sonido que no proviene ni de los objetos ni de los personajes dentro del espacio de ficción, como la voz en off, la banda sonora, etcétera.
Sonido sincrónico	Aquel que se escucha al mismo tiempo que se produce en la diégesis, por ejemplo los diálogos y los disparos de armas. El sonido sincrónico puede producirse en pantalla o fuera

de campo, pero siempre está sincronizado con la imagen.

Steadycam Soporte especial que va sujeto al operador de cámara y con el que se consiguen unos movimientos más fluidos, suaves y “flotantes” que con el trávelin.

Texto Conjunto de elementos verbales, visuales o escritos.

Trávelin o traveling Toma de una cámara que se mueve sobre una plataforma que se desliza sobre raíles, cuyo trazado puede ser recto o curvo.

Zoom Objetivo que permite al operador de cámara cambiar la distancia focal y cambiar el tamaño de la imagen; produce movimiento sin necesidad de que la cámara se desplace físicamente.

Fotogramas.

Malas tierras (1973).



Fotograma 1a



Fotograma 1b



Fotograma 2



Fotograma 3a



Fotograma 3b



Fotograma 4a



Fotograma 4b



Fotograma 5a



Fotograma 5b



Fotograma 6a



Fotograma 6b



Fotograma 6c



Fotograma 7



Fotograma 8a



Fotograma 8b



Fotograma 9a



Fotograma 9b



Fotograma 9c



Fotograma 9d



Fotograma 9e



Fotograma 10a



Fotograma 10b



Fotograma 10c



Fotograma 10d



Fotograma 11a



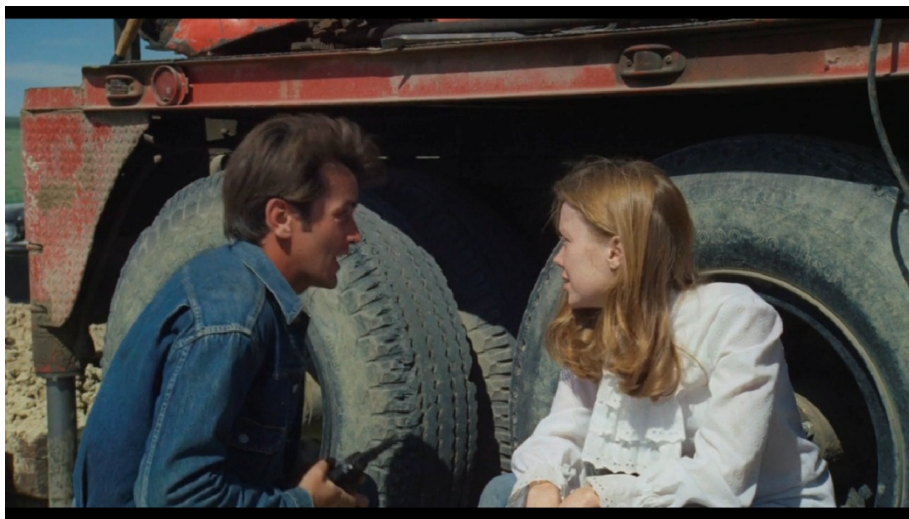
Fotograma 11b



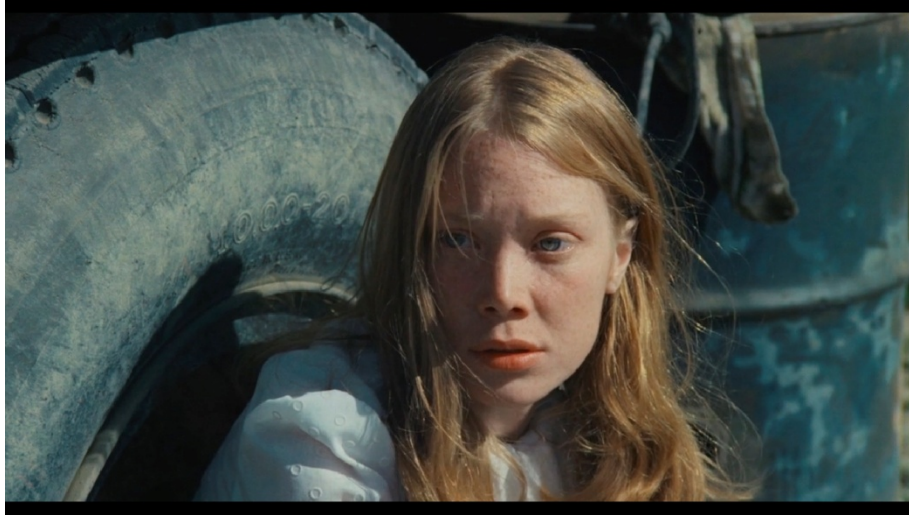
Fotograma 11c



Fotograma 11d



Fotograma 11e



Fotograma 11f



Fotograma 12

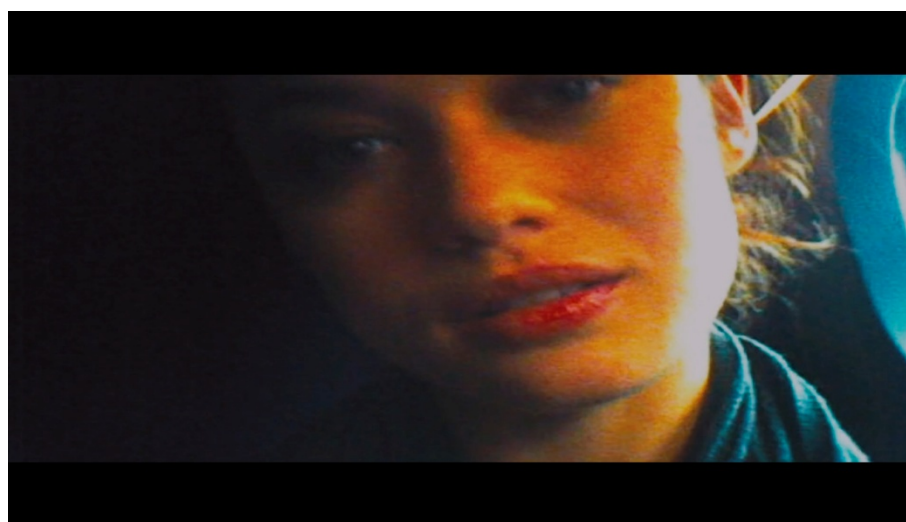


Fotograma 13

To the Wonder (2012).



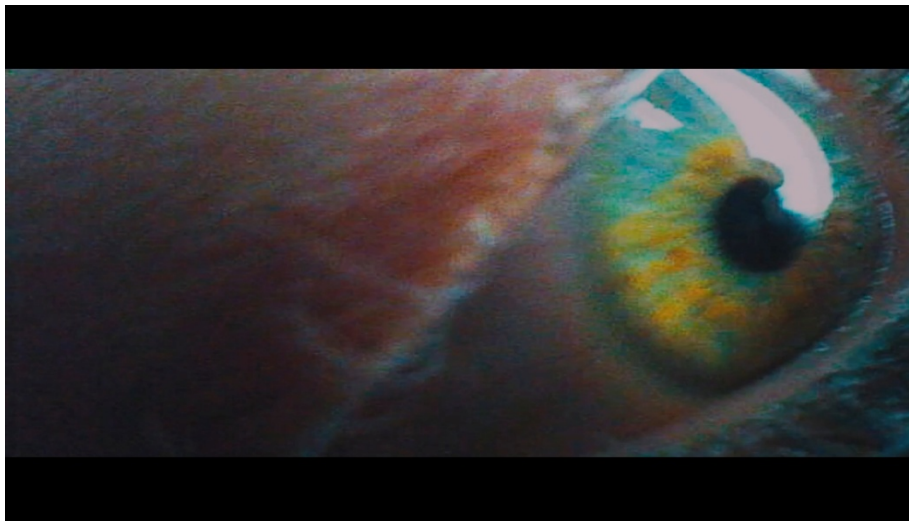
Fotograma 14a



Fotograma 14b



Fotograma 14c



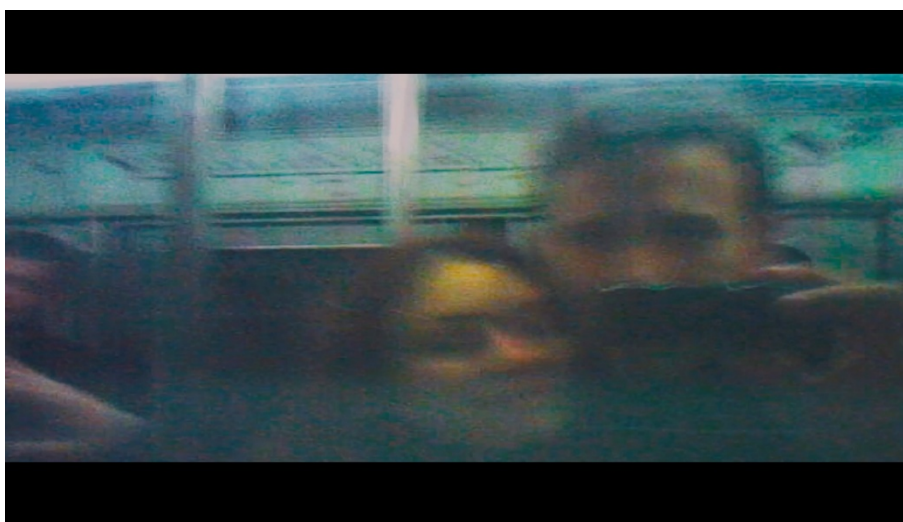
Fotograma 14d



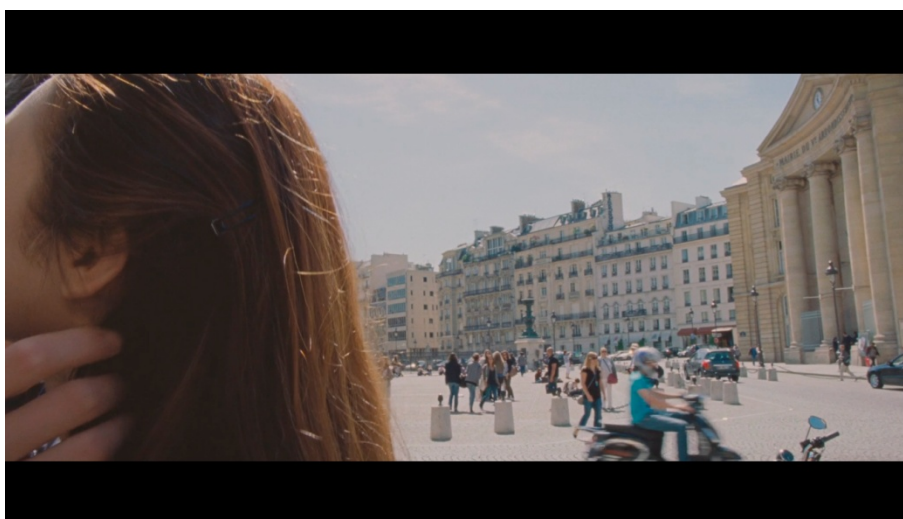
Fotograma 14e



Fotograma 14f



Fotograma 14g



Fotograma 15a



Fotograma 15b



Fotograma 16



Fotograma 17a



Fotograma 17b



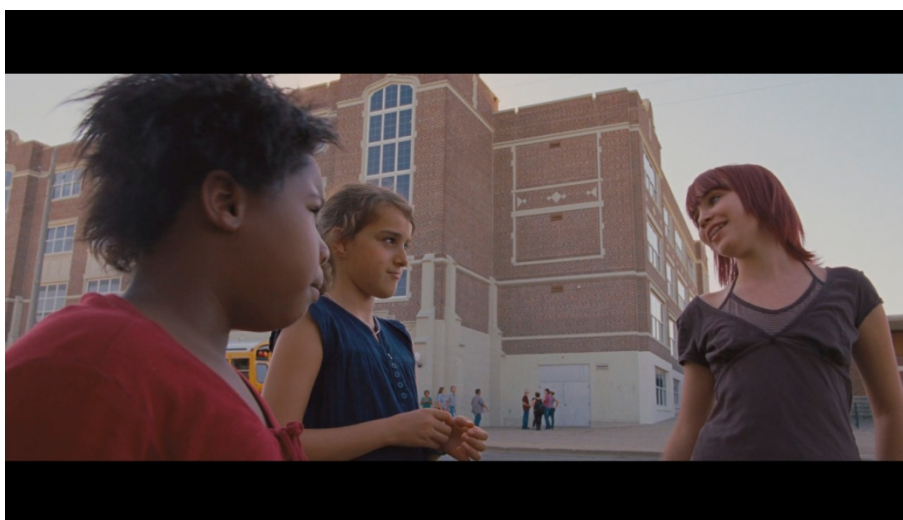
Fotograma 18a



Fotograma 18b



Fotograma 18c



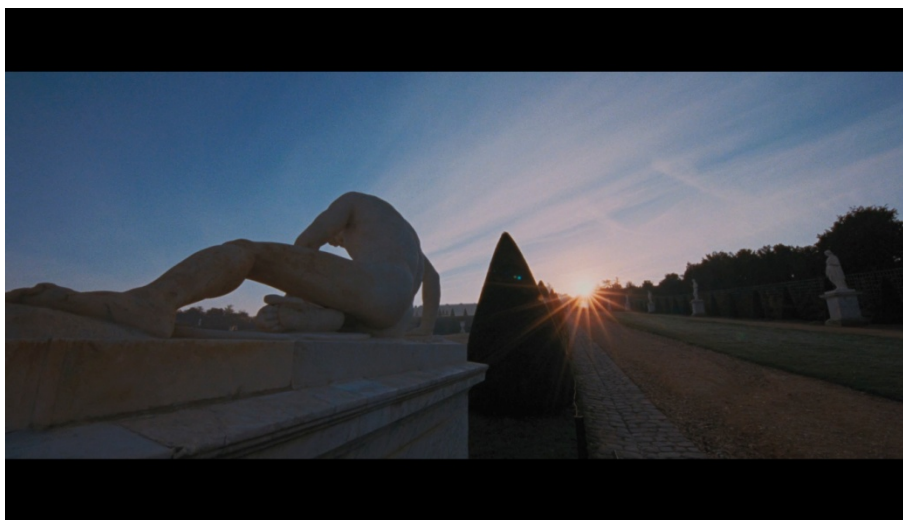
Fotograma 19a



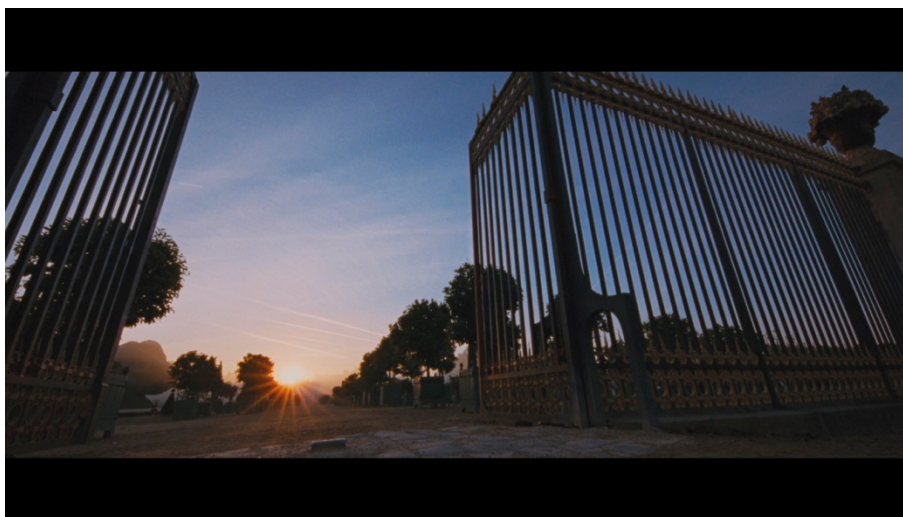
Fotograma 19b



Fotograma 20a



Fotograma 21a



Fotograma 21b



Fotograma 22a



Fotograma 22b



Fotograma 23a



Fotograma 23b



Fotograma 24



Fotograma 25

