



Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Artes Audiovisuales
Trabajo de Grado

“La lluvia entre Abril y Julio”: La estructura narrativa de Julio Medem

Héctor Manuel Moreno Betancourt

Tutor: Max Römer

Caracas, Mayo 2007

*Todavía padeces las tentaciones de Antonio...
El entretenimiento del fervor atenuado, los tics de orgullo pueril, el abatimiento y el pánico.
Pero entenderás tu labor: todas las posibilidades armónicas pulularán en torno a tu sede.
Seres perfectos, imprevistos, se ofrecerán para experimentes con ellos.
A tus alrededores afluirán como un ensueño extraños gentíos de antaño y lujos ociosos.
Tu memoria y tus sentidos no serán ya sino aliento de tu impulso creador.
Y el mundo, cuanto tú salgas, ¿qué forma habrá revestido?
En cualquier caso, ninguna de las apariencias actuales.*

Arthur Rimbaud

A mis amigos

AGRADECIMIENTOS

A Dios, Cristo y los Ángeles por dejarme creer que al amor no hay que ponerle límites.

A Max Römer por su paciencia casi infinita.

A Mari por ser siempre amiga y mujer.

A Yoja por los momentos juntos.

A Aya por el tiempo compartido hacia la madurez.

A Virginia Aponte por sus palabras oportunas y certeras.

A Mora, Tico y More por ser lo más importante en mi existencia.

A Julio Medem por regalarme la realidad que existe en sus películas

También gracias

A Gustavo por ofrecerme su amistad y compartir sus ideas.

A Adriana, María José, José Pablo y Carlos por construir un mundo de seres
especiales.

Alejandro Morón por mostrarme mi responsabilidad.

A Corito, Noris y Yeya por abrirme sus hogares y corazones.

A Mary por brindarme su cariño desinteresado.

A Katy por tenerme siempre presente.

A Pablo por escuchar mis angustias.

A Valentina por estar de nuevo.

A Ronny y Kendrys por acompañarme en la distancia.

A Danize, Omar, Yeneidi, Flia. Quilachamín y Dora por la ayuda concreta en el
avance.

A todos ustedes “*Gracias...totales*”

ÍNDICE GENERAL

Fade In: Introducción.....	9
Desarrollo Conceptual.....	13
Capítulo I. La búsqueda: Julio Medem.....	13
1.1. El hombre ligado a su obra.	13
1.2. Julio Medem: el cineasta.	20
Capítulo II. En busca de la narrativa en el cine.....	27
2.1. El cine: arte y autor.....	27
2.2. La narrativa: el orden de la historia, de la palabra a la imagen.....	33
Capítulo III. La significación: en la búsqueda del análisis.....	45
3.1. La imagen narrativa.	45
3.2. Metz, en Hjelmslev: la elección para el análisis.	57
Desarrollo Metodológico.....	69
Capítulo IV. El camino para el encuentro.	69
Desarrollo de la Investigación.....	78
Capítulo V. El encuentro con el análisis.....	78
5.1. Vacas.....	78
5.1.1. La muerte.	78
5.1.2. El sexo.	85
5.1.3. El amor.....	93
5.2. La ardilla roja.....	99
5.2.1. La muerte.....	99
5.2.2. El sexo.....	106
5.2.3. El amor.....	113
5.3. Tierra.	119
5.3.1. La muerte.	119
5.3.2. El sexo.	127

5.3.3. El amor.....	133
5.4. Los amantes del círculo polar.	139
5.4.1. La muerte.	139
5.4.2. El sexo.....	146
5.4.3. El amor.	151
5.5. Lucía y el sexo.	161
5.5.1. La muerte.	161
5.5.2. El sexo.	166
5.5.3. El amor.....	172
Desarrollo Creativo.....	177
Capítulo VI. Julio Medem: autor y narrativa.....	177
6.1. El encuentro con el autor.....	177
6.2 El encuentro con la estructura.....	185
Capítulo VII. “La lluvia entre Abril y Julio”: guión de cortometraje.....	193
Conclusión y recomendaciones.....	220
Fuentes de información.....	223
Anexos.....	228
Anexo 1.....	228
Anexo 2.....	235
Anexo 3.....	237
Anexo 4.....	241
Anexo 5.....	251
Anexo 6.....	257
Anexo 7.....	262
Anexo 8.....	273
Anexo 9.....	280
Anexo 10.....	284
Anexo 11.....	287
Anexo 12.....	291

Anexo 13.....	298
Anexo 14.....	302
Anexo 15.....	305

INTRODUCCIÓN

*¿Quién dijo que todo está perdido?
Yo vengo a ofrecer mi corazón.
Tanta sangre que se llevó el río,
yo vengo a ofrecer mi corazón.
No será tan fácil, ya sé que pasa.
No será tan simple como pensaba.
Como abrir el pecho y sacar el alma,
una cuchillada de amor.
Luna de los pobres, siempre abierta,
yo vengo a ofrecer mi corazón.
Como un documento inalterable,
yo vengo a ofrecer mi corazón*

Fito Páez— Yo vengo a ofrecer mi corazón—Canción

Julio Medem es el autor español de cinco largometrajes de ficción que lo han convertido en una de las figuras cinematográficas más importantes de los últimos años en su país. Durante los últimos catorce años ha labrado una carrera mostrando al mundo una cinematografía inquietante en las formas, compleja en el fondo, pero sobretodo interesante para los espectadores que han atinado a dejarse llevar por las historias que él cuenta.

Cualquier cosa que se diga en este punto sobre Medem y sus películas sobra, es producto de conjeturas. Para que el estudio y la comprensión del mundo cinematográfico de este autor sea trascendente, se ha dispuesto abordar a este cineasta en tres áreas fundamentales: su biografía, la relación que existe entre el autor y el cine que hace y las películas que lo han colocado en la atención de estudio.

Estos puntos han sido construidos desde las críticas a sus filmes, el pensamiento que ha esbozado en entrevistas y la atención que dentro de su país le han merecido como figura relevante en el cine a durante la última década del siglo XX.

Una relevancia está asentada a la singularidad con la cual sus historias está presentadas y que lo sitúan como un narrador muy particular de historias que giran en

torno a la muerte, el sexo y el amor, lo que obliga a hablar sobre la importancia que el cine le otorga a la narrativa y cómo esta se constituye en parte fundamental de la expresión de un autor cinematográfico.

La exposición de la relevancia del autor y el cine ha encontrado en los estudios que sobre el tema ha realizado Jean Mitry en un apoyo fundamental que permite comprender la relación e importancia entre la obra cinematográfica y quien la crea. También los estudios encabezados por Jaques Aumont y las posteriores interpretaciones que sobre los mismo realizara García Jiménez y que se constituyen en aportes fundamentales en la comprensión del arte cinematográfico desde la perspectiva de lo que este cuenta, es decir, la narrativa, la cual está anclada al acontecimiento como elemento que articula la estructura del discurso.

Una narrativa que tiene su manifestación máxima en el filme, pero que encuentra en el guión cinematográfico su génesis de expresión. Por ello abordar las características de forma y de fondo del guión cinematográfico es una tarea necesaria al ser la base de la cual parte la creación cinematográfica de los filmes de ficción, sin importar cual sea su extensión.

La búsqueda por conocer en profundidad los acontecimientos que articulan las historias de las películas de Medem hace necesaria la exposición de un cuerpo teórico donde la forma y el fondo de dichos acontecimientos se expongan y expliquen, con el fin de entender la importancia y características que los hacen relevantes dentro de la estructura de las películas de este autor.

La semiología se convierte en el método seleccionado para poder estudiar las características especiales de las películas de Julio Medem. Al considerar los elementos que se encuentran en el entorno como signos, éste método de estudio ha

originado un cuerpo de teorías que desde el lenguaje hablado hasta el cine permite pueda expresarse lo que las cosas significan, el valor que se les confiere en el mundo.

Son múltiples los estudios que se han realizados sobre la semiología, desde la propuesta de Saussure en la cual se expresan las dos dimensiones del signo: el significante y el significado; y que tienen su inicio en la consideración lingüística de éste. Hasta la matriz propuesta por Christian Metz, quien realizó una adaptación de los postulados expresados por Louis Hjelmslev para hacer de la matriz de estudio una forma de comprensión del signo fílmico.

Al entender el trabajo de Metz se puede analizar cada uno de los acontecimientos seleccionados que se corresponden con la muerte, el sexo y el amor, en cada uno de los cinco filmes de ficción escritos y dirigidos por Julio Medem. Análisis realizados de forma individual, es decir, tomando en cuenta las características particulares de cada secuencia seleccionada a partir de lo que ella manifestaba en relación a la muerte, el sexo o el amor, según sea el caso.

Cada secuencia aporta de manera contundente las características que permiten configurar una estructura singular en las películas de Medem, revelando sus características como autor cinematográfico al tiempo que se describe los elementos que conforman el orden del discurso de sus filmes.

La descripción de la estructura narrativa presente en la filmografía del autor, producto del análisis semiológico funciona como elemento orientador de la creación al ser una propuesta que permita a otros utilizar dicha estructura teniendo como punto de partida para el desarrollo de historias a partir de la narrativa de Julio Medem.

El guión de cortometraje “La lluvia entre Abril y Julio” es ejemplo de ello, en él se expresan los elementos que componen la estructura del cineasta español, pero de manera original, convirtiendo la propuesta narrativa de Medem en trascendental para la realización fílmica.

CAPÍTULO I

LA BÚSQUEDA: JULIO MEDEM

*“In my place, in my place
 Where lines that I couldn't change
 I was lost, oh yeah
 I was lost, I was lost
 Crossed lines I shouldn't have crossed
 I was lost, oh yeah”
 Coldplay—In my place—Canción*

1.1 El hombre ligado a su obra.

Julio Medem, comienza el tránsito por la tierra el 21 de octubre del año 1958, en San Sebastián, País Vasco, España. Nacer en el País Vasco representa una circunstancia en la cual sus habitantes tienen que enfrentarse a vivir en un lugar bañado por el conflicto constante, por la muerte, el desencuentro y el odio.

Es en *Euskadi* —nombre en lengua vasca que recibe el País Vasco— donde transcurre la primera experiencia como director de un largometraje del autor, “Vacas”(1992), y también su más reciente película “La pelota vasca: la piel contra la piedra”(2003).

Este último es un documental sobre el conflicto vasco que lo ha colocado en el ojo del huracán del escrutinio público al intentar presentar una visión distinta “...*al espectáculo de la calumnia, la mentira y el linchamiento que contra el nacionalismo vasco, estrategia populista del Gobierno español (...) a la que también se apuntó (...) la práctica totalidad de los medios de comunicación de Madrid...*” (Medem, J. (2003) *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Consultado en Enero, 5, 2004 de: elmundo.es/documentos/2003/09/cultura/medem.pdf)

Separadas en el tiempo, “Vacas” (1992) y “La pelota vasca: piel en la piedra” (2003) son prueba fiel de que el autor siempre ha estado atado a su lugar de origen, aún cuando apartarse de él, tal y como Medem ha confesado “...*alejarme de mi tierra me ha supuesto una liberación; realmente había llegado a sentirme aplastado por las personas e ideas que, con esa dignidad tan tozuda y vieja, vienen garantizando que el conflicto vasco se perpetúe*” (Medem, J. (2003) *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Consultado en Enero, 5, 2004 de: elmundo.es/documentos/2003/09/cultura/medem.pdf)

De padre con sangre alemana y valenciana, y madre de padres vascos y franceses, el niño que fue Julio acostumbraba a filmar en las noches, por los rincones de su casa con su hermana Ana, quien le servía de actriz. Le quitaba la cámara de súper ocho a su padre, quien la tenía guardada y se había olvidado de ella.

El niño que fue Julio comenzó a curtir su visión del mundo en compañía de su hermana, una visión que originaría un director con una cinematografía que atraparía la atención del público y la crítica tanto fuera como dentro de España.

El cine y el mundo de Medem comenzaron a relacionarse desde los rincones de su casa. Ya a los 16 años Medem escribía guiones en secreto. Era el hijo mayor “...*el deportista, un chaval solitario y embebido en su afán por llegar a triunfar como atleta. Saltaba vallas, entrenaba, escribía y soñaba con ser psiquiatra...*”. (1996,) *Mejor director español y mejor película (TIERRA) de 1996*. Consultado en Octubre 10, 2003 de: http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_tentaciones.htm.)

Julio Medem confiesa haber tenido una adolescencia muy larga, en la cual todavía se sentía en la víspera de cumplir los 40 años. Una muestra de un niño que se niega a crecer y que ha conseguido en el juego de contar historias, de presentar lo que del mundo ve e interpreta.

El sueño de convertirse en psiquiatra se transformó en una meta, por eso estudia Medicina en la Universidad del País Vasco, carrera que culminará y a la cual le seguirá un período muy particular de su vida.

Medem no ejercerá la carrera de Medicina, al terminarla se marcha de San Sebastián con su esposa y su primer hijo Peru a Amasa, un pueblo en el País Vasco. Allí se dedicará a escribir mientras su esposa trabajaba, será este un período difícil pero revelador para el autor:

Fue un momento de mi vida en el que yo ya tenía clarísimo que me quería dedicar al cine. Coincidió que me tuve que ir de San Sebastián porque no tenía dinero para vivir. (...) Vivía del sueldo de 60mil pesetas de mi mujer, que estaba haciendo el primer año del MIR. Me dedicaba a hacer la comida, la compra y a criar a mi hijo Perú... (Medem en Díaz, P. (1997,) Julio Medem Consultado en Octubre, 20, 2003 de: http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_iberia.htm).

Rodeado del paisaje rural vasco, y con la firme decisión de ser cineasta, Medem se dedica a escribir su primer largometraje “Vacas” (1992) en el cual cuenta la historia de dos familias enfrentadas en cuatro momentos históricos distintos del País Vasco.

Esta película le abriría el camino para que su idea firme de dedicarse al cine se haga realidad, con ella logrará reconocimiento en España y en diferentes países de Europa.

Y desde este momento, el cine de Medem comenzará a tener una relación directa con su vida y particular visión del ser humano. Tanto “La ardilla roja” (1993) como “Tierra” (1996) contienen elementos en la constitución de sus personajes que revelan de Medem, una gran fascinación por tratar de descubrir y entender la mente humana, búsqueda que lo llevó a estudiar medicina para ser psicólogo, aunque él siempre ha asegurado que no pretende realizar ninguna clase de psicología en sus películas.

Durante el proceso de montaje de “La ardilla roja” (1993) nace su hija Alicia, a quien Julio Medem le dedicará aquella película. Alicia, segunda hija del director, es una niña con Síndrome de Down. Esto para el director de cine que se muestra como sensible y para el hombre cuya pasión por la psicología y los misterios de la mente humana nunca han cesado, representará una gran lección como hombre y padre:

“Tener una hija como Alicia, que es un síndrome de Down te hace un padre mucho más humilde, menos orgulloso, por orgullo me refiero al exceso natural de que nuestros hijos sean una prolongación de nosotros mismos o mejores que nosotros mismos. Los hijos son lo que tengan que ser cada uno es un mundo y el de Alicia está tocado solamente por las emociones, sólo vive para querer y eso es lo que he aprendido que ahí es nada” (Medem, J. (2003) Invitado Julio Medem. Consultado en Octubre, 10, 2003: <http://www.sportmania.com/codigo/chat/medem/archivo.asp>).

Así como acostumbraba a jugar con su hermana y la cámara de súper ocho de su padre cuando era niño, Medem el cineasta consagrado, se servirá de sus hijos incluyéndolos en la realización de sus dos películas de ficción más recientes, en las que además participará él directamente en la producción con su compañía “Alicia Produce”.

A pesar de la oposición del director y tras un largo proceso de búsqueda, Peru, el hijo mayor de Julio Medem, será el niño que corre tras Ana (Personaje que lleva el nombre de la hermana del director) en la desgarradora historia de amor de “Los amantes del círculo polar” (1998). Y es que en “*Los amantes*” existen muchas connotaciones personales para el realizador vasco.

El viejo Otto, el piloto que recibe a Ana en las antípodas finlandesas, el alemán que rescató a una vasca durante el bombardeo de Guernica, en el que Otto cayó a tierra para encontrarse con la española que le permitirá vivir su historia de amor, son al igual que el padre y la madre del director, un alemán y una española con una historia de amor compartida.

La historia de amor que es “Los amantes del círculo polar” (1998) le recuerda profundamente a Medem un amor secreto de la adolescencia, y fue escrita “*desde la experiencia personal del amor perdido*” (Medem, J. (2003) *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Consultado en Enero, 5, 2004 de: elmundo.es/documentos/2003/09/cultura/medem.pdf), cuando el director acababa de terminar la relación de dieciocho años con la madre de sus dos hijos.

La significación personal y familiar que la película tiene para el director hizo que Medem se opusiera a que su hijo Perú representara a Otto Niño, por ello es que durante el rodaje de la película prefirió que “... *en algunas secuencias él no supiera lo que pasaba y hay otras en que no está, y otras que le he dicho que la escena era un sueño, él no ha visto la película entera...*” (Medem en Alfageme, (1998) *Atrapados en el círculo de la pasión*. Consultado en Octubre, 8, 2003 de: http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_tentaciones_circulo.htm).

El último filme de ficción del director hasta el momento, “Lucía y el sexo” (2001), contó con la presencia de su hija Alicia representando a Luna, la desconocida hija de Lorenzo, el atormentado escritor que es protagonista en la película.

Lorenzo no solo le sirvió a Medem para proyectar al padre, que es de Alicia, sino que este personaje también sirvió para “*proyectar todas mis angustias creativas en un escritor inventado*” (Medem, J. (2003) *Invitado Julio Medem*. Consultado en Octubre, 10, 2003 de: <http://www.sportmania.com/codigo/chat/medem/archivo.asp>).

En la invención que es Lorenzo descansa el escritor que es Medem, en ambos existe la coincidencia de los creadores que buscan conjugar las pasiones humanas, las cuales relatan y viven de manera intensa.

Tanto en Medem como en Lorenzo está “*el escritor que se desangra escribiendo*” (Medem, J. (2003) *Invitado Julio Medem*. Consultado en Octubre, 10, 2003 de: <http://www.sportmania.com/codigo/chat/medem/archivo.asp>), como no podía ser menos viniendo de un guionista que conjuga las pasiones humanas de una manera tan intensa, como las vive y las cuenta Lorenzo.

Durante el proceso de posproducción de “Lucía y el sexo” (2001) realizará un cortometraje en formato de video digital para Internet titulado “Checa” (2001); este cortometraje es una entrevista realizada en dos días de rodaje a su hija Alicia. El nombre del cortometraje responde a la amiga imaginaria que la hija del director tiene.

“Checa” (2001) es un filme pequeño pero representó para el director donostierra, la oportunidad de mostrar que las personas con síndrome de Down “*tienen un imaginario propio muy interesante... Alicia se protege con su amiga y hay que quererlas a las dos*” (Medem, J. (2003) *Invitado Julio Medem*. Consultado en Octubre, 10, 2003 de: <http://www.sportmania.com/codigo/chat/medem/archivo.asp>).

Al finalizar “Lucía y el sexo” (2001) Medem vuelve a abordar el conflicto en el País Vasco, como lo hizo en su Opera Prima, para realizar en clave documental “La pelota vasca: la piel contra la piedra” (2003) un filme en el cual quería desde su visión “...intentar escribir algo mínimamente justo acerca del conflicto vasco...” (Medem, J. (2003) *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Consultado en Enero, 5, 2004 de: elmundo.es/documentos/2003/09/cultura/medem.pdf), para lo cual se propuso alejarse del odio “...y pensé que si lo conseguía, esa sería la mejor idealización del odio”

Esta es la película que devolvió a este cineasta a las pantallas del mundo, y significó para Medem encontrarse nuevamente con aquello de lo cual había intentado escapar, en gran medida por el temor que representaba involucrase con el odio que cubre el cielo vasco

“Cuando después de siete años volvía a Euskadi para rodar esta película, tuve la sensación de que no había llegado del todo, por que no quise; tuve tanto respeto por mantenerme sin odiar, por no volver al sitio del que salí, que me quedé en una temerosa distancia...” (Medem, J. (2003) *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Consultado en Enero, 5, 2004 de: elmundo.es/documentos/2003/09/cultura/medem.pdf).

Sin embargo, Medem no ha podido alejarse del odio, por lo menos no del de los otros y “La pelota vasca: la piel contra la piedra” (2003) no sólo significó una vuelta a los orígenes para el autor, también ha sido enfrentarse a los dos extremos que él ha reconocido existen y sostienen el conflicto vasco, el entorno de ETA (Euskadi Ta Askatasuna) en Euskadi (País Vasco), y el antinacionalismo vasco que

intentó imponer el Gobierno Español durante los ocho años de mandato del Partido Popular presidido por José María Aznar entre 1996 y 2004.

1.2 El cineasta.

La imaginación infantil es insuperable. Los niños convierten en realidad sus juegos, los cuales terminan apropiándose de sus vidas, haciendo de la imitación y representación un proceso donde todo lo que se vive pasa a ser real, Medem terminó por convertir el juego de niño en la forma artística en la cual se expresa hoy día

Desde entonces has surgido las más disímiles opiniones sobre su forma de expresión, aunque la mayoría de ellas han reconocido una particular visión, incluso por quienes no aprecian de manera especial el trabajo del cineasta, tal y como lo reconoce Tomás Fernández Valentí *“No comparto por completo la admiración que algunos profesan hacia este realizador donostiarra, pero estoy lejos de despreciar el valor que (...) guarda su cine en cuanto propuesta inusual”* (Fernández, T. (1997) Tierra: de ángeles y hombres. Dirigido, (246), 50).

Ubicado dentro de la generación de jóvenes promesas del cine español que surgió en la década de los noventa, Julio Medem comparte con Juanma Bajo Ulloa y Alex de la Iglesia ser de los cineastas que ha permitido que los espectadores de su país se interesen más por el cine de su patria.

Asimismo, este grupo de directores vascos, que llegaron a estrenar sus operas primas entre el año 1991 y 1992, han logrado abrir un *“...importante frente de renovación y casi de ruptura con las historias, el universo temático y las imágenes de lo que hasta entonces se venía conociendo como cine vasco”* (Heredero 1997, p. 12) Renovación a la cual Medem ha contribuido creando una cinematografía narrativamente dinámica, visualmente estimulante y con historias en las que se recrean las pasiones humanas de una manera fantástica.

Antes de llegar a realizar su primer filme la formación de Medem como cineasta, más allá de las inquietudes que manifestó durante la niñez, tiene su génesis en su experiencia como crítico cinematográfico en el diario “La Voz de Euzcadi”, trabajo al cual accede en su juventud, a los 20 años, etapa en la cual saciará sus ansias de *“ver y leer todo, fue la época en la que más gente pudo influirme.”* (**Medem, Invitado Julio Medem.** (S.F). Consultado el 10 de Octubre de 2003 de la World Wide Web: <http://www.sportmania.com/codigo/chat/medem/archivo.asp>).

Es así que llega a dirigir en el año de 1977 su primer cortometraje, aunque no será hasta el año de 1985 que filmará en 35mm “Patas en la cabeza”, con el cual obtendrá el premio del Certamen Internacional de Cine de Bilbao.

Tras un periodo en el que realiza diferentes cortometrajes, Medem comienza a ocuparse de lleno en el cine en el año 1987, en diferentes áreas como la de ayudante de dirección, montador y guionista. Sin embargo, es hasta 1992 cuando se estrena su primer largometraje de ficción como director y guionista: “Vacaciones” (1992); por este trabajo Julio Medem obtendrá el premio Goya a la Mejor Dirección Novel así como reconocimientos en lugares tan diferentes como Tokio, Turín y Alejandría.

La Opera Prima de Medem servirá para que este de a conocer su estilo en una *“...ambiciosa producción donde ya muestra su mundo personal en casi todo su esplendor.”* (**Torres, 1997, p. 433**). Además de obtener con esta película *“...éxito de público y, sobre todo, de crítica”* (**Torres, 1997, p. 433**), lo cual le abrirá las puertas de la realización cinematográfica en España y una gran proyección internacional.

Desde “Vacaciones” (1992) la personalidad creadora de Julio Medem comenzará a notarse construyendo una historia que a través de las metáforas visuales, personajes

multidimensionales y el corte temporal permite acercar a la lucha de dos familias vascas en cuatro épocas distintas.

En 1993 se estrena “La ardilla roja” con la cual participa en el Festival de cine Cannes y obtiene el Premio de la Juventud a la Mejor Película Extranjera. La historia del segundo filme dirigido y escrito por Julio Medem gira en torno a la mentira y a la dominación del macho que existe en la sociedad convirtiéndose en *“una parábola contra el machismo en clave de comedia de misterio. Una ficción fabricada desde la psicología masculina, de la que se deduce una lección moral contra la relación de propiedad que el hombre ejerce sobre la mujer”* (**Golem** (1996) Estudio de La ardilla roja. Consultado el 13 de Octubre de 2003 de la World Wide Web: http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_tribuna.htm).

“La ardilla roja” (1993) supone para el realizador donostierra una ratificación del respeto que la crítica y el público comienza a tener por este cineasta. Un público pequeño y selecto pero que, sobre todo fuera de España, disfruta del cine de Medem.

En 1995 se estrena la película “Hola ¿Estás sola?”, primer filme dirigido por Icíar Bollaín y escrito en conjunto con Julio Medem, convirtiéndose, junto a “Vacas” (1992), en los únicos trabajos de colaboración de guión realizado por el autor hasta la fecha, aunque Medem nunca se ha negado a la posibilidad de dirigir una película escrita por otro *“cuando alguna historia me arrebate de tal forma que tenga una gran necesidad de hacerla”* (**Medem, J.** (2003) *Invitado Julio Medem*. Consultado en Octubre 10, 2003, de <http://www.sportmania.com/codigo/chat/medem/archivo.asp>).

“Tierra” (1996) supone el cierre de un ciclo que el director había comenzado con su primera cinta, ya que será la última, hasta la fecha, en la que participa Emma Suárez, actriz que protagonizó sus dos películas anteriores y siempre fue considerada como la musa de este autor. La tercera película de Medem participa en la sección

oficial del Festival de Cannes de 1996 y recibe ocho nominaciones a los premios Goya, los que entrega la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

En su tercera película Medem “*se dobla y desdobra (...) en un tiempo ficticio que pretende tocar el borde del cosmos*” conjugando las características que ya mostrara en sus dos anteriores películas: una estructura narrativa y un contenido visual estimulantes bajo el abrigo de una historia casi fantástica a través de Ángel, un hombre que se define así mismo en el filme como *mitad hombre, mitad ángel* y que deberá decidir entre dos mujeres totalmente distintas.

Ángela quien, como asegura Medem, representa “*ese tipo de mujer con el que a uno le gustaría envejecer*”(en **Pons, P** (1996) *Tierra: planeta Medem.*_Consultado en Octubre 13, 2003, de http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_ajoblanco.htm.) y Mari “*una Lolita muy capaz de levantar la libido al más frígido de los mortales*”.

El año siguiente al estreno de “Tierra”(1996), Julio Medem realiza una pequeña aparición en el filme “Airbag” (1997) dirigido por Juanma Bajo Ulloa, confirmando la excelente relación entre estos directores y la identificación de Medem con los realizadores de su generación, esto a pesar de que, como afirma Carlos F. Herrero, los cineastas españoles de los noventa “*no forman ningún grupo (...) no comparten ni siquiera el tipo de cine que les gustaría hacer, y (...) el hecho de llevarse bien entre ellos no implica (...) ninguna otra dimensión que no sea la ambición común de expresarse con una cámara*” (**Heredero, C**, 1999, p. 15).

“Los amantes del círculo polar” (1998) se convierte en la cuarta película escrita y dirigida por Julio Medem en la cual se acerca a una “*...Historia de amor apasionada y secreta, contada por cada uno de sus protagonistas, Ana y Otto, desde*

que tienen ocho años hasta los 25...” (Pons, P (1996) *Tierra: planeta Medem*. Consultado en Octubre 10, 2003, de http://ocios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_ajoblanco.htm).

Estrenada en el año de 1998 “Los amantes” se destaca por “*su peculiar rigor narrativo y el intento de otorgar coherencia a todos los resortes de la puesta en escena con vista a transmitir emociones filmicas*” (Hernández, J. (1998). *Sinfonía de esferas. Dirigido por*, 271, p 31). Ello es lo que más se desprende de “Los amantes” una intensidad que se muestra en una historia de amor unida por casualidades.

En el año 2001 se estrena el filme de ficción más reciente del director donostiarra, “Lucía y el sexo”, una película surgida de la necesidad de escapar del terrible final de “Los amantes del círculo polar” (1998) “...*la carrera inicial de Lucía partía de la carrera inicial de Ana –el personaje protagonista de “Los amantes”-, solo que con el signo vital cambiado(...) de la muerte a la vida*” (Medem, J, 2001, p. 7).

La película se carga de polémica al mostrar escenas de relaciones explícitas, las cuales fueron calificadas por algunos críticos como pornográficas. Las tomas muestran desde penetraciones en primer plano hasta un pene en erección “...*el más grande que he visto en mi vida...*” como confiesa Elena, uno de los personajes en la película.

Medem no esperaba tanta polémica por el contenido sexual en la película, el cual además se encuentra presente en toda su filmografía, sin embargo al director le “*resultó muy difícil rodar el sexo y también medirlo*” (Medem, J. (2003) *Invitado Julio Medem*. Consultado en Octubre, 10, 2003, de <http://www.sportmania.com/codigo/chat/medem/archivo.asp>). Aunque no considera

que en la película haya pornografía “...he utilizado el sexo como una energía hacia lo romántico...”, aclara Medem.

“Lucía y el sexo” (2001) fue realizada “...en un revolucionario sistema de alta definición”, el cual le permitió a este realizador una “...mecánica de rodaje (...) más libre, con menos limitaciones técnicas...” (Medem, 2001, p 15), que le permitió rodar más, realizar más tomas por planos y la posibilidad de aprovechar más el compromiso que sus actores asumieron con la película. Con esta experiencia el director descubrió las bondades de filmar con equipos digitales de alta definición como “Checa”(2001), influencia que también se ve en su documental “La pelota vasca: la piel contra la piedra” (2003).

Medem se valió de un equipo de 10 personas y “dos pequeñas cámaras digitales (DVCAM), rodamos el grueso de la película (...) a un ritmo de dos o tres entrevistados por día, haciendo un total de más de cien...” (Medem, J. (2003) *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Consultado en Enero, 5, 2004 de: elmundo.es/documentos/2003/09/cultura/medem.pdf).

“La pelota vasca: la piel contra la piedra” (2003) en más que un largo documental, incluye un DVD, una página Web, un libro y una serie para televisión, cada formato diferenciado no solo “por las posibilidades propias de sus soportes, o porque poseen cantidades distintas de contenido (...) si no porque gozan de estructuras narrativas independientes” (Medem, J. (2003) *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Consultado en Enero, 5, 2004 de: elmundo.es/documentos/2003/09/cultura/medem.pdf). Un aspecto que siempre ha cuidado Medem a lo largo de su filmografía y que hacen que en sus películas se pueda apreciar una visión tan particular.

Medem al salir de la entrega de los premios Goya 2004 confesó que “*después de haber vivido un infierno, he decidido abandonar la realidad y volver a la ficción, por lo que mi idea es ponerme a trabajar ya en una nueva película y olvidarme de todo*” (Medem, J. en EFE. (2004) *Julio Medem decide volver a hacer ficción tras el 'infierno' vivido con su documental 'La pelota vasca'* Consultado en Febrero, 4, 2004 de <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/02/01/cultura/1075652184.html>). Regresar a envolvernos en su mundo, esa su visión tan particular, la de Julio Medem.

CAPÍTULO II

EN BUSCA DE LA NARRATIVA EN EL CINE

*“Sueño con los ojos abiertos,
Puede que pienses que estoy loco
Porque me creo lo que sueño.
Y si tú quieres te los cuento,
Los escribí en un libro abierto
En el lenguaje de los sueños. (...)
Sueño en color, sueño en verso.
En historias con argumento,
En canciones que al fin resuelvo.”*
Jarabe de Palo—¿Realidad o sueño?—Canción

2.1 El cine y el autor.

El ser humano parece estar en una búsqueda constante de ese espejo donde mirarse, y por ello el hombre ha creado formas, para que su alma se proyecte más allá de sí mismo, de sus ojos, los sentimientos y pensamientos. Así se crea la simbiosis en la que el arte se manifiesta y el hombre se comunica.

La posibilidad del encuentro con el otro debe ser la razón de que el arte tenga importancia. Cada forma de expresión del hombre ha encontrado características particulares, formas, ya no de acceder al mundo interno del otro sino de exteriorizar la expresión material que, a fin de cuentas, es cualquier obra artística

El cine es parte de ese encuentro entre el alma y el objeto material, y en ningún caso debe valorarse como menor una de las más recientes maneras que el arte tiene de hacerse presente porque:

*Ni desde el punto de vista estético, ni desde el plano del contenido
podría estudiarse y considerarse el cine como un hecho aislado,
sino como un testimonio y un reflejo de las actividades concretas
del hombre. Por tanto, debe ser situado entre estas actividades, es*

decir, entre las artes que, como él, dan testimonio de ellas (Mitry, J, 1978, p. 537).

La capacidad que tiene el cine de ser una manera de reflejar la vida, ser una proyección del alma y enaltecerla, no sólo lo sitúa como testimonio válido del hombre, sino como expresión inherente del ser humano. Dichas capacidades para reflejar la realidad a través del discurso audiovisual sitúan al cine como una de las expresiones artísticas más se asemeja a la realidad, por lo tanto es con la que mejor podemos jugar a construirla.

Las imágenes y el movimiento que se expresan en el cine permiten, que lo dicho, vaya más allá de lo que la expresión oral permite. El sobreentendido toma parte de la construcción del relato audiovisual como *“el arte de decir las cosas indirectamente y por alusión, por tanto, con más agilidad y elegancia”* (Chion, M, 1990, p 51).

Este elemento sitúa al cine más cerca del hombre como forma de expresión, lo enriquece y aumenta su valor artístico, tanto en las posibilidades estéticas que el cine ofrece como en los contenidos. En ningún momento la estrecha relación que pueda existir entre la realidad humana y la realidad que se construye en el cine, puede hacer que este se vuelva vulgar, por el contrario hace que la vida se exprese de forma poética, haciendo del dolor y el sufrimiento humano poesía porque *“la expresión visual —aunque sea de las películas más objetivas y realistas— en una poética”* (Mitry, J, 1978, p. 547).

Julio Medem se vale de elementos como la muerte, el sexo y el amor, como constantes que es compartida entre la vida y sus películas y que recurrentemente el autor trae a colación a través de un estilo compuesto por atractivas imágenes que hace que se le reconozca como poseedor de un *“virtuosismo (...) a la hora de rimar su*

poética visual (...) en un inequívoco realismo fantástico” (Navarro, A. (2001) Julio Medem: Tierra. Dirigido Por (297), p. 36.).

La cercanía que existe entre la vida real y el cine, aunque sea por representación, hace que las posibilidades estéticas del cine pasen a un segundo plano, siempre y cuando estas no representen todas la variantes que la vida misma ofrece, ya que en el cine la construcción de un universo particular debe ir unida a la expresión de dicho universo y de la realidad que se cree porque *“el arte cinematográfico no está, no puede estar basado en principios exclusivamente estéticos, sino en funciones lógicas y psicológicas de las que estos principios no son más que una aplicación formal” (Mitry, J, 1978, p. 553).*

La formación particular de un universo a través del cine solo es creíble en la medida que las funciones de los elementos que interactúan en el y los personajes responden a posibilidades reales. Los encuentros fortuitos de los amantes tendrán valor artístico en la medida que dicha casualidad es expresada de forma reconocible por los espectadores para que el encuentro tenga veracidad y la magia del arte se manifieste en el alma de los hombres.

En el cine no sólo descansa la posibilidad creadora y de comunicación, también es una manera de reconocer el mundo. A través de los relatos que se nos presentan en las películas podemos vivir otras historias, algo que no es exclusivo del cine, por el contrario, debe ser común entre las obras que busquen la trascendencia.

Las historias y la expresión de la mismas tienen la capacidad de abrir el entendimiento humano tal y como señala Jean Mitry *“el cine no sólo es un arte (...) sino también un medio de conocimiento; es decir, que no se trata sólo de un medio de propagar conocimientos, sino también un medio susceptible de abrir el pensamiento a horizontes nuevos” (Mitry, J, 1978, p. 538).*

Las experiencias que se viven a través del cine son portadoras de saber. La interacción de los elementos que componen el arte cinematográfico hacen que el complejo entramado de la mente se ponga en acción para comprender y entender nuevas experiencias que pueden formar parte de nuestra existencia.

El cine ofrece una oportunidad de maduración para los hombres, de exposición de las ideas, enfrentamiento de los conceptos, estimulación sensorial; todos estos elementos que se encuentran ligados a nuestra vida, por lo que cabe afirmar que *“el cine se muestra (...) como una gimnasia intelectual de primer orden”* (Mitry, J, 1978, p. 557).

Ejercicio del intelecto para quien disfruta de la obra como para quien la crea, ambos se encuentran inmersos en el juego del arte. Comparten su pasión por la obra, uno por su necesidad de expresión, el otro por la posibilidad de sentir que tiene una relación directa con ella.

La interacción que puede y debe existir entre el creador y los espectadores a través de la obra no exime ni le resta crédito al creador en cuanto a que es él quién hace posible que la manifestación del arte en su obra se produzca. En su criterio el que permite la selección de ciertos puntos específicos, de los elementos que le sirven para expresarse de una manera diferente, para que su verdadera personalidad se exponga.

Existe en el cine, y en las artes en general, la necesidad de diferenciarse, de que en las obras se reconozcan características que permitan relacionarlas con unas y separar de otros se necesita de un *“el modo peculiar de emplear el lenguaje en su función expresiva requiera la personalidad concreta individual de un autor—narrador del filme”* (García, J, 1995, p. 25).

El cine se expresa y comunica en la medida en la cual nos relacionamos con los relatos y esa relación es posible cuando existe un autor tras ella. El autor no es simplemente aquel que se sienta a escribir cualquier historia para el cine o que ya escrita va y la dirige. Para que un relato tenga la forma y la expresión de obra de arte, tiene que ser reflejo de la psicología y sentimientos de quien la crea. No basta con que la expresión sincera del autor este reflejada en la obra, el arte es mucho más complicado que eso.

Todo ser humano que tiene pretensiones artísticas tiene que enfrentar la posibilidad de que su obra, por más buenas intenciones que en ella se haya realizado, resulte en un fracaso. Fracaso ya no en que mucha o poca gente la vea, taquilla, que es lo que se suele utilizar de termómetro para el cine, sino en que ella no exprese de manera adecuada lo que el artista pretendía.

Muchas obras cinematográficas han resultado ignoradas en sus épocas, no han contado con el apoyo del público. Los grandes productores mundiales prefieren crear proyectos que resulten “seguros” para la taquilla. Así han intentado aplicar ciertos modelos que aseguren dicho éxito. Generalmente estas fórmulas pierden su vigencia rápidamente, cuando resultan efectivas, y aparece una nueva manera, de la nada, de lograr que el cine y la gente se comuniquen, si tomar en cuenta que en el arte *“ninguna regla preside su creación, sino la sola intuición del poeta; son válidas o no, provocan emoción o no; solo depende del talento del autor y de la inteligencia o de la cultura del lector”* (Mitry, J, 1978, p. 555).

La poesía solo podrá exteriorizarse si ella se manifiesta. No existen fórmulas para convertir el talento en obras de arte, ellas se manifiestan de formas espontáneas, y cuando ello sucede necesita de un lector que sepa apreciar la totalidad de la obra y

que tenga la capacidad de comprenderla para que su alma se enriquezca y obtenga sabiduría, para que el acto, que es el arte, se complete.

Sin embargo, y aunque no existen fórmulas en el acto creativo, en la medida que un autor se comunica de mejor manera, aprende como hacer que sus ideas y sentimientos se proyecten dentro de las formas expresivas que el ha utilizado y que pasan a formar parte de su estilo, lo que nos permite afirmar que “*Determinadas soluciones originales de un autor (...) connotan hallazgos estilísticos, que constituyen verdaderas marcas de autor*” (García, J, 1995, p.25).

Esos hallazgos estilísticos son posibles cuando se reconocen en varias piezas de un autor y, además, no alteran la personalidad propia de una pieza, pues ante todo cada obra tiene una vida independiente, un alma particular que esta ligada al autor pero que es reflejo de una idea y de una forma independiente.

La vida de una obra esta siempre ligada a la del autor, son amantes que se acarician y comparten su cuerpo. Amantes temporales, cada obra es un ‘*affair*’ para quien la crea, quedarse en una puede ser la destrucción del artista, el fin del poeta.

Para que la poesía sea constante, para que cada obra sea una y solo ella, el autor debe dejarla, no en el olvido, tiene que permitir que tome vida, que fluya hacia el mundo. El olvido de la obra sería la ignorancia de la propia vida de quien la ha creado.

El cine de Medem es reflejo de su pero está cargado de utilidad narrativa ya que autor asume que lo que cuenta debe ser entendido y compartido por los otros porque “*La complejidad que compone su mundo interior en su punto de partida. Su objetivo, exteriorizarlo de la manera más sencilla y directa posible*” (Pons, P.

(2003). *Tierra: planeta Medem*. Consultado en Octubre 13, 2003 de http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_ajoblanco.htm).

Una obra siempre será independiente al exponerse a los otros, y siempre estará ligada a su creador debido a que el autor tiene “*un carácter, una personalidad, una vida real y una psicología, incluso una visión del mundo, que centra su función en su propia persona y en su voluntad de expresión personal*” (Aumont, Bergal, Marie & Vernet 1996, p. 110).

La obra artística es un hijo que toma vida propia, que deja el hogar, que crece para ser eterno. El creador es el padre, que mira de lejos con orgullo a veces, con extrañezas otras.

Todas esas son características que impregnan la creación artística, pero que cambian con el tiempo para el creador.

El autor siempre podrá alterar la manera en la cual se expresa y, sobretodo inventar nuevas, revolver las maneras ya impuestas. Una película clásica puede ser fuente de inspiración para luego renovar sus formas en otra que responda mejor a los intereses de quien la crea porque “*el artista tiene el derecho (...) de forjar las convenios que necesita, es decir, aquellas que son necesarias para la expresión de las ideas, de los sentimientos que quiere comunicar*” (Mitry, J, 1978, p. 549).

2.2. La narrativa: el orden de la historia, de la palabra a la imagen

Al llegar la noche, un grupo de hombres y mujeres se sientan rodeando una fogata. El chaman, bajo las estrellas, comienza a contar una historia. Un cuento de dioses, de tierras lejanas, de héroes nacientes.

La comunidad, niños, hombres y mujeres lo escuchan con atención, haciendo de esa noche perdida en el tiempo un auténtico acontecimiento para ellos, para quienes viven a través de esas historias que les permiten imaginar un mundo diferente, en cada una de sus mentes, recreando lo que aquel hombre cuenta con auténtica maestría.

Esta imagen suele acompañar las historias que sobre el relato se cuenta. Y es que desde el comienzo de la humanidad el hombre se ha fascinado por contar y escuchar relatos, la misma historia del hombre no se podría saber si no fuera de esa forma, a través de los cuentos que sobre el pasado se tienen.

La capacidad narrativa es inherente al hombre, a la de convertir los hechos en una sucesión de acontecimientos que generen sentido, acontecimientos que se cargan de símbolos para que signifiquen y hagan trascendente la existencia.

Ya los griegos, de quien la sociedad occidental es heredera ineludible, entendían la importancia que la narración tiene para el hombre, definida por Cicerón como *“la exposición de los hechos como fueron o como debieron ser”* (en **García, J**, 1995, p. 22). Así lo que se cuenta por medio de los relatos, se convierte en una recreación de lo visto o vivido, o de la manera en que creímos debió ser.

Esta situación, ambigua en principio, esta unida a la naturaleza del hombre por hacer que la verdad de los acontecimientos sea más que la descripción de hechos de forma objetiva, nos permite que esos hechos tengan una interpretación, se carguen de significados para que podamos identificarnos con ellos, aún si estos no nos pertenecen.

Es por ello que lo narrativo siempre estará unido a la realidad y buscará alejarse de ella construyendo en el relato una realidad propia, un universo que se explica por si mismo, a la larga el acto narrativo

Consiste en relatar un acontecimiento real o imaginario. Esto implica (...) que el desarrollo de la historia se deje a la discreción del que la cuenta y que pueda utilizar un determinado número de trucos para sus efectos (...) que la historia tenga un desarrollo reglamentado a la vez, por el narrador y por los modelos en los que se conforma (Aumont, Bergal, Marie & Vernet 1996, p.92).

Medem utiliza sus ideas para buscar la construcción de un mundo personal, en el cual interviene el autor desde sus primeros filmes, para que todo el cine se convierta en un juego “*Medem propone un juego (...) un juego entre mágico e irónico en el que es fundamental la mirada*” (Cesar, S. (1993) *La ardilla roja: mentiras y verdades, el juego del cine. Dirigido Por. (213), p. 18.*)

En el autor existe la capacidad de construir un mundo que para que tenga sentido, responde a una lógica que quien narra establece, para ser entendido, apreciado y en el mejor de los casos, disfrutado.

En ese sentido el acto de narrar implica en su origen la posibilidad de que dicha manifestación tenga sentido “*la narración es el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca*” (Aumont, Bergal, Marie & Vernet, 1996, p109). Cualquiera sea la intención, el contenido o el modo en que el acto narrativo se produzca, este será válido, en tanto la narración se manifieste.

Esta situación en la cual el acto narrativo tiene un valor '*per se*', hace que quien produce dicho acto, en este caso el narrador, escritor, cineasta, le imprima su personalidad creadora en todos los aspectos de la narración, desde el que corresponde al sentido y valores que desee que esta tenga hasta en la forma en que la narración misma se produce, puesto que el acto narrativo permite que al ser personal la acción comunicativa también lo sea la interpretación que del hecho contado se tenga..

Ninguna historia escapa a la posibilidad de ser alterada, no solo en lo que se refiere al tomar un hecho *real* y convertirlo en uno *ficticio* si no que toda historia puede tener tantas interpretaciones como su autor le quiera dar o quienes la escuchen o vean quieran darle.

Al ser íntima la relación que se establece entre la historia narrada y quien la ve o escucha se posibilita que sus ideas sobre los planteamientos que ella contengan cambien, es por ello que podemos decir que en la narración "*se contiene la idea del pluriperspectivismo narrativo, es decir, la idea de que contar una historia supone cambiar los puntos de vista*" (García J, 1995, p. 72).

El desarrollo de la narrativa es la que permite hablar de una estructura, porque de eso es que habla y trata la estructura narrativa. Hablamos de un concepto sencillo y que nos ha acompañado a lo largo de la Historia de la humanidad la narración:

Que otros llaman: relato, discurso, construcción dramática, etc., y que remite al modo en que es contada la historia. Entre otras cosas, la manera en la que los acontecimientos y los datos de la historia se dan a conocer al público (modos del relato, informaciones ocultas, luego reveladas, utilización de los tiempos elipsis, reiteraciones, etc.) (Chion, M, 1990, p. 77).

Desde las obras griegas clásicas, hasta las películas contemporáneas más alejadas de los cánones narrativos de Hollywood, observamos como todo aquel que tiene un interés por contar una historia debe preocuparse en la organización del contenido de la misma. Sin importar cuán fantástico sea el relato o que tan verídico debe ser mostrado, la pregunta constante es cómo hacer que el orden del discurso, o el desorden del mismo, responda a las necesidades de cada narrador y a las de la historia.

Esta preocupación es la que finalmente hace que el discurso narrativo no solo tenga un orden, una estructura, que permite identificar características que lo hacen original y le confieren personalidad frente a otros intentos por contar historias. Cada autor tendrá una o varias formas de organizar el discurso, y en la medida que dicha organización sea coherente podremos hablar de estructuras narrativas asociada a autores particulares, las cuales pueden servir bien de influencia, o de origen para la creación de nuevas formas de ordenar el relato.

La posibilidad de estructurar el relato que ofrece la narración responde a la necesidad de que la historia sea atractiva, llene las expectativas emocionales e intelectuales tanto del autor como de los espectadores, pero además permita establecer un juego por el autor entre el relato y la historia, en ese sentido:

El orden comprende las diferencias entre el desarrollo del relato y el de la historia: a menudo el orden de presentación de los acontecimientos dentro del relato no es, por razones de enigma, suspense o interés dramático, el que les corresponde en su desarrollo. (Aumont, Bergal, Marie & Vernet 1996, p. 116).

Al ser realizador de los cinco guiones que ha dirigido hasta la fecha, el mundo que construye Medem es absolutamente suyo, un mundo que al mostrarse parece

producto de un proceso muy conciente pero que se realiza casi de una forma tan mágica como los hechos que muestra en sus películas “ *cuando uno hace una película todo surge de manera inconciente, y poco a poco tu te das cuenta de que todo eso tiene un significado, y lo que tienes que hacer es organizar los significados para que todo tenga sentido*” (en **Castro, A.** (1996) Julio Medem. *Dirigido Por.* (247), p 68.).

El autor tiene mayor libertad al ser quien fija las reglas de lo que puede ser contado y en el momento en que puede contarse, así hablaríamos de una manera particular, un modo que “*está relacionado con el punto de vista que conduce la explicación de los acontecimientos, que regula la cantidad de información dada sobre la historia por el relato*” (**Aumont, Bergal, Marie & Vernet** 1996, p. 119).

La convención temporal, lo lineal, parece no estar en el cine de Medem, lo de él es contar su historia, dar saltos, mentir, jugar porque “*hay que aprender a dominar la imagen para ser narrativamente útiles*” (**Medem en Heredero, C.** 1999, p 25).

Aún teniendo el autor el derecho exclusivo de elegir como se presenta la información al público, no es este el único elemento de estructura que debe considerarse al narrar. La narración, más allá de la organización de la información, puede estar concentrada en dos puntos, que aunque están relacionados, diferencian la manera en la que el relato se puede organizar “*Cicerón contempla una narración centrada en el asunto y otra en los personajes*” (en **García,** 1995, p. 22).

La diferenciación que establece Cicerón de una narración centrada en el asunto, que se refiere a los hechos, y la narración centrada en los personajes, que se refiere a la psicología y el mundo interno de los mismo, perdura en el tiempo y a la cual no es ajena al cine. Así se reconoce que la mayoría de las películas norteamericano están dirigida a relatos centrados en los hechos, mientras que el cine europeo está centrado en relatos que se refieren a los personajes.

La narración centrada en los personajes se caracteriza por ser “*una narración escénica o representacional. No relata objetivamente los acontecimientos si no que hace hablar a los personajes y muestra sus caracteres*”. (García Jiménez, 1995). Los hechos que en ella se muestran son significativos en la medida en que tengan un valor para los personajes, más allá de la impresión que como hechos objetivos nos produzcan y que por lo tanto se acercan más al concepto de acontecimiento.

En ambos focos de narración, tanto la centrada en los hechos como la centrada en los personajes, la historia es la que juega un papel principal en la construcción de una estructura ya que guarda “*el significado o contenido narrativo*” (Aumont, Bergal, Marie & Vernet 1996, p. 113)

Ningún relato puede construirse sin tomar en cuenta la esencia de lo que se cuenta. El contenido es lo que permite que los hechos narrados y los personajes que participan en ellos adquieran un significado que sea capaz de trascender. Muchos son los libros, películas, obras de teatro que están fundamentadas en atractivas imágenes, personajes interesantes, acciones impresionantes pero cuyas historias no suelen establecer una relación íntima con el espectador.

Esta falta de cohesión entre personajes, acciones y la historia hace que la construcción de ese universo particular del relato, sea una película, obra de teatro o libro, sea ficticia, es decir, no crea un mundo que sea real en sí mismo resultando en pantomima de la realidad humana, las emociones, el sueño.

Es por la historia que podemos construir un relato coherente entendiéndola como “*diégesis (...) Como pseudos—mundos, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad* (Aumont, Bergal, Marie & Vernet, 1996, p.

114). Ese pseudo-mundo es donde están los cimientos de las relaciones entre personajes y hechos por el cual el espectador puede acceder de forma plena al relato.

El cine de Julio Medem, las historias que cuentan, están llena de eso y de mucho más. Este autor español ha logrado convertirse en una de las referencias cinematográficas ineludibles de su país, una propuesta visual particular, que es difícil definir, quizá lo más cercano se pueda decir, al intentar calificar el cine de Medem, es que su estilo reside “*en la búsqueda de un tratamiento fantástico de argumentos teóricamente realista*” (Fernández, T. (1997). Tierra: de ángeles y hombres. *Dirigido Por* (246) p. 51.)

En ese mundo imaginario que construye el autor y el en el cual el espectador tiene la posibilidad de acceder originando que el acto comunicativo se manifieste, pero además posibilitando que el imaginario de uno se vuelva colectivo al compartirlo.

Un mundo nuevo que cobra vida gracias a la narración. En ese universo de realidades creadas, como las del hombre, toman vida de forma especial los deseos, las pasiones, la imaginación y los sentimientos. Las posibilidades de ser un héroe de acción o de sufrir por amor, la de vivir en una forma distinta través de esas historias.

La globalidad que se expresa por medio de la historia, y en la cual se concentra el contenido del relato, permite que el orden general en la narración sea establecido. El orden narrativo no solo es el ámbito general “*muy a menudo (...) la narración está construida sobre una elipsis, una paralipsis, que oculta al espectador una información de capital importancia*” (Chion, M, 1990, p. 27) ese juego en el cual el autor guarda información para mostrarla a posteriori con el objeto de generar atención por parte del espectador, es el que además le permite al autor construir una

estructura un cuerpo a la narración, será del esqueleto en el cual se soportara la historia.

Cuando la historia deja de convertirse en un elemento global para considerar los aspectos particulares es cuando la diégesis comienza a tomar forma y:

Sería (...) la historia tomada en la plástica de la lectura , con sus falsas pistas, sus dilaciones temporales o, por el contrario, sus hundimientos imaginarios, con sus escisiones y sus integraciones pasajeras, antes de que se fije en una historia que yo pueda contar de principio a fin en sentido lógico. (Aumont, Bergal, Marie & Vernet 1996, p.115).

Eso que se puede contar es la historia como diégesis, el mundo que se construye para darle forma al relato.

Es cierto que todas las formas de construcción narrativa son válidas en tanto la diégesis goce de coherencia. Sin embargo, ha existido a lo largo de la historia de la narración en grupo de autores que adoptaron formas diversas para que la acción se produzca, creando así formas y estructuras narrativas más ricas:

Siguiendo la narrativa literaria de James Joyce, Virginia Wolf, Adous Huxley, John Dos Passos o William Faulkner, Orson Welles trata de narrar la vida de Charles Foster Kane en Citizen Kane (1940) (...) El tiempo físico ha dejado de ser categoría de la acción narrativa (...) La historia (...) es reconstruida a retazos. Depende de la memoria de los distintos narradores y la importancia narrativa de los eventos que evocan cada uno de ellos depende en

alguna medida de la significación que tuvieron en sus vidas”
(García, J, 1995, p. 75).

Orson Welles logró construir una historia en la cual la acción física es desplazada por una que tiene lugar en un ámbito más interno del personaje y por ende del hombre, dándole mayor valor al acontecimiento que al hecho los que nos permite afirmar que:

Los hechos son el resultado del acontecer, físicamente considerado. El acontecimiento, en cambio, es una acepción más útil y fecunda para el análisis narratológico, es un hecho humano, que, en cuanto tal, abre o cierra un campo de posibilidades, funda ámbitos de encuentro, abre juego vital y alumbra el sentido
(García J, 1995, p. 171).

El acontecimiento pasa a constituir la célula fundamental de la estructura narrativa ya que a través de aquellos sucesos que van a tener una importancia vital para los personajes puede reconocerse los elementos que organizan la historia. La identificación de los acontecimientos nos permite apreciar que el acto narrativo se produce de manera originaria.

El identificar esos acontecimientos origina, de parte del espectador conciente, un acercamiento no solo con el contenido de la historia, sino con el *alma* del relato. Además descubriendo en el autor aquellos aspectos que lo acercan al mundo, más allá de la construcción narrativa, permite abrir la puerta de los pensamientos y sentimientos que pueden compartir el autor y espectador.

El centro del film es el alma, los personajes y las imágenes solo sirven para describir sus angustias y deseos, sus posibilidades más allá de lo que viven en ese

momento, Medem “*se preocupa por los acontecimientos y las personas que lo protagonizan, buscando la verdad de la esencial de cada gesto y acto humano*” (Navarro, A., (2001). Julio Medem. Tierra. Dirigido Por. 297 p. 36).

El autor al enriquecer la historia, llenarla de sentido vital a través del acontecimiento, la humaniza por más fantástico o poético que sea el relato por que “*el acontecimiento es, por tanto, un hecho de dimensión humana, o al menos, en última instancia, referido al hombre y alumbrador de sentido narrativo*” (García, J, 1995, p. 172).

Esos acontecimientos de importancia capital para los personajes deben estar fuera de la norma, deben constituir elementos renovadores del sentido para ellos y contribuir a que el relato sea original y sorprendente ya que “*probablemente el más funcional de los rasgos del acontecimiento narrativo es su imprevisibilidad. Para Abraham Moles el acontecimiento es por definición lo **imprevisible**, lo inhabitual, lo original en el sentido de lo estadísticamente menos probable*” (García, J, 1995, p. 172).

La muerte de Sebastián, el hijo de Manuela es “*Todo sobre mi madre*” (1999) del director español Pedro Almodóvar, la lluvia de ranas que azota una noche a la ciudad de los Angeles en “*Magnolia*” (1999) del estadounidense Paul Thomas Anderson o la desaparición del esposo de Marie en “*Bajo la arena*” (2000) del francés Francois Ozon son ejemplos de cómo el cine de acontecimientos afectan la vida de los personajes de manera irreversible, contribuyen a estructurar la narración y le permiten al autor y el espectador gozar de acentos auténticamente humanos.

Al enriquecer el relato por medio del acontecimiento el narrador no sólo produce acciones sorprendentes, además facilita la comprensión del universo

narrativo que se ha constituido porque “*el acontecimiento, como unidad mínima de la story, no pierde su condición de constructo mental*” (García, J, 1995, p. 172).

De esa manera a partir de la identificación de ciertos acontecimientos detenemos el significado de la obra desde su contenido emocional y lógico accediendo al universo de la historia. Un universo que en el cine tiene su génesis de organización en el guión.

CAPÍTULO III

LA SIGNIFICACIÓN: EN LA BÚSQUEDA DEL ANÁLISIS

*“I'm only happy when it rains
I'm only happy when it's complicated
And though I know you can't appreciate it
I'm only happy when it rains”
Garbage—Only Happy when it rain—Canción*

3.1. La imagen narrativa.

El significado que adquieren las cosas, viene dado por el hombre y es lo que le da valor al signo, porque *“las cosas son otros tantos signos descubro en ellas en tanto que les presto sentido. Me remite a lo que yo les confiero”* (Mitary, J, 1978, p. 541).

Las valoraciones que el ser humano, las sociedades, dan a las cosas son las que permiten que el lenguaje se constituya. Una valoración que origina la construcción de nuestra realidad a partir del significado que para nosotros tiene. Así los días lluviosos pueden ser tristes, que es valor al cual se les suele asociar en la sociedad occidental, o alegres si nos recuerdan una experiencia una experiencia positiva en nuestras vidas. La lluvia no es triste ni alegre, por lo menos no lo sabemos, pero cuando la observamos desde nuestra mirada es eso y mucho más.

La realidad será entonces aquella construcción del mundo a partir de nuestra propia experiencia, la cual se nos ofrece por medio de los sentidos, a través de los cuales traducimos el mundo y le conferimos un significado. De igual manera *“la imagen visual y auditiva representa al mundo natural del que son huella sin confundirse con él, son capaces de expresión y de comunicación; es decir ofrecen un espacio para el discurso”* (García, J. 1995 p 23).

El cine ha adquirido un lugar privilegiado al ser una huella mucho más cercana de la realidad natural, por lo que se transforma en un vehículo de traducción

válido para las sociedades. Las películas, desde el principio, han resultado en una muestra a la cual todos podemos acceder. Ojos y oídos es lo que, en un sentido básico, necesitamos para la comprensión de lo que en la pantalla suceda; ello acompañado al entendimiento.

Durante algún tiempo el cine ni siquiera se acercaba a la consideración de obra artística debido a la facilidad, relativa, con la cual se comprende, esto porque “*la lógica del filme es simplemente la de la vida cotidiana*” (Mitry, J, 1978, p. 554).

El espectador ha conseguido en el cine la mejor expresión del mundo, por lo menos en un sentido en el cual la lectura que hace de la película es similar a la que hace de su realidad. La imagen en movimiento se ha constituido para el hombre en una forma de expresión *ideal* en el entendido de la veracidad que la propia expresión contiene.

Los filmes que pueblan las pantallas son objeto de auténtica pasión humana; se les odia o adora, se les atribuyen responsabilidades frente a la sociedad. Aún más, existen imágenes que el colectivo comparte como *reales*, como si de una experiencia propia se tratara, que son producto de la influencia que el cine tiene, y es que “*la imagen narrativa se ha erigido en contenido privilegiado del imaginario colectivo, ha contribuido a la construcción de la conciencia individual y social, ha difundido nuevos estilos de vida y ha edificado el olimpo de la mitología contemporánea*” (García, J, 1995 p. 18).

La imagen narrativa ha permitido la imposición de formas y modos de vida. La manera en la cual las historias son contadas en el cine ha hecho que ciertas estructuras narrativas audiovisuales se hayan impuesto frente a aquellas mucho más cercanas a la tradición narrativa de colectivos particulares.

Más allá de estas consideraciones sociales, las formas en la que se expresa la imagen son múltiples y sus posibilidades narrativas, desde el sentido más simple hasta el más complejo, configuran las estructuras del relato: *“Dos imágenes puestas una al lado de la otra en un orden cualquiera son ya un medio de expresión (...) se organizan como relato”* (Mitry, J, 1978, p 543).

El poder de la imagen hace que se constituya en un referente ineludible para la sociedad. La imagen permite que se estructuren historias que pasan a formar parte del inconsciente colectivo. Lo que se muestra en la imagen es a su vez el contenido de la y es forma; en esta dicotomía radica el poder evocador de la imagen, mucho más cuando en el cine que se presenta en movimiento. Ella es lo que observamos, el objeto, al mismo tiempo que lo que significa, a lo que hace referencia. Además lo que la imagen contiene se deriva la expresión de, por ejemplo, el cine de lo que este hace referencia.

Este doble sentido representativo lo expresa Jean Mitry de la siguiente manera: *“la imagen, por el hecho de ser imagen, duplica su sentido representativo, es decir, su expresividad propia, con una segunda significación, con una segunda expresividad que es la del lenguaje propiamente dicho”* (Mitry, J, 1978, p. 545).

Desde la dualidad representativa de la imagen se desprende el que es el elemento fundamental del lenguaje cinematográfico, puesto que es por la imagen que se construye el mundo particular que es *huella* del nuestro, del real. Es la combinación de las imágenes la que permite una construcción narrativa, originando variaciones en la estructura del relato, ya que son diferentes las combinaciones que la imagen narrativa ofrece.

El que la imagen cinematográfica contenga la narración en diferentes variantes, en la cual hay una manifestación de nuestro mundo real, que se constituye

en código, una interacción de elementos que guardan relación directa con el valor que les conferimos, es lo que hace que el cine se considere “*un lenguaje en el plano semiótico*” (Mitry, J, 1978, p).

La característica de lenguaje que goza el cine hace que la semiótica tenga un papel preponderante en el análisis del filme puesto que facilita la comprensión tanto de los elementos estéticos como del significado así como de la interacción de estos, originando un mayor entendimiento de las condiciones en las cuales se expresa la imagen narrativa.

La semiótica permite que no solo se puede llegar a una comprensión más amplia del universo del filme, ella ha originado teorías concretas sobre el cine y las estructuras narrativas que en este se encuentran y que le dan importancia a la imagen visual. En ese sentido:

La semiología ha aportado tipologías que han resultado muy eficaces para la identificación de las unidades mínimas de pertinencia en el texto narrativo audiovisual y ha contribuido a la construcción de modelos, basados en conceptos y métodos específicos, para un análisis progresivamente refinado de la función narrativa de la imagen” (García, J, 1995 p 17).

Los modelos que resultan del análisis semiótico de la estructura del filme buscan profundizar la comprensión de las relaciones que se producen en la imagen y las razones de que dichas relaciones, en películas o cinematografías específicas, se produzcan. En este sentido el fin del análisis semiológico es mostrar las características del lenguaje más allá de la descripción de los elementos que lo componen ya que dichos elementos pueden ser variables en cuanto al significado que se les otorga debido a la dualidad que caracteriza al código cinematográfico al ser el

objeto y sujeto, significado y significante, al mismo tiempo, en un grado mucho mayor que en otros lenguajes.

La semiología facilita la profundización del estudio del lenguaje cinematográfico en su relación con las estructuras y lo que ellas significan por tanto:

Hablar de lenguaje cinematográfico no consiste en organizar una nomenclatura, ni en enumerar los procesos, ni en comprobar una relación, entre la cosa expresada y la forma de su expresión, ni en juzgar fundamental tal o cual método, si no el definir el cómo y el porqué de las estructuras significantes en sus relaciones con la cosa significada (Mitry, J, 1978p 539).

Debemos por lo tanto entender el lenguaje del cine por sus relaciones de contenido, es decir, los elementos estéticos que participan de la formación del código cinematográfico tienen tal carácter en tanto aporten información en la cual tanto el autor como el espectador puedan realizar una construcción adecuada de la diégesis propia del filme.

La estética del cine es el contenido, y debe serlo porque es a través de ella que podemos comprender la película, de no ser así cualquier análisis semiológico que descubra excesivos estilismos que no den aportes concretos sobre filme serán poco productivos en la comprensión de las estructuras, parecerán sencillas descripciones de estilo en los cuales se intenta justificar significados que deben ser comprendidos, dentro de ese mundo particular que es la película.

El resultado del estudio de las estructuras narrativas del filme en ningún caso debe derivar en modelos muy estrictos, tal y como mencionamos anteriormente en cuanto a las estructuras narrativas del guión. Un filme es un universo en el cual existe

un orden, una construcción; además un filme es la huella más cercana que de la vida tenemos, podemos comprender una película a partir de nuestra emoción y a través de nuestros sentidos, es por ello que, tanto para quien crea como a quien se le expone una película, no se le pueden exigir modos fijos en los que exponer el contenido del filme, más allá que los que la lógica misma del lenguaje imponga.

El contenido es lo que prima en la formación de la estructura del filme y en la construcción de los modelos en las películas, siguiendo a las ideas expuestas por Sussure:

Si toda sintaxis es sintagmática (...) no me parece posible ordenar con algún rigor estructuras que se rigen por sí mismas en razón de su contenido y que no se justifican más que por el sentido (infinitamente variable) que prestan a las cosas que expresan (Sussure cf. Mitry, J, 1978, p. 555).

La preponderancia que tiene el contenido sobre los esteticismos en ningún caso trata de menospreciar los elementos estéticos que forman la imagen narrativa, por el contrario, pretende darle su justa importancia en la construcción del lenguaje fílmico, advirtiendo que para que el significado pueda producirse los elementos estéticos deben ser siempre referencia de un contenido que permita profundizar en la comprensión de la diégesis del filme.

Las particularidades que cada filme expresa y que somos capaces de apreciar y comprender no son exclusividad del lenguaje cinematográfico ni de sus reglas estéticas, por el contrario son el producto de las capacidades que los individuos tenemos para poseer las historias, acercarnos a lo que ellas cuentan y su humanidad, a su belleza de contenido, que debe mostrarse con autenticidad estética para que el arte se manifieste.

La ventaja que ofrece el cine es que *“poseerá siempre la cualidad de estar ya totalmente inscrito en acciones y posesiones que nos importa”* (Metz, C. 1999. p 149), esas acciones son las que representan los personajes que sirven de espejo de nosotros, las posesiones son todos los componentes que ayudan a que el lenguaje del cine se exponga, desde los estéticos hasta el contenido, con el fin de poder comprender la estructura de la película.

En ese juego de estética y contenido al cual hace referencia la imagen y donde el signo fílmico participa de una manera distinta a la que se presenta en otros lenguajes. La imagen contiene el signo en el cine, pero la significación en el filme no está atado al signo, ya que en el lenguaje cinematográfico la significación es más compleja. El signo fílmico se convierte en un referente complejo, el cine pasa a ser considerado un lenguaje sin signo *“la significación cinematográfica es una significación sin signo, en el sentido de que el signo propiamente dicho en un concepto (...) la imagen asume una cualidad de signo pero no por ello lo es en sí”* (Mitry, J, 1978, p 543).

En el signo fílmico que es la imagen no podemos dissociar de ninguna manera su significado de lo que es porque ella es en función de lo que significa, su contenido, el cual responde a las relaciones que establecemos desde lo social, los acontecimientos que muestra y el valor personal que a ellos les otorgamos.

Las imágenes de días lluviosos en el cine no son solo cielos con nubes grises, agua que cae del cielo, ambiente húmedo, los días lluviosos en cine son tristes, románticos, hermosos, dolorosos, dependiendo de los que se nos haya enseñado sobre lo que los días lluviosos son, lo que la diégesis del filme nos proponga y nuestra propia experiencias de vida ayude a imponer

El aprendizaje que socialmente recibimos, y por el que aprendemos a categorizar los elementos que se encuentran a nuestro alrededor, es el que permite que otorguemos valores a los signos, por ello:

La imagen sólo se convierte en un signo al nivel de las connotaciones, que constituyen un sistema convencional o convencionalizado, pero que son fruto de las implicaciones orientadas por una lógica intuitiva y por el sentido de las cosas o hechos denotado (Mitry, J, 1978, p 540).

La imagen solo puede ser considerada signo a partir de las convenciones que establecemos en nuestra dinámica social, los elementos que forman la cultura son producto de esas convencionalizaciones, desde los más simples, como los utensilios para la caza y la pesca, hasta los más complejos, como podría ser el caso de la imagen cinematográfica.

En el cine la imagen guarda características de signo y símbolo porque “*signo y símbolo (...) en cine (...) son una sola y la misma cosa*” (Mitry, J, 1978, p 546)

Las imágenes como signos son la fuente de la cual se puede construir el discurso en el cine, esta construcción obedecerá, en principio, al interés en lo que el autor quiera comunicar, desde el inconciente de la inspiración hasta la conciencia de las formas que la obra debe tomar para poder mostrarla. Por sentido lógico, una obra cualquiera debe ser percibida, primero, desde la conciencia de las formas y estructuras para que pueda llegar a conmover desde el discurso.

Para que el discurso se manifieste solo es necesario la exposición ya que “*el acto conciente que estructura las cosas es ya discurso*” (Mitry, J, 1978, p 552). Los individuos gozamos de la capacidad para conjugar los elementos que forman parte del

discurso narrativo audiovisual, una capacidad que nos permite comprender de manera global la obra a partir de las partes que la componen y por la cual construimos estructuras narrativas allí es donde el discurso es manifiesto.

El espectador, en un sentido amplio, es quien le da vida a la obra cinematográfica. El cine, tal y como se comprende en la sociedad contemporánea, no solo es la acción grupal de hacer una obra concreta varias personas, el destino final de la película siempre será mostrarla, incluso si dicha exposición se realiza solo entre las personas que participaron en la creación en la película.

La muestra de la obra forma parte fundamental de su constitución como tal y el espectador tiene la función de integrar los significados a partir de la autenticidad de la diégesis creada, las significaciones de los símbolos que aparecen en la película y los acontecimientos que orientan la estructura narrativa, considerando que:

Todo discurso se dirige hacia una respuesta y no puede sustraerse a la influencia profunda del discurso—réplica previsto. Esta vis rethorica del discurso fuerza al lector/oyente/espectador a completar su sentido en un triple nivel de exigencia: el nivel de lo verosímil, el nivel de la lógica de las acciones y el nivel de su dimensión simbólica (García, J, 1995 p 23).

El espectador es quien le otorga, por tanto, el significado a los signos que se observan en la película, esta es la primera función del analista cinematográfico quien a partir de la observación intenta realizar una categorización del signo fílmico, categorización que realiza todo espectador de una forma individual y con el objeto de obtener un disfrute personal del filme.

Quien realiza un análisis fílmico intenta traducir las categorizaciones que aparecen en el filme, identificarlas con el objeto de hacer que el disfrute del mismo sea mayor, en ningún caso el análisis tiene como función la identificación elementos *inadecuados* porque “*no puede hablarse de errores de categorías dado que no se habla sobre las categorías si no con las categorías*” (Mitry, J, 1978, p 554).

El análisis semiótico lleva a una profunda comprensión de las categorías presentes en el lenguaje, para facilitar entenderlo puesto que estas son complejas y se presentan de forma espontánea ya que responden a la lógica propia del lenguaje y cuentan con las capacidades que el espectador tiene de manera natural para organizar los resultados y ordenar las categorías.

El espectador a través del lenguaje cinematográfico puede comprender los múltiples valores que la cosa representada tiene, más aún, puede hacer diferentes valoraciones y le da las mismas categorías a distintos elementos que interactúan para formar el significado porque “*en la pantalla (...) las significaciones simbólicas o metafóricas son unívocas y multivalentes (...) el cine es el más preciso de todos los lenguajes en lo que muestra, el más impreciso de todos en lo que sugiere*” (Mitry, J, 1978, p 554).

La característica de lenguaje en el cual la sugerencia es imprecisa nos remite de nuevo a la lógica del espectador, la de la vida. El cine goza de ser ese lenguaje que más parece acercarse a nuestra manera de percibir el mundo, esto en ningún sentido es una ventaja al establecer relaciones metafóricas entre lo que muestra la imagen y lo que *me dice* la imagen mostrada. La imprecisión a la cual hace referencia Mitry no obedece a una incapacidad ni del lenguaje ni del espectador, es simplemente la consecuencia lógica de la forma en la cual nuestra imaginación interpreta la imagen narrativa.

La imagen pasa a ser una propuesta para la imaginación, es toda sugerente debido a que siempre es la imaginación la que permite que disfrutemos de la imagen narrativa y es la que estructura el discurso. La imagen, con su estímulo y su intención narrativa, es el elemento para que vuele la imaginación del espectador y así pueda tener una comprensión íntima de la estructura de la obra.

Intimidad que se logra no solo porque la imagen hace referencia al mundo real, en ella esta presente un elemento con el cual el individuo que observa la obra se acerca más, este elemento funciona como auténtico espejo de lo que somos y de la manera en la cual comprendemos el mundo, este elemento es el personaje.

Entendiendo la importancia que el personaje tiene para la comprensión de la diégesis de la historia es que el análisis semiológico tendrá el carácter profundo que pretende ya que *“No solo las cosas son objeto de discusión (...) especialmente, lo son los personajes. Los valores de carácter que se despenden gracias al relato”* (Mitry,J, 1978, p 542).

Los personajes tienden a ser los elementos que aclaran la narrativa en las películas. Ofrecen al análisis semiológico una característica particular, en comparación que los objetos, porque los personajes también son objetos, es decir, visten de una manera, se mueve de cierta forma, su tez es de un color o de otro; todo ellos factores a los cuales hay que conferirles valores muy específicos y discriminar el grado de importancia en cuanto al aporte que ellos tienen en el análisis.

Un personaje, además, representa un ser con sentimientos e ideas. Posee una psique particular, reacciones propias. Tiene una idea del mundo que le rodea que puede ser distinta a la nuestra, que podemos compartir o que, sencillamente, es la única que poseemos si la historia está contada desde sus ojos.

El personaje puede ser más complejo y aportar mucho muchos más al análisis que el *objeto*, aunque el personaje también es objeto de la imagen narrativa, es parte de la *forma* porque se encuentra inserto en la imagen y por tanto siempre hace referencia a algo más que si mismo, esta relacionado con otros *objetos* debido a que “*la forma es alusiva sin más*” (Mitry, J, 1978, p 550).

Las alusiones a las que hacen referencia todos los *objetos* del cine contribuyen a configurar el discurso narrativo de la película, son el discurso. Pero la organización del relato no depende de la forma en la cual este se exprese, cualquiera sea el estilo escogido por el autor para mostrar el relato, la arquitectura para la comprensión del contenido la realiza el espectador desde la lógica de la vida por lo qué:

Cualquiera que sean las formas o los estilos, en cine la realidad se organiza en logos. Lo importante consiste en hacer que la realidad (...) no se convierta en una caricatura de lo real, y que el logo no sea la servil exposición de un sentido que esta realidad enuncia por si misma” (Mitry, J, 1978, p 552).

El sub-mundo que se crea en el filme debe estar lleno de autenticidad, debe ser creíble. En la creación de una diégesis auténtica intervienen diferentes factores, todos ellos deben estar en función de la historia, la expresión de los mismos debe dar coherencia al filme porque una película es “*una gran unidad que nos cuenta una historia*” (Metz, C. 1999, p 153), y para que ese relato pueda tomar vida la imagen narrativa debe expresarla con cada uno de los factores que la componen.

El estudio de dichos elementos es el objeto de la semiótica, la cual propone formas de organizar la estructura a partir de los modelos que crea que son producidos, en principios por las mismas obras, pues ellas contienen la arquitectura de la cual la semiótica obtendrá sus modelos.

3.2. Metz, en Hjemvlevs: la elección para el análisis

El lenguaje escrito, como expresión del lenguaje hablado, ha sido el que ha servido como orientador de los estudios semiológicos iniciales. El estudio del signo en los distintos lenguajes, y la manera en la cual se ha abordado el estudio estos, le han otorgado a la semiótica un cuerpo de conocimiento que posteriormente ha sido adaptado ha otros tipos de lenguajes.

La comprensión del signo lingüístico fue el que dio base para el desarrollo de las teorías de Louis Hjelmslev cuya “*teoría del signo es un desarrollo del modelo bilateral del signo de Saussure*” (Nöth, W, p. 66)¹. Este modelo Saussuriano hace referencia a dos ámbitos en los cuales el signo existe y se manifiesta, el del significante y el del significado.

Hjelmslev no alteró el principio de concepción saussuriana del signo, sencillamente las nombró de una manera distintas “*significante (“sonido-imagen”) y significado (“concepto”) son los dos lados del modelo del signo saussuriano. Hjelmslev los renombró expresión y contenido y llamó estos dos ambitos planos del signo*” (Nöth, W p. 66).²

Esta manera novedosa que consigue Hjelmslev para nombrar los elementos que conforman el signo, no altera la concepción que de este presentaba Saussure, simplemente permite explicar de una manera mas sencilla la conformación del signo a partir de los conceptos de *Expresión*, para referirse a los elementos físicos que forman parte del código fílmico, y *Contenido*, para hacer referencia a los conceptos, las relaciones culturales que se establecen en el signo.

¹ Traducción libre del original en inglés

² Traducción libre del original en inglés

De la relación que existe entre la expresión y el contenido se derivan otras nominaciones que permiten una estratificación de cada uno de estos planos del signo y dentro de él. La división del contenido se entiende a partir de “*la Forma del Contenido “es independiente de, y mantiene una relación arbitraria con, formando la Sustancia del Contenido”* (Nöth, W, p. 69).³

Desde la visión propuesta por Hjelmslev, la *forma del contenido* es una manera de expresar la *sustancia del contenido*, existe una estrecha relación entre ambas, pero son independientes puesto que sus características son distintas. La *forma del contenido* la podemos encontrar expresada de maneras mucho más heterogéneas que las de la *sustancia*, entre otras razones porque en la *sustancia del contenido* se guarda la esencia de lo que se cuenta, la cual puede ser la misma en distintas formas aunque con ligeras variaciones, mientras que la *forma del contenido* puede ser múltiple aunque se refiera siempre a una *sustancia* específica del *contenido*.

Estas conclusiones son producto del estudio realizado por Hjelmslev, siguiendo sus investigaciones entorno al lenguaje hablado, por ello la explicación de los dos ámbitos de la Expresión sigue a el lenguaje “*en el plano de expresión del lenguaje hablado, el sistema fonológico es la sustancia de la expresión. El sistema que yace bajo las relaciones abstractas es la forma de la expresión”* (Nöth, W, p. 71).⁴

Los ámbitos en los que se divide la *expresión*, al igual que el *Contenido*, están estrechamente ligados, a la vez que se diferencian; la *forma de la expresión* estaría compuesta por los elementos físicos específicos que permiten la identificación del lenguaje y que al combinarse o producirse las relaciones propias de ese sistema

³ Traducción libre del original en inglés

⁴ Traducción libre del original en inglés

(lenguaje) se obtiene la *sustancia de la expresión*, que sería la manera concluyente de la cual se obtiene la Expresión del lenguaje al cual se haga referencia.

Además Hjelmslev agrega un nuevo elemento que constituye el signo y sirve para su comprensión: la materia, que es parte del signo tanto en su Expresión como en su contenido.

En el plano de la Materia de la Expresión

“es lo fonético de la articulación vocal humana, el cual es el potencial fonético de la articulación vocal humana que se utiliza diferentemente para formar los sistemas fonológicos de las lenguas naturales del mundo. Materia de la Expresión pueden también ser la potencial comunicación gráfica de la cual hacen uso los lenguajes cantados”

Mientras que el plano de la Materia del Contenido Hjelmslev lo categoriza de la siguiente manera

“En el plano de contenido de la lengua, materia del contenido es aquello "pensamiento-masa amorfa" (...) que está formado diferentemente por diversas lenguas (...) En esta Materia amorfamorfa semiótica, cada lenguaje coloca sus límites. Sin embargo, cuando Hjelmslev caracterizó la esfera de propósito como algo "sin uniformidad" o inaccesible al conocimiento ", se refiere solamente a una esfera semióticamente amorfa (...) Por lo tanto, "la descripción de la materia (...) puede estar pensada en lo esencial como perteneciente en parte a la esfera de la física y en parte a la de antropología (social). Más tarde Hjelmslev incluso postuló que "la

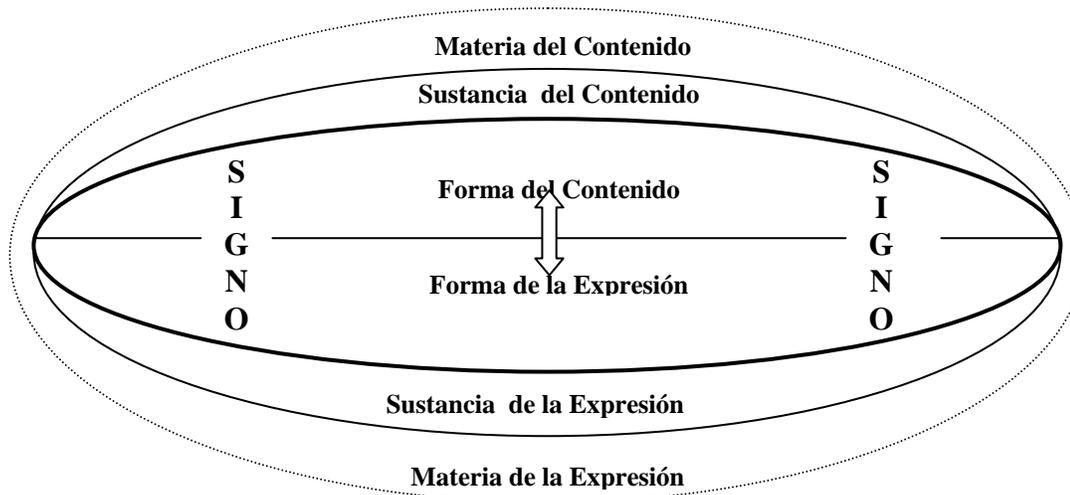
materia debe ser formado científicamente, por lo menos en un grado que permita distinguirlo de la formación de otra materia”

De esta manera Hjemvlevs incluye el concepto de materia la cual resulta inespecífica tanto en el caso del Contenido como de la Expresión. Haciendo la distinción de que en el caso del contenido la Materia estará ligada a la comprensión de las posibilidades de expresión del signo a partir de la constitución del mismo en la naturaleza, es decir todas las formas en las cuales el signo puede potencialmente expresarse forma su materia.

Mientras que la Materia de las Expresión está ligada a las formas de comprender el signo desde las relaciones posibles que se dan en él de forma básicas. Por ello hace referencia a la física y a la antropología ya que son maneras básicas de comprender la constitución del universo y del hombre dentro del éste.

A partir de estas ideas fundamentales, Hjelmslev, desarrolló su modelo dinámico del signo en el cual “*simboliza una relación de interdependencia: contenido de la forma y expresión de la forma son dos constantes que dependen mutuamente la una de la otra*” (Nöth, W, p. 67).⁵Hjelmslev de esta manera explica la estrecha relación existente entre ambos ámbitos de la *forma*, tanto en el *contenido* como la *expresión*, en esta relación se construye el signo, es donde se encuentra la manifestación más física de él, y que tiene su representación gráfica en la Figura 1.

⁵ Traducción libre del original en inglés



Representación Gráfica del Modelo del Signo de Hjelmslev
Figura 1

Esta relación a la cual hace referencia Hjelmslev tiene por objeto explicar la conformación de los códigos que se desprenden del signo debido a que:

Los códigos no son verdaderos modelos formales (...) si no unidades de aspiración a la formalización. Su homogeneidad no es de orden sensorial o material, sino, de la coherencia lógica, del poder explicativo, del esclarecimiento. En semiología un código se concibe como un campo de conmutaciones, un terreno en las que las variaciones del significante corresponden a las del significado, y un cierto número de unidades toman su sentido las unas en relación con las otras (Aumont, Bergal, Marie & Vernet 1996, p. 197).

Los códigos se forman a partir de la dinámica que existe entre la expresión y el contenido del signo, sea este un signo presente en cualquier lenguaje. En el lenguaje cinematográfico la imagen y el sonido en conjunción con el concepto, constituye el código en formación. No sólo lo son la imagen y sonido de una toma, plano o secuencia, el código cinematográfica estará formado por todos los elementos

necesarios que se encuentren presentes dentro de las relaciones que se establezcan en el filme, relaciones tanto en el orden del contenido como de la expresión, así como la dinámica de estas.

El signo en el lenguaje fílmico tiene la capacidad de expresar diversas cosas a la vez, es sensible de tener interpretaciones heterogéneas, incluso en el mismo contexto cultural; más aún, un mismo individuo puede, tomando en cuenta ciertas características específicas, interpretar de diversas formas el mismo signo cinematográfico. No existe una nomenclatura definida que se pueda establecer para explicar las infinitas relaciones que se suceden en la imagen por ello Metz aclara que hay que “*Considerar al cine como un lenguaje sin lengua*” (Metz, C, 1999, p. 168).

Las relaciones que existen, no solo dentro del signo fílmico sino de cada uno de los elementos que interactúan para que el signo tome vida, la toma, el plano o la secuencia, en un filme no pueden comprenderse de manera certera de forma individual, hay que valorarlos dentro de el conjunto para que su sentido individual sea realmente comprensible, debido a que “*el significado próximo de cada segmento fílmico está unido a ese segmento mismo por indisolubles nexos de reciprocidad semiológica*” (Metz, C, 1974, p. 151).

El modelo de signo que realizó Hjelmslev sirvió como base para Metz construyera un cuerpo conceptual que funcionará para la lectura y comprensión del signo fílmico así:

*Más adelante, Metz elabora el modelo dinámico del signo fílmico a partir de las categorías de Hjelmslev (...) El signo de la realidad referencial son asignadas códigos extrafílmicos (...) Lo concerniente a la **materia de la expresión** del significado fílmico es una combinación de “materiales extraños” audiovisuales que están*

*estructurados en la **forma de la expresión** por los códigos fonéticos, visuales, musicales, o no verbales (...) La **materia del contenido** concerniente al significado fílmico no es específico, igualmente los contenidos no son especializados, son estructurados en la **forma del contenido** dentro de varios códigos contenidos (...) El sistema de relaciones del contenido fílmico, la organización de los temas internos del filme (...) constituye la **forma del contenido** del signo fílmico. La red de relaciones entre lo concerniente a la expresión en el filme constituye la **forma de la expresión**. (Nöth, W, p. 467).⁶*

Es de esta manera que Metz consigue adaptar el modelo de Hjelmslev para que este sirva de base para el estudio del lenguaje cinematográfico.

A las categorías de *expresión* y *contenido*, Metz les otorga una nueva concepción, adaptándolas a las particularidades del lenguaje cinematográfico. Así la *Expresión* en cine estará representada por los elementos que constituye la imagen audiovisual, el sonido y la imagen, y los elementos que ellos participan, considerándose cinematográfico para Metz “*lo que tan solo puede aparecer en el cine, y que constituye por lo tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico*” (Aumont, Bergal, Marie & Vernet 1996, p 95).

En ese sentido las múltiples combinaciones existentes entre la unión de lo visual y el sonido es lo que se constituye como lo verdaderamente cinematográfico, los demás elementos que contribuyen a la formación del signo, y que pueden aparecer en otras expresiones no lo son, en el entendido que también pueden ser participe de otros lenguajes. Sin embargo, lo que hace que dichos elementos participen de la construcción del signo cinematográfico es su relación directa con los

⁶ Traducción libre del original en inglés

cuatro ámbitos en los cuales Metz decidió se debe central la atención de la forma de la expresión: lo visual; lo fonético, lo musical y los códigos no verbales.

Los elementos que son parte de la forma de la expresión son los que permiten el estudio de otros que Metz no considera exclusivos del cine como el vestuario o las características de la locación, entre otras muchas, que son considerados como extrafílmicos, pero que al estar relacionados con estos cuatro ámbitos, que son generales en comparación con otras matrices, tienen cabida.

Además, estos cuatro ámbitos intentan ser más específicos en la descripción de la *forma de la expresión* de los elementos básicos por los cuales está formado el signo fílmico, lo visual y el sonido. Lo fonético, en donde interviene el lenguaje hablado, el idioma, y la música, se refieren a el sonido, mientras que los códigos no verbales y lo visual, que pretende dar relevancia a la mirada, lo que se observa, se refieren a lo visual como ámbito dentro de la *forma de la expresión*.

La *materia de la expresión* cinematográfica es el conjunto de los “materiales extraños” que conforman la forma de la expresión cinematográfica, a través de la forma de la expresión se puede llegar a interpretar la *materia de la expresión*.

En la *forma del contenido* están reflejados, tal y como lo expresa la teoría, en las relaciones que se establecen en la película, así como los temas que permiten la organización del filme. En ese sentido la identificación y análisis del código para su conformación y explicación dependerá del analista ya que “*el código es pues un campo asociativo construido por el analista; revela toda organización lógica y simbólica que subyace en un texto: Es preciso distinguirlo de una regla o principio obligatorio*” (Aumont, Bergal, Marie & Vernet, 1996, p. 197).

Desde este punto de vista, todo código o relación que se explique o identifique, dependerá del juicio de quien realiza el análisis y, aún cuando existen relaciones lógicas que se establecen las cuales pueden ser identificadas por diversos analistas de manera similar, cada uno podrá tener una interpretación que siempre será muy personal. Por ello la matriz que se escoja para realizar cualquier estudio, en este caso la matriz de Metz, ofrece un cuerpo teórico que utilizado por varios analistas puede generar comparaciones críticas que permitan una mayor comprensión del lenguaje fílmico presente en un filme, o en la cinematografía de un autor.

Aún más, el conocimiento de una matriz que funcione como patrón para el análisis, le permite a aquellos que comprendan la matriz tener un cuerpo teórico desde el cual acercarse a la evaluación y comprensión del análisis que se realice.

En la *forma del contenido* están reflejados los temas que interesan al autor del filme, y para ello este no se vale únicamente de las relaciones que se establecen entre el sonido y lo visual, pues sería dejar de lado la búsqueda del significado de todo aquello que compone el signo fílmico.

Los personajes que viven la historia de la película, para quienes se ha construido la diégesis del filme, son el elemento de mayor importancia en el análisis del *contenido* ya que “*No solo las cosas son objeto de discusión (...) especialmente, lo son los personajes. Los valores de carácter que se despenden gracias al relato*” (Mitry, J, 1978, 542).

Los personajes tienen un valor importantísimo en la construcción de las relaciones que se revelan en la forma del contenido, mucho más cuando a través del estudio semiológico se pretende dilucidar la estructura del relato, conocer cual es la manera en la cual los temas aparecen, influyen en los personajes y originan las

reacciones que permiten que estos evolucionen, cumplan sus metas, obtengan lo deseado a lo largo de lo que la película cuenta.

Tanto la *sustancia de la expresión* como la *sustancia del contenido* comparten el hecho de que ambas contienen la esencia de los aspectos a los cuales hacen referencia. En la *forma* de ambas características del signo, encontramos las representaciones específicas que por un lado nos permiten, conocer la manera en la que el signo se manifiesta en su forma física, y por otro, como las ideas y relaciones del signo están presentes. En la *sustancia* de ambas está el punto concluyente, el que agrupa todos los elementos que componen la *forma* de cada una.

La *materia del contenido* es inespecífica pero está ligada a la estructura y las relaciones que se comprende al entender la *sustancia del contenido*, solo que ligada a relaciones mucho más amplias que las particulares del signo en las que descansa su *sustancia*.

La *sustancia*, tanto de la *expresión* como del *contenido*, no es más que la conclusión resultante del análisis de los aspectos específicos que la imagen audiovisual presenta. Es la manifestación clara de la comprensión del lenguaje cinematográfico en un filme, y además, es producto de la comprensión de la lógica de este. A partir de cada aspecto comenzamos a comprender el signo fílmico pero la *sustancia* de él es la que nos ubica de manera inequívoca en lo que el signo representa tanto física como intelectualmente, puesto que en la *sustancia* está, manifiesto el signo en su *expresión* más básica, producto de la riqueza de sus interacciones entre lo que muestra y lo que dice de lo que muestra.

Esa unión entre la *expresión* y el *contenido* del signo, al cual ya se ha hecho referencia, es producto de la naturaleza de él, pues una no se puede comprender sin la

otra debido a que “*en el cine todo ocurre como si la riqueza significativa del código y del mensaje estuvieran unidas entre sí*” (Metz, C, 1999, p. 156).

La diferencia entre la *expresión* y el *contenido* permite que el análisis del signo fílmico sea posible, ya que facilita la organización de las ideas y la conceptualización del signo de manera tal que podamos entender y explicar la complejidad y riqueza del lenguaje cinematográfico.

La complejidad del signo fílmico siempre estará asociada a la dualidad de este, a los dos aspectos que la conforman pero desde la conciencia que “*el significante es una imagen, el significado, lo—que—representa—la—imagen.*” (Metz, C, 1999, p 167), es decir la *expresión* siempre será la forma de comunicar lo que de *contenido* guarde el signo.

Es por ello que, sin despreciar la *expresión* del signo fílmico, es imperante que se tome en cuenta que la importancia de mismo está en que este comunique de manera autentica lo que es el *contenido* del signo, si no, sencillamente el contenido se perderá puesto que la *expresión* no representará lo que quiere significar, si no algo distinto.

Entendiendo que, al final, el *contenido de la expresión* es lo que tiene un mayor valor en la construcción del signo, la relación que existe entre ambos, la búsqueda de una estructura narrativa pasa por comprender primero los contenidos que a través de la imagen se expresa, para a través del análisis de la *expresión* de la imagen identificar la esencia de lo que quiere decir esta.

El análisis de la *materia*, tanto de la *expresión* como del *contenido* permite la comprensión de la universalidad que está inscrita en el signo fílmico. El resultado del

análisis de este aspecto permite ligar lo particular del signo y lo que el quiere expresar con lo universal que hay en él y que debe ser una de las características de las artes.

Así la matriz que ha desarrollado Metz a partir de los estudios de Hjelmslev en la cual se consideran las dos dimensiones del signo fílmico, más allá de un simple análisis de la forma o de los contenidos, sino que se refiere a ambos ubicándolos en su justa dimensión, la cual permite que al realizar un análisis de una parte del filme, un segmento del mismo, podamos obtener respuesta en torno a la construcción dramática que se muestra en la película.

El estudio semiológico, en este sentido, adquiere un nuevo valor, mayor si se quiere, puesto que no solo se trata de la comprensión del filme y la posibilidad de explicarlo, se pasa a partir de dicho análisis a obtener respuestas que contribuyan a otorgarle diferentes dimensiones al lenguaje cinematográfico, al arte, y de esta manera a la vida, porque el arte siempre hace referencia a su entorno y el cinematográfico no es un lenguaje en un sentido funcional, que *sirva para algo*, es en palabras de Metz “*un lenguaje de arte*” (Metz, C, 1999, p.168), un lenguaje de la vida.

CAPÍTULO IV

EL CAMINO PARA EL ENCUENTRO

*“Ahora vamos a ver tu show
En el cuarto de un hotel frente al mar
Lee mis labios karaoke
Como un rey convénceme”
Gustavo Cerati— Karaoke—Canción*

El cine ha representado para el mundo contemporáneo la oportunidad de realizar, desde el arte, una revisión constante de lo que el ser humano es. Puede considerarse al cine un arte democrático, quizá el más, al exigirle muy poco al espectador para su comprensión inicial, pues cada obra cinematográfica le habla al hombre en un lenguaje que éste comprende a la perfección, al intentar recrear una realidad que conoce.

Esa característica democrática del cine, así como los múltiples elementos que como lenguaje lo conforman, ha originado la creencia de que *“el cine es arte total al que todos han tendido siempre”* (Aumont, Bergal, Marie & Vernet 1996, p. 163). Un lenguaje de arte en el cual la expresión del hombre es casi completa, pues en el mundo de este lenguaje tiene manifestación el de cada ser, con todas sus dimensiones, desde la realidad física, a las angustias y esperanzas del alma, desde la razón a la posibilidad de la locura.

Aunque el cine ya no es exclusividad de la sala oscura, y hoy día se observan películas en los hogares de todo el mundo gracias a los avances tecnológicos como la televisión, las películas siguen teniendo un importante poder evocador. Si muchos años atrás la magia del cine solo se podía vivir al ir a la sala oscura, los niños de hoy día la conocen en la sala de su casa, en el cuarto de sus padres o en los monitores de sus computadoras. Son muchas las generaciones que han crecido construyendo su realidad a partir de lo que las películas muestran.

Una realidad que nos una realidad que le pertenece a los espectadores cuando asisten al encuentro del filme y que es *responsabilidad* de su creador, quien imprime en ella toda su emoción e intelecto para lograr que se conecten con la historia. Cuando esa conexión nace, la obra de arte toma forma y el alma e intelecto se crecen, surge el encuentro entre una película y el espectador.

Cuando el encuentro entre un espectador y la obra de un mismo autor es frecuente, ya la relación es más profunda, es el hombre ante el hombre, con todas las implicaciones humanas que trae el mirarse concientemente, enfrentarse al espejo.

Las formas en las que un autor muestra las historias, confecciona personajes, crea atmósferas, construyen un mundo que es tan real y a su vez ficticio, sirve de inspiración para el futuro creador, quien procura indagar cada vez más en las características que hacen particular el cine de un autor, cuya obra ha calado profundo en el alma y el entendimiento.

La necesidad por conocer en profundidad a determinados autores es lo que motiva la indagación de los mismos, como es el caso de esta investigación la cual tiene como objetivo general: ***Realizar un guión utilizando como modelo la estructura narrativa presente en la filmografía como director y guionista de Julio Medem.***

Para la creación de dicho guión se debe ahondar en la filmografía del cineasta español Julio Medem, con tal fin se han propuesto varios objetivos específicos que permitan la comprensión global del autor y su obra.

Realizar el análisis semiológico de las películas de Julio Medem utilizando el modelo de Metz.

Explicar las características originales la estructura narrativa presente en las películas de del autor..

Realizar un guión para cortometraje basado en la estructura narrativa presente en las películas de Medem.

El cumplimiento de estos objetivos requiere, por parte de quien realiza la investigación, que la filmografía del autor sea analizada, es decir, que exista un proceso en el cual se indague a profundidad en las relaciones que existen en cada película para trasladarlos al universo de la obra del creador con el objeto de que sea posible construir un cuerpo teórico que revele los aspectos que son comunes entre las películas de Julio Medem ya que “*El objetivo del análisis es elaborar una especie de “modelo” del filme*” (Aumont & Marie, 1996, p. 53).

Los objetivos planteados originan que el presente trabajo de grado se inscriba, según los parámetros que establece el Manual del Tesista de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello como un análisis de medios y mensajes al hacer uso de la semiología para la comprensión de la filmografía del autor.

Esta es una investigación de carácter cualitativo ya que “*el diseño cualitativo es abierto, tanto en lo que concierne a la selección de participantes-actuales en la producción del contexto situacional así como en lo que concierne a la interpretación y análisis (...)*” (Delgado & Gutiérrez, 1995, p. 77).

Para la búsqueda de un modelo narrativo presente en la cinematografía de Julio Medem se han tomado las cinco películas de ficción dirigidas y escritas por él para su estudio: “Vacas” (1992), “La ardilla roja” (1993), “Tierra” (1996), “Los amantes del círculo polar” (1998) y “Lucía y el sexo” (2001). Son estas cinco películas las que se han tomado a consideración debido a que comparten haber sido dirigidas y escritas por el autor y permiten el conocimiento a fondo del trabajo del artista.

Es a partir de estos filmes que se identifica los *acontecimientos* que tengan relación con los tres aspectos de interés para este estudio: muerte, sexo y amor. Estos tres aspectos han sido tomados en cuenta debido a que se encuentran presente a lo largo de la filmografía del autor y son fácilmente identificables; al analizarlos se expone la relevancia que tienen dentro del contenido que se maneja en las películas de Medem.

A través de estos aspectos se identifica la estructura narrativa de las películas de este director, revelando un modelo en el contenido y la forman en que son contadas las historias de estos filmes puesto que “*El filme de ficción, como el mito o el cuento popular, se apoya en unas estructuras básicas cuyo número de elementos está acabado y cuyas combinaciones son limitadas*” (Aumont, Bergal, Marie y Vernet, 1996, p 128).

La estructura en el lenguaje cinematográfico de Medem es identificable porque los acontecimientos relevantes están siempre relacionados con los aspectos de la muerte, el sexo y el amor.

Para el análisis de dichos aspectos se seleccionan secuencias en las que estos se identifican y relacionan con acontecimientos relevantes dentro de la historia que se muestra en cada filme, entendiendo *acontecimiento* como *el hecho que afecta de*

manera fundamental uno o varios personajes dentro de la historia, altera la percepción que de las cosas estos tenían, contribuye a que la historia avance y permite establecer relaciones entre los personajes, el espectador y lo que se cuenta.

Los acontecimientos hacen que la realidad del filme se manifieste, una realidad que responde a la lógica propia de cada película del autor que debe ser comprendida para el espectador.

El personaje se vuelve el centro del acontecimiento, y por tanto del análisis, porque todo autor que construye una diégesis en el filme debe tener en cuenta que:

Cualquiera que sean las formas o los estilos, en cine la realidad se organiza en logos. Lo importante consiste en hacer que la realidad (...) no se convierta en una caricatura de lo real, y que el logo no sea la servil exposición de un sentido que esta realidad enuncia por si misma (Mitry, J. 1978, p. 552).

La lógica del filme debe ser tan compleja y tan sencilla de entender como la realidad en sí, aunque la comprensión de la realidad se haga a veces más difícil que la propuesta fílmica más arriesgada o alejada de los cánones convencionales. La comprensión de la propia realidad ya es cosa de cada uno, en el permanente ejercicio de vivir.

A partir de la identificación de la relación entre la muerte, el sexo y el amor y los acontecimientos seleccionados, se procede a describirlo como **unidades de análisis**, esta conceptualización se crea siguiendo la propuesta de división sintagmática de Metz, quien considera el filme como un gran sintagma que puede ser dividido tomando en cuenta los dos aspectos básicos que constituyen el signo fílmico: el significante y el significado, la parte física manifiesta en la película y el contenido

del mismo, de esta manera en la “*gran sintagmática (...) las unidades cinematográficas se aíslan en función a su forma (...) también en función de las unidades narrativas que tienen a su cargo*” (Metz, C, en Aumont, Bergal, Marie & Vernet, 1996, p. 97).

Por ello la *Unidad de Análisis* se debe comprender como el grupo de secuencias (o la secuencia si es ese el caso) cuya expresión haga referencia a la muerte, el sexo y el amor, de manera que se puedan reconocer lógicamente y estén articulados en la película como acontecimientos.

Las secuencias que conforman cada unidad de análisis se caracterizan por ser “*una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa*” (Aumont & Marie, 1996, p63).

La exposición de las *unidades de análisis* se presenta siguiendo los criterios de forma que están en el guión cinematográfico de la película de Julio Medem “*Lucía y el sexo*” publicado en 2001.

Para ahondar en el estudio se utiliza el modelo de análisis semiológico de Metz basado en Hjelmslev con las variaciones necesarias para la comprensión y realización de este estudio, tal y como se expone a continuación:

CONTENIDO	Materia: inespecífica, cuya expresión se encuentra con la relación que se establece entre el signo y los elementos universales que el expresa dentro de los valores de la Sociedad y los límites que ofrece la materia física para expresarlo, que además deben diferenciarlo de otras materias, convirtiéndolos en la Materia del Contenido de cada
------------------	---

	<p>acontecimiento</p> <p>Sustancia: como la esencia del acontecimiento analizado y que en cada caso específico estará ligado a la muerte, el sexo y el amor, con las diferencias que mediante el análisis se establezcan para cada caso.</p> <p>Forma: se constituyen las relaciones dentro de las unidades de análisis seleccionadas, sus consecuencias para la comprensión del filme y su importancia dentro de la naturaleza narrativa de cada aspecto a ser analizado, ello tomando en cuenta al personaje como forjador principal de las relaciones que interesan al filme, para cada caso</p>
EXPRESIÓN	<p>Forma</p> <p>Fonético: como todo lo expresado a través de las palabras bien sea lo que dicen los personajes que intervienen dentro de la acción como lo que se diga fuera de ella pero se escuche dentro de la acción, es decir hechos narrados.</p> <p>Códigos no verbales: en el cual se destacan las acciones de los personajes, sus movimientos, reacciones, acciones específicas que forman parte de la historia.</p> <p>Visual: todo aquellos elementos que resaltan dentro de la imagen de los acontecimientos que son analizados y que de manera amplia abarca desde los colores, el análisis y la descripción física de los lugares donde transcurren los hechos, los planos y tomas particularmente descriptivos y aquellos elementos que contribuyan de manera lógica a la comprensión del código</p> <p>Musical: siguiendo una descripción de los sonidos relevantes dentro de la acción, que contribuyen a entender los acontecimientos, así como la música que acompañe la acción.</p> <p>Sustancia: en la cual se destaca el elemento que sirve para armonizar los aspectos analizados anteriormente, en la combinación de lo fonético, lo visual, lo musical y los elementos no verbales, está la esencia de lo que se expresa su identificación y descripción originado del análisis produce la comprensión del mismo.</p> <p>Materia: todo el potencial de significación que se desprende de los elementos audiovisuales que participan de cada acontecimiento.</p>

Este cuadro sirve como referencia para la comprensión de la teoría de Hjelmslev sobre el lenguaje con los aportes que realiza Metz, en la explicación de la expresión de la forma. La profundidad del análisis depende de la manera en como el investigador interprete los aspectos que contiene el modelo semiológico para así *“deducir la lógica de una película o de una secuencia en su utilización del sonido combinado con la imagen”* (Chion, M. 1990, p. 201).

El modelo propuesto por Metz, y que se observa en el cuadro, permite que de manera exhaustiva se realice el análisis del signo cinematográfico, a partir de sintagmas definidos, que explican de manera precisa los elementos que son resaltantes en el filme y que son el objeto de análisis.

A partir de este cuadro se realiza en análisis de los acontecimientos presentes en los filmes de Julio Medem, un análisis en el cual parte de que:

“todo objeto transmite a la sociedad en la que se hace reconocible una cantidad de valores que él representa y cuenta,; todo objeto es en sí mismo un discurso. Es una muestra social que por su posición, se convierte en un eje del discurso de ficción, puesto que tiende a recrear el universo social al cual pertenece” (Aumont, Bergal, Marie & Vernet. 1996, p. 90).

El filme esta construido sobre elementos físicos, elementos que percibimos por medio de los sentidos, el filme es un objeto físico que nos permite interpretar la realidad, es por ello que los elementos físicos son los primeros en considerar al explicar el filme ya que en ellos se guarda y expresan los elementos intangibles que son los que finalmente terminan importando, porque es allí dónde se encuentra el significado del objeto físico.

Estos elementos constituyen la manera de analizar los filmes para organizar un modelo de construcción de guión que sea coincidente con lo que en esencia expresan las películas de Medem en conjunto.

A partir de ese modelo identificado se realiza el guión de “La lluvia entre Abril y Julio”, historia en la cual el lector podrá identificar los elementos narrativos que están presentes en la filmografía de Medem y que sirven de inspiración para la creación de esta obra y que demuestra como a partir del estudio semiológico de las películas de Julio Medem se puede realizar un modelo de construcción dramática para el cine.

CAPÍTULO V

EL ENCUENTRO CON EL ANÁLISIS

*“Most of the time
 It's well understood,
 Most of the time
 I wouldn't change it if I could,
 I can't make it all match up, I can hold my own,
 I can deal with the situation right down to the bone,
 I can survive, I can endure
 And I don't even think about (...)
 Most of the time.”*
Bob Dylan—Most of the time—Canción

5.1 Vacas

5.1.1 La muerte.

El estudio del acontecimiento relacionado con la muerte en esta película requiere como unidad de análisis desde el plano general en el cual observamos correr al Niño Irigorri por la orilla de una trinchera, hasta el Plano de Detalle del ojo de una vaca que se ha conseguido Manuel Irigibel luego de arrastrarse desnudo por el bosque (ver Anexo 1) que corresponde al fragmento total titulado “El Aizcolari cobarde”.

CONTENIDO	Materia: Materia: el horror de la guerra que obliga a la auto preservación debido a su ineludible relación con la muerte.
	Sustancia: Sustancia: en esta unidad de análisis está en el miedo a la muerte y la necesidad de escapar de ella, de evadirla y evitarla. El miedo a la muerte provoca en unos formas valientes en la búsqueda de la preservación de su propia vida, o genera reacciones cobardes y de supuestas huidas como la de Manuel, quien siente a cada instante que su aparente escape es una condena en vida.
	Forma: en esta secuencia se establecen las relaciones y temáticas de personajes que se harán fundamentales a lo largo de la película. Carmelo Mendiluze y Manuel Irigibel son dos hombres cuyas comarcas se encuentran cerca, son vecinos. Irigorri, el niño que recorre las trincheras, le informa a Carmelo, que Manuel acaba de llegar a el campo de Batalla. El encuentro entre Manuel y Carmelo, originará el acontecimiento por el cual las dos familias vecinas, Los Mendiluze y los Irigibel, se

enfrentarán a lo largo de la historia. Carmelo, es un hombre que ya tiene tiempo en el campo de batalla, su condición de sargento así lo demuestra. Por otro lado, Manuel, es un individuo con un gran temor por encontrarse en una posición en la cual su vida corre riesgo.

Manuel se encuentra conversando con dos hombres en el momento en el cual Carmelo asiste a su encuentro. Manuel escucha a los dos hombres, con cierta indiferencia, como alejado de lo que aquellos hombres dicen, quienes le proponen un reto, una apuesta, ya que Manuel es un experto Aizcolari (leñador).

Estos hombres, soldados, como Manuel y Carmelo, son seres comunes, se encuentran en la guerra alejados de sus familias, todos luchando por ellas; tienen en común, el estar alejados del mundo militar profesional. Son solo padres de familias, hijos, hermanos, que luchan por una idea, que sienten nostalgia por la rutina que han dejado atrás por la posibilidad de no volver a ella. En sus mentes es la realidad que prefieren vivir.

Y con la intención de traer a su presente ese recuerdo que es la familia, va Carmelo a encontrarse con Manuel. Carmelo quiere saber sobre su familia y Manuel es la persona que le puede comunicar. Un nuevo hijo de Carmelo ha nacido, pero para Carmelo el encuentro con Manuel lo alejará de esa realidad que ha dejado, y Manuel conseguirá acercar su realidad a partir de la tragedia de Carmelo. Manuel escapa de la posibilidad de morir manchando su falta de coraje con la sangre de Carmelo.

Una falta de coraje que es manifiesta, más allá del temor a la muerte, en el hecho de no defender la propia existencia. Al desatarse la batalla Manuel muestra su miedo y Carmelo es consciente del mismo, más que tacharlo de cobarde Carmelo lo invita a luchar por su vida, por la propia existencia, pero Manuel elige escapar de la posibilidad de la muerte sin luchar, sin defender la vida propia.

Del acto de cobardía de Manuel es testigo el niño Irigorri, cuya familia a lo largo de la historia presencia los encuentros y desencuentros que tendrán lugar entre la familia de Carmelo, Los Mendiluzi y Los Irigibel, familia de Manuel.

Manuel logra escapar de la muerte pero eso no será suficiente para poder vivir, no de manera plena. Al caer de la carreta que traslada por un bosque a los hombres caídos en batalla, Manuel tendrá que arrastrarse por el suelo para encontrarse con el ojo negro y profundo de una vaca. Un ojo rodeado de moscas cuyo zumbido se convierte en el recuerdo constante de la muerte y de su cobardía. Desde este momento, la vida para Manuel no será plena. Él dejará la vida de una forma distinta hundido en el recuerdo de su miedo.

EXPRESION	Forma	Fonético.	
			<p>1. En principio la expresión fonética es bastante descriptiva, guarda elementos que nos permite conocer a los personajes, como en las trincheras cuando dos soldados hablan con Manuel: Hemos oído hablar mucho de ti. Dicen que eres el mejor con el hacha, el mas rápido. El aizcolari que nunca ha perdido una apuesta.</p> <p>Además, permite que se asocien los personajes como cuando Carmelo y Manuel hablan del nacimiento del hijo de Carmelo: ¿Sabes algo de mi caserío? ¿Ha nacido mi hijo? Manuel les responde afirmativamente, más adelante conocimos que Manuel apenas ha llegado al combate.</p> <p>A pesar del sentido informativo del diálogo, existen momentos en los cuales éste resalta al realizar aportes que van más allá del carácter descriptivo que antes mencionamos.</p> <p>Al comenzar el enfrentamiento en la trinchera Manuel Irigibel se queda paralizado, Carmelo se acerca a él y hace que apunte su arma hacia la posición que ocupan los liberales diciéndole: Mata alguno antes de morir...</p> <p>En esta frase se marca la importancia de la preservación de la vida, y a su vez, se asume la posibilidad de la muerte como algo cercano; esta situación se hará mucho más palpable en el interior de la trinchera, cuando Carmelo cae herido y Manuel finge estarlo.</p> <p>Carmelo sangra y Manuel lo observa manchándose con la sangre de Carmelo, quien angustiado declara: No estoy muerto, no estoy muerto Manuel</p> <p>Una manera de negar la muerte, aún cuando está parece inevitable.</p> <p>2. A partir de este momento el silencio se impone. Las palabras dejan de aparecer</p>

		<p>dándole predominancia a los otros elementos, el visual, la música los códigos no verbales.</p> <p>3. El personaje de Manuel cambia la expresión fonética. Sustituye las palabras por quejas desde el momento en el que cae en el suelo desde la carreta. Los quejidos de Manuel presagian una vida complicada, la que en efecto llevará el personaje a lo largo de la película, quien a través de la locura, una locura aparente, huye de la realidad a la cual no se quiere enfrentar. Los gritos y quejidos que son expresados por él, son la expresión de lo que su alma se convertirá, un alma angustiada por un pasado ligado a la muerte.</p>	
		<p>Códigos No verbales.</p>	<p>1 Cuando Carmelo se encuentra con Manuel, quien acaba de llegar al frente de batalla, Carmelo luce seguro, altivo, es Sargento, también es un hombre preocupado por su familia, alejado de los suyos para luchar por ellos.</p> <p>Los dos soldados que conversan con Manuel retándolo para una competencia de ‘Aizcolariz’ (leñadores) tienen una actitud de hombres comunes, al igual que Carmelo y el reto que le proponen a Carmelo representa una manera de estar ligados con su origen, su familia.</p> <p>Manuel es un hombre con la cabeza gacha que luce sumamente nervioso, su mano tiembla y la esconde tras su espalda. El nerviosismo y miedo de Manuel no le dejan pensar, todo su sentimiento está representado en ese puño cerrado que tiembla.</p> <p>Al desatarse el enfrentamiento con el primer disparo, la expresión del miedo en Manuel se hará mucho más palpable: una olla vuela por el aire al ser golpeada por el puño de Manuel.</p>

		<p>En oposición, el coraje de Carmelo también sale a relucir que no solo tiene por objeto mostrar la valentía del personaje, también un sentido de protección por los otros; Carmelo empuja al interior de la trinchera al niño Irigorri, y luego se acerca a Manuel para persuadirlo que defienda su vida.</p> <p>Cuando Carmelo cae herido en la trinchera y Manuel a su lado, la oposición entre la valentía de uno y el miedo de otro se hace mucho más obvia, agregando un nuevo elemento el cual se convierte en fundamental en la película, la cobardía de Manuel al mancharse de la sangre de Carmelo para escapar de la guerra.</p> <p>2. Una carreta, en la cual echan a los hombres muertos después del combate, pasa por encima de la pierna de Manuel, quien tirado en el suelo simula estar muerto, y es lanzado en una de esas carretas.</p> <p>3. Cuando es trasladado por un camino en el interior de un bosque Manuel cae al suelo, con la pierna herida, desnudo, arrastrándose sobre la tierra, como una serpiente, como un ser maldito.</p>
	<p>Visual.</p>	<p>1. Los sucesos de esta secuencia ocurren en el campo, y es el primer elemento visual a destacar: la presencia de la naturaleza desde el principio, una toma en la cual vemos correr al niño Irigorri por la orilla de una trinchera, pero en la cual destaca en primer plano la presencia de la cabeza de una vaca muerta.</p> <p>El campo de batalla en el cual se desarrolla el enfrentamiento es un lugar abierto, lleno de humo producto de los disparos.</p> <p>2. Después de la batalla las imágenes son de cuerpos muertos, tirados sobre las trincheras y hay mucho humo lo cual</p>

		<p>acentúa el carácter desolador del momento.</p> <p>3. Luego que Manuel es herido y es llevado por un bosque en el cual cae al suelo, se establece un contraste entre el lugar abierto, donde se sucede el desencuentro, y el lugar cerrado, donde la intimidad de la relación de lo que sucede surge.</p> <p>La naturaleza es testigo de todo lo que pasa, por eso Manuel al arrastrarse se consigue una vaca, de la cual observamos una toma que se va cerrando hasta fijarse en el ojo del animal, resaltándola como testigo silencioso y partícipe de los acontecimientos.</p>
	<p>Música.</p>	<p>1. La música presente durante las secuencias que tienen objeto en el campo de batalla, acentúa la angustia de Manuel y acompañan el momento trágico que viven los personajes. Es el elemento dentro de la banda sonora que agrupa todas las escenas que se producen durante los enfrentamientos bélicos pero no es exclusivo, ya que existen otros elementos de sonido que en momentos oportunos pasan a estar en primer plano, dejando la música en planos sonoros menores, acompañando en la intención, a la vez que articulan el signo visual</p> <p>Los disparos son otro elemento de importancia en la construcción de la expresión sonora, ya que comparte sus características con otros sonidos presentes en la unidad de análisis, no solo se escuchan los disparos que se ven haciéndolo más real, también hay disparos que solo escuchamos, como el que desata la batalla, el cual hace saltar la olla que golpea Manuel.</p> <p>El sonido de las ollas que el niño Iragorri lleva cargando, el metal de los</p>

		<p>rifles y los soldados conversando, constituyen elementos que forman el ambiente que rodea la película, y ubican al espectador en el momento que aprecian, dan valor complementario a la expresión del signo fílmico.</p> <p>2. El sonido de un viento que parece profundo, hondo y grave, que se escucha tras la muerte de Carmelo, acentúa el carácter gris de la situación y hace que el ambiente de la película sea sombrío; por momentos es este viento el que somete a la música aunque no de una manera violenta, pues un sonido parece darle paso al otro de manera que se sentimos que son parte de lo mismo, otorgan la misma impresión a la hora de comprender lo que expresan.</p> <p>3. En la secuencia que transcurre en el interior del bosque la música tiene una menor presencia pero cuando esta aparece, hacia el final de la secuencia cuando se produce el encuentro entre Manuel y la vaca, y se genera un aire de misterio, de irrealidad con una música que hace pensar en lo intangible; es menos física y descriptiva en el sentido en que no solo acompaña lo que vemos, si no que es otro elemento de lo que se ve.</p> <p> Cuando Manuel se consigue con la vaca, además de la particular música que acompaña la escena, el sonido de las campanas de las vacas y el del aleteo de las moscas contribuyen a crear un ambiente perturbador, dando una visión de lo que el personaje parece experimentar, y que colocan al espectador en la situación de transformar dichos elementos en cuestiones tangibles.</p> <p> Y es este un momento lleno de fantasía, en el sentido que todo el suceso es una expresión tangible de cosas que no lo son,</p>
--	--	--

		<p>pues tratan de dar forma al sentimiento del personaje y ambientar lo que no se puede palpar con los sentidos.</p>
<p>Sustancia: de esta unidad de análisis es la guerra como espacio donde Carmelo y Manuel se ven obligados a enfrentarse a la muerte, al crearse un ambiente que expresa miedo ante la posibilidad cierta de perder la vida. Los elementos se constituyen para que la realidad de la guerra se enfrente a lo intangible del sentimiento de miedo de Manuel. Los sonidos, la expresión de los personajes, la neblina, todo ello origina una atmósfera lúgubre dentro de una situación que parece haberse convertido en rutina para uno y que ante la novedad que causa a otros, produce miedo y la sensación de escapar.</p> <p>En el escape se encuentra el encierro y el sentimiento de manera tangible. La oscuridad del bosque encerrado, la campana de la vaca, y el hombre que se arrastra, el cobarde que no quiere enfrentarse a su destino que para perderse en la oscuridad del ojo del animal configuran la expresión de la muerte en función a que, incluso si se escapa de ella como Manuel, puede llevar al hombre al tormento de haberla enfrentado, a la locura.</p>		
<p>Materia: la complejidad de la guerra reflejada a partir de los individuos comunes que están envueltos en ella y que ante el peligro luchan por preservar su propia vida. La muerte de los soldados y el humo que rodea la batalla enfatizan la oscuridad de los hechos. Luego, la naturaleza que lo descubre lo enfrenta a él mismo, a su propio sentido de preservación cuando Manuel se arrastra como una serpiente para encontrarse con la vaca en medio de bosque.</p>		

5.1.2 El sexo.

El estudio del acontecimiento relacionado con el sexo en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento desde el *plano general* en el cual observamos a Catalina Mendiluze entrar en el bosque hasta el *plano general* en que vemos a Catalina Mendiluze dirigirse a su casa en compañía de un niño y vemos aparecer en sobre impresión: 10 años después (ver Anexo 2). Esta unidad se encuentra dentro del fragmento “Las hachas”.

CONTENIDO	Materia: en esta secuencia la relación que existe entre el acto
------------------	--

	<p>sexual entre un macho y una hembra y la consecuencia que ello conlleva, la gestación de un nuevo ser.</p> <p>Sustancia: está en el sexo como un acto humano básico que une la vida de Ignacio y Catalina, la vida de los hombres, un acto que está más ligado a la naturaleza, la carne de los personajes que a su sentido racional. El sexo en la película está relacionado con el significado original, hombres y mujeres que se unen para saciar sus ansias animales, que tiene consecuencias, en el caso de los personajes, El nacimiento de Perú, producto de la unión de Ignacio y Catalina.</p> <p>En el contexto del filme los hijos no solo son una consecuencia lógica del acto sexual, aún si estos no se desean, son la posibilidad de una unión perpetua entre las dos familias, y en el mejor de los casos el reflejo del amor de los personajes protagonistas de la acción, del sentimiento mutuo, papel que termina jugando Perú en la relación de sus padres y que se aprecia de manera concreta cuando Ignacio se escapa con Catalina y manda a buscar a su hijo, el fruto de su amor compartido.</p> <p>Forma: en esta unidad de análisis guarda relación estrecha con las dos familias representadas en el filme, los Mendiluze y los Irigibel, esta vez tomando forma desde el aspecto de la intimidad.</p> <p>Catalina representa a los Mendiluze, mientras que Ignacio a los Irigibel. Catalina es la imagen femenina más importante dentro de su familia después de su madre; Ignacio es la imagen masculina más importante de su familia, ostenta un rango mayor, ya que es la <i>cabeza de la familia</i>, por ser un hombre joven, frente a la posibilidad que representa el viejo Manuel, convertido en un abuelo quien no otorga beneficios para la familia, ni siquiera proyecta el respeto asociado a su edad.</p> <p>El rango de <i>cabeza de familia</i> que ostenta Ignacio se refleja de manera clara en la secuencia del nacimiento de la vaquilla. En esta secuencia cada miembro de la familia Irigibel, ocupa el lugar que, de acuerdo a su sexo, edad, fuerza, le otorgan un lugar específico de influencia. Ignacio es el hombre fuerte, el proveedor, por lo tanto es quien ayuda en la labor más importante, sacar al animal (la vaquilla) que llega al mundo.</p> <p>El abuelo es desplazado de cualquier responsabilidad, relegado a la simple observación de los acontecimientos, como si de un ser sin cuerpo y alma se tratara.</p> <p>Hay tres chicas que halan de la cuerda son las hijas de Ignacio y su esposa la cual se convierte en la segunda mujer que participa de la secuencia. Ella está sosteniendo la vaca que está pariendo y la agarra desde los cuernos, es un ser anónimo, juega un papel</p>
--	--

	<p>funcional dentro de la estructura de la familia, como mujer tiene unas atribuciones y le toca cumplirlas. No conocemos sus deseos o sus intenciones, ella solo parece limitarse desempeñar el rol que socialmente tiene. Ello revela el carácter machista del sistema social en el cual se desarrolla la historia. Mujeres sometidas a los vaivenes de los hombres, a sus deseos y decisiones.</p> <p>Más allá de la rivalidad manifiesta entre los Mendiluze y los Irigibel, la relación entre ambas familias se hará indeleble. La sangre de una y de otra familia se confundirá para ser la misma. El encuentro sexual entre Catalina e Ignacio marcará el destino de ambas familias ya que Catalina e Ignacio tendrán un hijo en común, Perú, el chico que acompaña a Catalina en la última secuencia.</p> <p>El sexo será más que el encuentro de la carne, es dentro del filme la manifestación del deseo. El sexo trae consecuencias que Catalina e Ignacio no pueden negar ni esconder. Tanto sexo entre animales como entre los hombres, trae consigo la posibilidad de la extensión de la vida, de la unión de los seres, aún si ellos no lo desean.</p> <p>La película muestra que el sexo entre un hombre y una mujer no se diferencia demasiado del animal. Son dos cuerpos, dos carnes, dos pieles que necesitan saciar su deseo. Más allá del amor, la comprensión o los sentimientos, el sexo hace que se despierten instintos animales. Catalina e Ignacio llegan, por momentos a olvidar sus familias, sus vidas separadas, para que solo existan sus cuerpos y ese deseo reprimido que toma forma cubierto por el bosque.</p> <p>Un bosque que es la separación entre ambas familias pero que, también es la unión de ellas, pues en el se dan las acciones, como el encuentro que protagonizan Catalina e Ignacio, que van convirtiendo ambas familias en la misma, diferente sangre, que se mezcla hasta volverse una inseparable.</p>		
EXPRESION	Forma:	Fonético	<p>1. En el encuentro entre Ignacio Irigibel y Catalina Mendiluze, Catalina es la única que a través del lenguaje hablado intenta expresar algo, intenta descubrir las intenciones de Ignacio, aunque en realidad las palabras de Catalina: solo reflejen sus deseos escondidos hasta ese momento, cuando le pregunta: <i>¿Qué me has hecho? ¿Qué me has cortado?</i></p> <p>Más que preguntas directas parecen presagiar lo que está a punto de pasar. Catalina siente algo por Ignacio, y ese</p>

			<p>sentimiento que está sembrado en ella es lo que Ignacio ha hecho. La acción de cortar se refiere a algo que entra en ella, que la penetra profundo, algo que divide su cuerpo y cuya consecuencia puede ser la sangre. Ignacio no la ha cortado, pero está por hacerlo de la manera en que ambos desean que suceda.</p> <p>Ignacio se limita a emitir un sonido que parece imitar el de las vacas o becerros al colocarse sobre ella, es el sonido de los mamíferos que está acostumbrado a ver, es el sonido de un animal.</p> <p>2. La falta de utilización del lenguaje hablado hace que los sonidos que emitan los personajes sean reflejo de acciones específicas que realizan</p> <p>3. Ignacio acompañado de su familia ayudan a parir a una vaca, no hay mas que gestos que acompañan la fuerza que todos hacen; el momento más que servir para dar una visión de unidad familiar, es solo otro elemento que permite percibir la falta de armonía que viven los personajes.</p> <p>4. El silencio se convierte en una expresión de la imposibilidad del encuentro con el otro.</p>
		Códigos no verbales	<p>1. El encuentro entre Ignacio y Catalina, en el bosque nos encamina a descubrir la atracción entre ambos. Catalina corre hacia el interior del bosque, ¿qué busca en él? no lo sabemos, simplemente se interna para encontrarse con el hacha de Ignacio dirigida hacia ella. Catalina cae al suelo, su expresión es de nervio, pero no parece sentir miedo ante la presencia de Ignacio, es más emoción, excitación lo que su respiración acelerada revela, lo que sus ojos alertas descubren.</p> <p>Ignacio al ver a Catalina tirada sobre la grama se abalanza sobre ella, moviéndose con gesto rudo. Huele el</p>

			<p>rostro de Catalina como si fuera un animal. Ignacio es la fuerza, y eso lo refleja mucho más cuando ayuda a parir a la vaca, empujando al becerrito hacia el mundo exterior. Ignacio proyecta fuerza animal.</p> <p>Los dos amantes son como animales durante el acto sexual ni Catalina ni Ignacio se besan, es el sobre ella, ella acostada y el encima, demostrando el poder del macho sobre la hembra.</p> <p>2. El bosque adquiere protagonismo, en la transición entre una secuencia y otra.</p> <p>3. El resto de los personajes que están presentes en esta unidad de análisis , como las tres chicas que halan la cuerda para que la vaca para, o el abuelo que motiva a las chicas a que empujen fuerte, sin él participar de ninguna labor que resulte trabajosa, o la mujer que toma a la vaca desde sus cabeza para evitar que se mueva, acentúa la sensación de que en Ignacio descansa toda la fuerza de esa familia; una familia en la cual no existen miradas cómplices solo la responsabilidad de cada uno por cumplir lo que tiene que hacer, la mirada perdida del abuelo, quien es el cobarde Manuel, o el brillo en los ojos de la niña menor, Cristina, pero ninguna complicidad o gesto entre ellos que nos haga entender que la relación va más allá que la que han adquirido por las circunstancias.</p> <p>4. Hacia el final de la unidad descrita vemos a Catalina caminar del bosque hacia su casa con un niño tomado de la mano, ambos con paso lento, un resignados a vivir lo que les acontece.</p>
		<p>Visual</p>	<p>1. Al iniciarse la secuencia Catalina entra corriendo al bosque, se observa que en primer plano está este a oscuras, como en las sobras mientras que el fondo, hacia la</p>

		<p>casa de Catalina, está claro, estableciendo un contraste entre lo que es lo correcto, desde el punto de vista de la familia y la posterior acción de Catalina.</p> <p>Catalina entra en la oscuridad, se interna en ella, mientras camina por el interior del bosque las tomas siempre se están distanciadas de la chica; vemos frente a nosotros, arbustos, hojas de los árboles antes que tener una imagen limpia de Catalina. Cuando finalmente Ignacio y Catalina concretan su relación sexual la cámara se desplaza desde los pies hasta el rostro de los amantes, entre los arbustos, sin acercarse a ellos, una manera de resaltar el origen natural de lo que sucede, su lado más básico, instintivo y animal.</p> <p>2. En el bosque se esconde un árbol cuyo tronco esta abierto como si de la entrada a un largo túnel se tratara, un túnel rodeado por moscas, oscuro y profundo.</p> <p>3. La naturaleza animal de ciertas acciones de los personajes no solo se refleja en la oscuridad del bosque o su presencia relativamente protagónica durante el filme, el otro elemento natural importante son las vacas.</p> <p>En este caso la vaca no es un recuerdo perturbador, sobre ella se construye la metáfora de la propia relación que existe entre los personajes protagónicos, quienes pasan a ser liberados de sus propias acciones para, tan solo de manera inmediata, trasladarlas a una vaca que trae al mundo un becerrito, de igual manera un nuevo ser nacerá para así establecer una relación indeleble entre las familias enfrentadas.</p> <p>En Ignacio, encontramos que su imagen es la misma que la de Manuel, distintos personajes físicamente iguales. El hijo arrastrando las consecuencias del padre,</p>
--	--	---

		<p>una relación entre dos familias que se perpetúa en el tiempo, un lazo que se establece en la misma imagen física para reconocer en la historia la imposibilidad de que los destinos de ambas familias se puedan separar, construyendo un código de manera clara a través la imagen física de los hombres Irigibel.</p> <p>4. . Se observa a Catalina caminando desde el interior del bosque hacia su casa acompañada de un niño, un bosque oscuro y una villa bañada por el sol.</p> <p>La oscuridad con la se presenta al bosque hace una clara referencia al hecho de que en él se desarrollan situaciones que perturban en el exterior y que el bosque arropa, les da un lugar a los personajes en el cual poder desarrollarse con libertad pero nunca hacia la felicidad o algún otro concepto positivo para los seres humanos, pues al fin y al cabo es un lugar oscuro, en el que la gente se esconde al tiempo que es el lugar del encuentro entre las dos familias enfrentadas.</p> <p>Los títulos: <i>El árbol escondido</i> y posteriormente <i>10 años después Primavera de 1915</i>, ayudan a establecer el vínculo entre la secuencia donde Ignacio y Catalina realizan el acto sexual, y la de Catalina caminando hacia su casa con su hijo. Además se acentúa el carácter metafórico del nacimiento de la vaquilla. Estos títulos también tienen por objeto ubicar al espectador en el periodo en el cual se desarrolla la historia, tanto en su sentido histórico como en el significado para los personajes.</p>
	Musical	<p>1. están los sonidos como silbidos y cantos de pájaros, que contribuyen a crear un ambiente auténtico, dan la idea de que lo que observamos es natural y vivo.</p>

			<p>Pájaros que nunca se ven en pantalla pero cuya presencia se asume a partir del ambiente natural que se nos presenta.</p> <p>También escuchamos los pasos de Catalina en el bosque que tienen, al igual que los pájaros, la función de reiterarnos la naturaleza como un elemento fundamental dentro de la acción.</p> <p>Existe en la secuencia del interior del bosque, un sonido grave y que se confunde en momentos con la respiración de Ignacio, la cual es hiper real, se escucha muy profunda, fuerte, como si cubriera cada espacio. Sin embargo, el sonido propio de la respiración de Ignacio pasa a un segundo plano para que sea otro sonido mucho más envolvente el que se adueña de la imagen, un sonido que es similar al de la respiración, con su ritmo e intención, pero que rodea de una manera más enfática la situación, se apodera de ella.</p> <p>2. La música se torna misteriosa, sube a primer plano sonoro mientras aparece el anuncio que han pasado diez años.</p> <p>3. La música pasa a segundo plano, siendo el sonido que rodea la acción, la naturaleza y los que emiten los personajes los que llaman la atención. Al aparecer la vaquilla la música sube a primer plano, es de carácter tierno, acompaña el nacimiento de la criatura.</p> <p>4. La música funciona para encadenar entre la acción anterior, la música dulce del nacimiento de la vaquilla con el de la madre y el hijo alejándose del bosque.</p>
<p>Sustancia: en esta secuencia se evidencia en mostrar a la naturaleza como un elemento que refleja el comportamiento de los personajes. Ésta constituye la esencia de la expresión del signo ya que se mimetiza con las acciones y expresiones de los personajes. No solo contribuye a crear un ambiente en el cual se desarrollan las acciones también los deseos y sentimientos de quienes protagonizan</p>			

	<p>los acontecimientos, se sirven ella para reiterarlos, hacer énfasis en ellos.</p> <p>El sexo tiene origen en el bosque, una acción natural que no solo se expresa con el acto, también está construido en base al sonido que imita un animal por parte de Ignacio, al bosque en primer plano, a la falta de un intercambio erótico, como lo podría ser un beso entre los personajes. Además, la metáfora que se establece entre el árbol en medio del bosque, el nacimiento de la vaquilla y los años transcurridos de Catalina como madre tienen como vínculo lo natural.</p> <p>La naturaleza se convierte aquí en un elemento mágico pero al cual pertenecen los personajes, representando tanto su humanidad como su sentido animal.</p> <p>Materia el acto sexual humano y su relación con el ambiente natural que lo rodea, los animales, el bosque como representación de cualquier entorno natural al que está ligado la sexualidad humana y el nacimiento del animal como representación infinita del acto sexual y su posterior consecuencia de generar vida y así la continuación de los ciclos.</p>
--	---

5.1.3 El amor

El estudio del acontecimiento relacionado con el amor en esta película requiere como unidad de análisis el segmento desde el plano medio de Cristina Irigibel, parada en el bosque al acercarse a Perú luego de que han terminado los enfrentamientos, hasta el momento en el cual la cámara se interna en el hoyo de un árbol y escuchamos sobre fondo negro decir a Cristina “*Ya estamos llegando*” (ver Anexo 3). Esta unidad corresponde al fragmento “*Guerra en el bosque*”.

<p>CONTENIDO</p>	<p>Materia: está representada por la unión de los personajes principales de la última historia Perú y Cristina, y su determinación por escapar de aquel lugar que representa la supresión del amor de ambos. Su sentimiento los obliga a olvidarse del resto, a mantenerse juntos para preservar su amor aun ignorando lo que les depara el destino.</p>
	<p>Sustancia: se encuentra en la expresión del amor como la búsqueda de un lugar al cual hay que dirigirse. Perú y Cristina van hacia un futuro incierto, pero que parece tener sentido y claridad</p>

	<p>para ellos en tanto estén juntos, en tanto puedan vivir su sentimiento.</p> <p>Se alejan del lugar donde el odio y el enfrenamiento marcan a vida de todos de los que allí habitan y no quieren eso para ellos. Desean convivir en un sitio distinto. Buscan un sitio nuevo para habitarlo ya no de odio sino de los que ambos sienten.</p> <p>Forma: Cristina y Perú representan el encuentro. Es una nueva oportunidad que les da vida para volver a estar juntos luego de los años vividos en la distancia. Perú vivió lejos de Cristina mientras que ella, quien se mantuvo con su familia continuó arrastrando el peso del enfrentamiento de su familia y la de Perú. Un enfrentamiento que tiene su punto final aquí, pero que además esta marcado por la huída, una decisión que busca irse de ese lugar que asfixia la posibilidad del amor. Este enfrentamiento entre las dos familias viene dado por el vínculo sanguíneo que existe entre Perú y Cristina al ser hijos de Ignacio. Pero el encuentro entre Perú y Cristina deja atrás el pasado luego de enfrentarse a él. Cristina confiesa haber visto a su abuelo durante el sueño que se apoderó de ella en el bosque, Perú también confiesa haberlo visto, con la diferencia que la visión de Perú no fue un espectro o un sueño, fue encontrarse cara a cara con su tormento.</p> <p>Perú es el primero que manifiesta su intención de irse cuando dice: —<i>Yo sin la cámara no soy nadie, no tengo nada que hacer aquí</i></p> <p>Cristina se percata de que aún tiene la cámara y se lo hace saber, pero de igual manera ya la decisión está tomada y el siguiente paso es el escape, el cual va a dirigir Cristina. Al ver un caballo suelto en medio del bosque, la chica pregunta por Francia y ambos se desplazan hacia el caballo. Es ella quien toma las riendas.</p> <p>A partir de este momento se marca la posición de dominación del hombre y la mujer, en este caso es Cristina quien adquiere la posición de control de poder pues es ella quien conduce el caballo. Y también es ella quien indica a Perú lo que debe hacer: abrazarla muy fuerte y decirle algo hermoso al oído.</p> <p>De esta forma, Cristina rompe con la visión de control que el macho tenía sobre la hembra dentro de la historia, esta vez le toca hablar a ella, decir lo que quiere y cómo lo desea, y a él, cumplir, complacer.</p> <p>Sin embargo, y además de la huída, lo más importante en el contenido de esta unidad de análisis es como ambos personajes, luego de años de estar separados, comprenden que este es el</p>
--	--

	<p>momento para declarar su amor, y es de esa manera, en forma de declaración oral, de expresión de la lengua que ambos hablan, que vemos aparecer sus sentimientos de forma auténtica.</p> <p>La huída es una forma de expresar el amor. Ese sentimiento que a lo largo del tiempo ha estado sometido por los enfrentamientos, por el odio e imposibilitado en su consumación debido a la distancia que separaba a Cristina y Perú, quien con su regreso permite que el sentimiento de ambos pueda, de una vez por todas, aparecer a la luz, y pueda mostrarse, claro está, solo si el odio se detiene, si se deja a un lado en el tiempo para vivir uno nuevo en el cual ya no exista el enfrenta miento.</p>		
<p>EXPRESION</p>	<p>Forma</p>	<p>Fonético</p>	<p>1. Funciona como elemento que acompaña la imagen, solo que en este caso no refuerza lo que observamos, más bien es un elemento que confronta a los otros ámbitos de la forma. Preguntas directas y trascendentes son respondidas de manera evasiva restando así, la importancia del momento, haciendo que la comprensión del contenido sea más rico, pues desde lo fonético, lo musical, lo visual y por supuesto el lenguaje, se construye un signo fílmico rico y complejo.</p> <p>Desde la forma de la expresión en el ámbito fonético también se marca el espacio en el cual los personajes dejan de estar presentes. Por ejemplo, visualmente durante toda la unidad analizada hasta el momento, en que ambos se alejan del bosque montados en el caballo, solo dejan sus voces mientras vemos el interior del árbol que se encuentra en el bosque, enfatizando la importancia de lo que ambos personajes se dicen, resaltando la declaración de amor que comienza Perú: — <i>No voy a soltarte nunca. —Eso es importante—Ángela— Eso es importantísimo.</i></p> <p>El lenguaje hablado, expresión fonética, se convierte en el elemento que guía la secuencia hasta su final.</p>
		<p>Códigos</p>	<p>1. En el lenguaje no verbal destaca el</p>

		<p>no verbales</p>	<p>comportamiento de Cristina, quien aparece tranquila y se encuentra con Perú, quien parece encontrar paz en ella por lo que él mismo termina transmitiéndola a través de la sonrisa nerviosa, infantil que dibuja su rostro.</p> <p>Cristina observa un caballo en el bosque y camina hacia él, decidida a alejarse de todo aquello, toma las riendas del caballo, Perú tras ella, Cristina asume una posición de liderazgo a la cual no se opone Perú, no tiene por qué hacerlo.</p>
		<p>Visual</p>	<p>1. El primer aspecto visual a destacar, en la constitución de la forma de la expresión, es la presencia de un primer plano del ojo de una vaca rodeado por moscas, este sirve para introducir la secuencia visual, y nos recuerda la presencia de las vacas a lo largo de las unidades de análisis seleccionadas. El ojo de la vaca rodeado por la mosca es una referencia concreta a la vaca que observaba al abuelo de Perú, Manuel, arrastrándose por el bosque.</p> <p>Este es otro elemento que, aunque pasivo, al igual que el animal, acompaña a la historia y a los acontecimientos fundamentales. El bosque con su sentido de secreto, de lugar privado donde se esconden los sentimientos más profundos y básicos de los personajes principales. Un bosque en el cual se han producido todos los encuentros que atan a ambas familias y que en el caso específico de esta unidad de análisis, no solo servirá para unir a Cristina y Perú nuevamente, si no para ser el lugar desde donde emprendan su partida, dejando todo lo que ese bosque representa para sus vidas de un lado.</p> <p>El elemento visual que termina por hacer referencia a lo observado en las otras unidades de análisis, y que constituye el signo fílmico en esta secuencia, es la</p>

		<p>imagen de Perú pues al observarlo se ve la misma cara que la de su padre y la de su abuelo. Perú es la extensión de los hombres de su familia. Los rasgos físicos comunes entre estos hombres recuerda el lazo indeleble que los unes, más que como familia, hijo, padre, abuelo, como hombres que llevan el peso de ser quienes son a partir de lo que los otros fueron en su pasado.</p> <p>Los planos de esta secuencia también son más libres. Libertad que e aprecia en el movimiento de los planos al seguir a Cristina y Perú cuando observan un caballo, pues es una referencia a la libertad que los mismos personajes comienzan a experimentar en el momento que comprenden que el bosque ya no es su lugar, y que la respuesta está en la búsqueda de la paz en otro sitio.</p> <p>Al alejarse Perú y Cristina, un plano de una vaca y del árbol en el interior del bosque que tiene un tronco abierto hacia lo profundo, al cual la cámara se va internando hasta entrar en el él con un negro que pone fin a esa toma mientras se escucha la voz de Cristina y Perú. Una imagen revisa lo profundo del bosque para dejarlo allí, en la memoria, lejos de aquellos que en definitiva tomaron la decisión de alejarse.</p>
	Musical	<p>1. La música y los sonidos tienen aquí tanta importancia como cada uno de los elementos que conforman la forma de la expresión. Pero el más resaltante es la música que acompaña la secuencia y que aparece en el momento en el cual Perú se encuentra a Cristina, justo cuando se acerca a ella; en este momento de acercamiento, la música se llena de cierta tensión y lleva a imaginarnos un camino a medio andar. No es música para un final, entendida en un</p>

		<p>sentido clásico. Es como un respiro incompleto, como el mismo sentimiento de ambos personajes quienes desconocen su futuro y solo escapan del presente inmediato como si ello es lo único que les quedara: un escape momentáneo de una realidad que está construida sobre un pasado ajeno pero que llevan con ellos desde muy cerca.</p> <p>El sonido del aleteo de las moscas, así como la campana de la vaca, la cual nunca vemos, es otro de los componentes auditivos de esta secuencia. La campana y las moscas acompañan la imagen del primer plano de la vaca son una apertura hacia la secuencia final, de manera que se marca la importancia del ojo del animal a través de estos sonidos, que no son casuales o descriptivos si no que conforman en conjunto con la imagen, tener una comprensión de la vaca como elemento testigo de las acciones entre las dos familias.</p> <p>Hacia el final de la secuencia, y de la película como tal, el sonido de la banda musical se hace más grave, profundo. La cámara se interna en el interior del árbol y con la pantalla en negro, la banda sonido se mezcla, la música de tensión acompaña la secuencia parece convertirse en un sonido hondo, se escuchan levemente las moscas aleteando, el fondo del árbol guarda el pasado de los personajes, estar en su interior es revivir todo aquello que ambas familias han vivido durante años, y de lo cual intentan escapar a Perú y Cristina.</p>
<p>Sustancia: esta secuencia se encuentra en la salida de Perú y Cristina del bosque. Una huída de aquello que ha formado parte de su existencia. El bosque representa el entorno donde los encuentros se han producidos. Éste guarda los secretos y los sentimientos de quienes han tenido que esconder su amor a causa de las diferencias entre las familias.</p>		

	La vaca, las moscas, la música, el bosque, todo le da un aire mágico a la escena, lejos de la realidad, acentúa la acción de los dos amantes (Peru y Cristina) que se escapan para vivir una vida lejos del enfrentamiento.
	Materia: La acción de Peru y Cristina de escapar del bosque hacia otro lugar, es en concreto el interés por hallar un espacio mejor que donde viven. Hallar un lugar donde puedan manifestar libremente lo que sienten aun si ese lugar es oscuro, como el interior del árbol porque mientras estén unidos, cualquier lugar será suficiente.

5.2 La ardilla roja

5.2.1 La muerte.

El estudio del acontecimiento relacionado con la muerte en esta película requiere como unidad de análisis el segmento que va desde que observamos a Jota en la baranda del malecón, hasta el momento el cual es trasladado junto con Liza (Sofía) a una ambulancia (Ver Anexo 4).

CONTENIDO	Materia: el escape de la muerte y de la soledad a partir del encuentro con una nueva posibilidad en pareja. La oportunidad de construir un nuevo futuro y olvidarse de la vida actual construyendo un nuevo mundo en el que se siente que se tiene todo el control.
	Sustancia: el huir de la muerte se convierte en la sustancia del contenido de esta secuencia. Un hombre encuentra a una mujer tirada en la playa producto de un accidente que hizo vibrar las barandas de las cuales se sostenía éste a la vida, mientras decidía encontrarse con la muerte.
	Forma: Destaca la relación que se establece entre los dos personajes que aparecen como protagonistas, donde Jota manipula los acontecimientos para revertir las circunstancias a su favor. Jota se encuentra en una situación límite, un momento difícil de su existencia, y pretende ponerle fin pero no se decide, no se siente capaz de lanzarse por el precipicio y acabar con esa angustia que le acompaña. Jota, en la espera del impulso que le permite acabar con su vida, es sorprendido por la posibilidad. Es alcanzado por una alternativa al fondo de rocas y mar, al aparecer este motociclista que Jota acude a ayudar. La vida de él ha sido salvada por ese

	<p>hecho, ese cuerpo de mujer que ha caído de arriba, desde el cielo, al que el personaje hace referencia al mirarlo, ha sido lanzado de alguna fuerza mayor a él para correr de la posibilidad de la muerte a algo distinto.</p> <p>Jota se acerca al cuerpo para descubrir que es una chica, inicialmente piensa que es un hombre. La chica no recuerda quién es, ni de dónde viene, ni sabe quien es Jota ni que lo une a ella. Son solo dos desconocidos que se encuentran en la playa.</p> <p>Ella, Lisa (Sofía) cae mientras escapa a alta velocidad y con poco cuidado de algo que también a ella la atormenta, pero su huida se ve interrumpida. Ella escapaba del peligro de manera peligrosa, en un sentido opuesto al de Jota, quien buscaba la muerte.</p> <p>La pérdida de la memoria de Lisa (Sofía) origina que Jota tenga el poder, el control sobre la situación. Ante la pregunta de ella sobre quién es él, Jota se limita a no responder dejando que los enfermeros de urgencia que han llegado a la playa los socorran, y es aquí donde el aspecto fundamental que se desarrolla en la película se hace presente: la mentira.</p> <p>El enfermero pregunta sobre el accidente y Jota le contesta que la chica es quien iba manejando y que él salto antes de caer a la playa, momento desde el cual él comienza a entamar las relaciones pues, da a entender que es él quien conoce a esta misteriosa mujer que cayó del cielo para que este corriera hacia la vida hacia ella..</p>		
EXPRESION	Forma:	Fonético	<p>1.A. El lenguaje le sirve a J para expresar lo que siente ante su indecisión frente al malecón de San Sebastián. Intenta darse ánimo para realizar lo que se supone debe, en aquel lugar, repitiéndose con insistencia, para sí y para el mundo: —<i>Tírate, Tírate</i></p> <p>1.B. Jota acercándose al cuerpo que está tirado en la arena lo invita a tranquilizarse: —<i>Tranquilo, tranquilo</i>. Este tranquilo es dirigido a Lisa (Sofía) quien Jota piensa es un hombre</p> <p>1.C. Jota, Lisa (Sofía), y El enfermero se comunican. Se preguntan los uno a los otros para obtener información sobre lo que les ha pasado: Jota luego de acercarse al cuerpo de Lisa (Sofía), le pregunta: —¿Te duele algo? ¿La cabeza? ¿Cómo te llamas?</p>

			<p>Lisa (Sofía) despertando responde: — No lo sé, no me acuerdo de nada, (...) No me vienen nombres.</p> <p>De esta manera Jota y Lisa (Sofía) comienzan a intercambiar información sobre lo que ha sucedido. Isa—Sofía ha perdido la memoria tras la caída y desconoce quien es Jota, y él ante esta situación decide mentir haciéndose pasar por su novio.</p> <p>Al llegar El enfermero le pregunta sobre la caída y Jota le responde diciendo que él ha caído antes de que se dieran con la barandilla.</p> <p>Y es la información que transmiten los personajes establece el principio temático sobre el cual gira la película la mentira, pues a partir de este momento el personaje de Jota le mentará al de Lisa (Sofía), y con el desarrollo de la historia la mentira envolverá a los dos personajes principales.</p> <p>Además, el lenguaje hablado pasa a condicionar la relación de los personajes, a establecer lazos que en principio no existen utilizando símbolos que en la sociedad occidental, por lo menos en un ámbito juvenil tienen significado, tal como el color de los ojos.</p> <p>Jota le pregunta a Lisa (Sofía) por el color de sus ojos y ella no lo recuerda, luego ella le pide que le diga cual es el color y éste le contesta: —Azules, ojos azules que se enredan.</p> <p>Jota utiliza una manera nada convencional para definir el color de los ojos de la chica que se convertirá en el objeto de su obsesión.</p>
		<p>Códigos No verbales</p>	<p>1.A. Jota, frente a la baranda de un malecón observa hacia las rocas que se encuentra debajo de él y que se vuelven amenazantes cuando las olas del mar</p>

			<p>chocan con éstas. El aspecto del hombre es de angustia, con un brillo en la mirada algo locuaz, perdido hacia un lugar lleno de confusión. No se siente capaz de lanzarse hacia el mar y por ello golpea la baranda con desesperación.</p> <p>La baranda se desprende y en la oscuridad de la noche cae el cuerpo de quien Jota supone es un hombre, un motociclista con un casco de color negro.</p> <p>1.B. Jota se dirige hacia el cuerpo, se acerca para tranquilizarle. Dejó atrás la imagen de desesperación que le acompañaba, tras mirar al cielo, en referencia al lugar desde dónde parece haber caído el hombre, Jota se dispone a brindarle su atención.</p> <p>1.C. El interés de Jota parece aumentar cuando se percató de que es una chica quien ha caído desde el cielo mientras decidía si lanzarse o no al mar.</p> <p>La chica, que permanece tirada en la arena, moviéndose levemente, parece sentirse confiada en Jota ya que lo escucha con atención, ha perdido la memoria y él parece inofensivo para ella.</p> <p>La mirada es el medio principal, además de la voz, con el que Lisa (Sofía) se comunica con Jota. La mirada intranquila, nerviosa, propia de quien ha pasado por el susto de un accidente, pero nunca muy alterada, siempre atenta a la mirada de Jota hasta el momento en que llega una ambulancia y Jota, quien se ha torcido un pie al partirse la baranda de la cual chocó Lisa (Sofía), deja que se lleven a la chica en la camilla y éste se apoya en un enfermero.</p> <p>Jota luce una sonrisa. Ahora si parece haber perdido por completo la amargura y el tormento que le acompañaban minutos antes.</p>
--	--	--	---

		Visual	<p>1.A. Desde el principio, el ritmo de los hechos se establece a partir de lo que observamos y la forma en la cual se presenta. De esta manera, al inicio encontramos a Jota frente al precipicio de un malecón donde el peligro se muestra por medio de planos detalle de las olas rompiendo en las rocas, y con un picado en el cual apreciamos la espalda de Jota frente al precipicio. Así se nos revela la intención de Jota al estar parado en aquel lugar.</p> <p>Cuando la decisión tiene que ser tomada, la angustia se apodera de Jota, observamos cortes violentos de planos de Jota golpeando la baranda frente al malecón y su cara angustiada, así la confusión de Jota se traslada a la imagen, al espectador.</p> <p>Un plano de detalle de la baranda que se desplaza temblando levemente por los golpes que le ha dado Jota, indica la importancia de lo que está por pasar, de la relación que se entablará con Jota.</p> <p>Al otro lado del malecón, en la calle, aparece un motociclista que choca contra la baranda. El choque se aprecia desde un Punto de Vista del conductor de la moto. A esto le sigue un conjunto de planos de detalle que siguen el recorrido de la vibración del metal hasta el lugar donde está Jota, donde la baranda termina rompiéndose por una fuerza que viene contraria a la de Jota.</p> <p>Zoom in a la oreja del hombre, luego que éste voltea y así se revele la caída de un cuerpo sobre la playa. Jota ha encontrado otro lugar al cual mirar.</p> <p>1.B. Jota corre hacia el cuerpo y a partir de aquí se establece un juego entre los Punto de Vista, de cada personaje, y tomas descriptivas, como planos detalle o</p>
--	--	---------------	--

			<p>planos generales, cuya función es que seamos testigos de lo que sucede. Son indicativo de hechos que luego se explican.</p>
			<p>1.C. . Por otro lado, los Puntos de Vista de cada personaje hacen que se construya una relación en función a sus miradas. La chica observa hacia el cielo negro y lo único que puede ver es a Jota, lo que implica el único contacto con el rostro de la chica por parte de Jota sean los ojos, y es en ellos que el hombre se fija. Así, la mirada de ellos es la nuestra, al tiempo que nos alejamos de la de ellos nos colocamos en el plano de la observación para ser testigo de las relaciones, el origen de estas, y como se establecen y desarrollan a partir de este momento en la película.</p>
		<p>Musical</p>	<p>1.A. Desde las olas chocando contra las piedras, pasando por la motocicleta acercándose al malecón para chocar contra una baranda, y el cuerpo de alguien cayendo a la arena, son aspectos que están acompañados por sonidos lógicos, en el entendido que hacen referencia explícita a cuestiones que vemos, pero que están ligeramente exagerados para remarcar su importancia en la construcción de los hechos descritos.</p> <p>Mucho más expresivo resultan los golpes que Jota le da con el pie a la baranda y su posterior fractura que están en primer plano sonoro enalteciendo el carácter dramático del momento. Junto a esto, el viaje del sonido que acompaña el desplazamiento de la vibración del golpe de la baranda hasta donde está Jota para partirse.</p> <p>A estos sucesos le sigue la aparición de la música en un sentido formal al</p>

			<p>momento de caer el cuerpo del motociclista en la arena, de ésta forma se destaca la importancia del momento, de la caída, del auto rojo que pasa por el borde del bulevar.</p> <p>1.B. Jota acercándose hasta la chica, hecho que está acompañado por música durante la secuencia, por que en este momento se encuentra el corazón de los acontecimientos y de las relaciones que se harán manifiestas a lo largo del filme.</p> <p>1.C. — <i>¿Qué es ese ruido?</i>, Jota le pregunta a Lisa (Sofía), luego de escuchar la sirena de una ambulancia, la chica responde: —Es una ambulancia El ruido se escucha momentos antes que una ambulancia aparezca en la secuencia, de esta manera el sonido acompaña a la realidad. Está acoplada a ella pero también es sugestivo ya que no lo observamos. La construcción se realiza por el sujeto a través de la información que obtiene por lo que dice el personaje y por lo que muestra la secuencia posteriormente, lo cual enaltece los aspectos de la realidad que reconocemos en los hechos que observamos.</p>
<p>Sustancia: esta secuencia descansa sobre la manera en que los elementos se conjugan para establecer, a partir de la angustia inicial de un suicida y una motociclista, la evasión a la muerte.</p>			<p>Materia: está contenida en la playa como escenario para que el encuentro se produzca, espacio que en un principio parecía un lugar predestinado para la muerte, pero que termina convirtiéndose en el lugar de encuentro de los protagonistas. También en la noche, la oscuridad, la chaqueta negra y todos los demás elementos que envuelven la mentira ante el olvido de Sofia, como si toda esa oscuridad intencionalmente reflejara la oscuridad en la mente de la chica y en las intenciones de Jota.</p>

5.2.2 El sexo.

El estudio del acontecimiento relacionado con el sexo en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento desde el momento en el cual observamos un avión en el aire y posteriormente a Liza (Sofía) dentro de él, hasta el momento en que vemos el *motorhome* de Carmen y Antón y escuchamos que terminan de hacer el amor (ver Anexo5).

CONTENIDO	<p>Materia: en esta secuencia es el sexo en el entorno natural, el acto sexual y la relación con lo instintivo de la pareja, con el deseo para el disfrute mutuo.</p>
	<p>Sustancia: está en la expresión del sexo como algo natural, entendido como cercano a lo humano, sensible de ser manifestado en todas sus expresiones. El goce sexual no es exclusivo del hombre, ni de los heterosexuales, ni de quienes se esconde tras las paredes, el goce sexual pertenece a todos porque forma parte de lo eternamente humano y es por ello que, aún si genera diferencias entre el hombre y la mujer, o entre dos hombres, más que un lugar para el enfrentamiento es el momento para la libertad frente al otro, la vulnerabilidad llevada a su máxima expresión, como lo manifiestan Lisa-Sofía y Jota.</p>
	<p>Forma: de esta unidad de análisis comienza por establecer la estrecha relación que existe entre lo que observamos y el poder que se ejerce a través del sexo, no como acción si no como condición. El sexo masculino y femenino en el intento constante de imposición.</p> <p>A Lisa la observamos en dos instancias distintas, dos tiempos en los que ella esta jugando el mismo papel, el de mujer, mientras que el del hombre es compartido por esa figura misteriosa que la acompaña en el avión —Félix— y Jota.</p> <p>Félix es una presencia que pertenece al pasado de Lisa, sin embargo, le recuerda a Jota. La personalidad de ambos se pierde para convertirse en una representación del hombre, de lo masculino. Lisa, como mujer, no quiere a ninguno de los dos, quiere lo que ellos representan y busca obtenerlo, ella habla sobre sus preferencias sexuales sobre lo que a ella le gusta, lo que quiere.</p> <p>Lisa habla de lo que desea mirando a estos hombres, no teme manifestar su sexualidad, de esta forma se muestra a la mujer como un ser sexual en igualdad de condiciones que el hombre, pero con una diferencia, la mujer tiene sobre el macho una ventaja que</p>

descansa sobre una suerte de conocimiento del hombre que éste desconoce sobre sí y sobre el mundo femenino.

De esta manera Lisa (Sofía) se muestra siempre segura ante lo que hace y lo que quiere, ante el deseo, manipulando las pretensiones de poder masculinas, tanto las de Jota, como las de Félix, aunque cada uno termina mostrándolas de manera distinta, interesando más las de Jota, quien se encuentra fascinado ante la chica.

Lisa—Sofía le resulta un misterio a Jota, el mismo que con frecuencia suele causar a los hombres cualquier mujer, a esta chica, que ha perdido la memoria, no le importa manifestar todo lo que le gusta y Jota, aún creyendo aún que controla la situación, le llama mucha la atención. Como se evidencia en una conversación:

— *¿Cómo puedes acordarte de todo eso?* —Jota-

— *No me acuerdo, lo estoy sintiendo aquí* —Lisa tocándose el cuello- *en la garganta.*

La chica reitera su deseo, su poder, frente a la duda de Jota de una manera sugerente

Aunque siempre es la relación de Jota y Lisa la que tiene la atención, este juego de poder también se hace presente en la otra pareja que tienen presencia dentro de la secuencia, a la cual solo escuchamos cuando terminan su acto sexual.

Para Carmen y su esposo, Antón (la pareja que escuchamos), el sexo, tal y como lo manifiestan, pasa a ser un plano en el cual la mujer tiene que satisfacer al marido, es el placer del macho el que tiene importancia. Ésta aparece como una relación en la cual los roles, el poder, esta perfectamente distribuidos y por lo tanto el hombre frente a la mujer tiene el privilegio. Una vez que hombre ha conseguido lo que buscaba ya la mujer ha cumplido su función, sin importar su satisfacción, la propia.

En contraposición la experiencia de Lisa (Sofía) y Jota, quienes terminan consumando el deseo sexual de ambos sobre la arena del camping, no es para satisfacerla a ella o a él, es para satisfacer al deseo mutuo. El sexo se vuelve un campo de batalla para la pacificación de las partes, del avance inicial de Lisa al posterior dominio de Jota, al placer compartido en silencio, porque el disfrute hay que esconderlo, como si el goce humano no fuera algo natural igual, tanto como el ascenso de una ardilla por un árbol.

En esta secuencia también aparece otra clase de relación, diferenciada de las otras en el hecho de que tiene una expresión más cercana al romance que al sexo. Sofía adivina el nombre de un hombre que agradece el que le han dedicado una canción en la

	radio, la canción ha sido dedicada por otro hombre. El sexo, tan natural, tan libre también es expresado por aquellos que, eligen quererse, gustarse, desearse distinto a los otros.		
EXPRESION	Forma:	Fonético	<p>2. ¿Qué te gustaría que te hiciera? Con esta pregunta, directa y sencilla Jota inicia un diálogo con Lisa (Sofía) sobre sus preferencias a la hora del sexo. Un diálogo que articula la secuencia seleccionada, pues establece la conexión entre los dos <i>espacios</i> en los que se cuenta la historia.</p>
			<p>3. Jota y Lisa (Sofía) tienen la atención de la expresión del lenguaje en su sentido lógico, aunque éste no es un diálogo que se dé entre dos personas sino que en él participan tres. El tercero resulta ser un personaje cuya manifestación está en un ámbito onírico que le pertenece a Lisa (Sofía) y al cual es ajeno Jota. Por lo tanto, la expresión del lenguaje de ella es doble, responde a los cuestionamientos de Jota a su vez que lo hace con Félix, quien es el personaje que comparte el ámbito onírico de la chica.</p>
			<p>8. Jota y Lisa (Sofía) tienen la atención de la expresión del lenguaje en su sentido lógico, pero éste no es un diálogo que se dé entre dos personas sino que en él participan tres. El tercero resulta ser un personaje cuya manifestación está en un ámbito onírico que le pertenece a Lisa (Sofía) y al cual es ajeno Jota. Por lo tanto, la expresión del lenguaje de ella es doble, responde a los cuestionamientos de Jota a su vez que lo hace con Félix, quien es el personaje que comparte el ámbito onírico de la chica: Felix comienza el interrogatorio que continúa jota y la última expresión de Felix ocurre en esta secuencia al preguntar: <i>¿Qué te haría gritar de placer?</i></p>
			<p>15. Al dirigirse a su carpa Lisa-Sofía y</p>

		<p>Jota escuchan una voz que se trasmite desde un aparato de radio: al dirigirse a su carpa un hombre dice por radio: <i>La dedicatoria que anoche me hicieron me ha emocionado (...) esta noche quiero descubrir mi nombre.</i></p> <p>Esta expresión del lenguaje tiene un sentido diferente a la que comparten inicialmente Jota y Lisa-Sofía, aunque entendemos su origen lógico, existe un aparato de radio dentro de la escena, adquiere mayor valor al enriquecerla, estableciéndose como un nexo entre lo que dice y lo que sucede en la secuencia</p> <p>20. En la última secuencia la presencia fonética también es de dos personajes que contribuyen a resaltar los aspectos generales, en este caso el sexo, de la situación principal, Carmen le pregunta a Antón después de terminar de tener relaciones: <i>¿Has quedado bien</i> Antón le responde: <i>Sí.</i></p>
	Visuales	<p>1. Se observa un avión, desde afuera, en el aire. La cámara se acerca a él</p> <p>2. Lisa (Sofía) se encuentra sentada en el interior del avión, mirando por una ventanilla. A su lado está Felix, a quien no observamos, sobre lisa hay Luz pero el resto del avión esta en penumbras. De Felix solo se observa sus manos, en una de las cuales, lleva un anillo que saca y mete constantemente de su dedo.</p> <p>3. Lisa (Sofía) y Jota están sentados a cada extremo de la mesa, ambos visten de negro, se miran.</p> <p>4. Lisa(Sofía) ocupa la atención visual, intercalándola con la anterior hasta la secuencia 13</p> <p>13. Un avión cruza el cielo, de manera que lo vemos salir de la toma.</p> <p>14. La valla de entrada del camping. Una ardilla roja grande.</p>

			<p>15. Lisa (Sofía) y Jota caminan por el camping. Lisa (Sofía) ebria cae al suelo arenoso, Jota quien intenta sin éxito sostenerla cae con ella. Ambos tirados en el suelo comienzan a tocarse. Lisa guía a Jota en el acto al abrir el cierre del hombre.</p> <p>16. Lisa deja que un hombre (Felix) meta su mano entre sus senos, por dentro de su blusa.</p> <p>17. Jota lleva la mano de Lisa (Sofía) de entre sus piernas a las de la chica.</p> <p>18. La cámara “sube” por el un árbol. Cortes consecutivos en la copa de los árboles. Al ritmo de los jadeos de Lisa (Sofía)</p> <p>19. En el cielo un avión pasa hasta que sale del plano para que entre el cartel de una gran ardilla roja toma la atención total del plano.</p> <p>20 Un plano abierto en el cual aparece el taxi de Antón bajo un árbol, frente al camping que han rentado. Sobre el capó del auto cae una piña de pino, es la culminación del acto sexual de Antón y su esposa Carmen.</p>
		Códigos no verbales	<p>2. Lisa (Sofía) deja de mirar la ventanilla del avión para observar a Félix que se encuentra a su lado.</p> <p>3. Jota curioso, tranquilo a manera de juego observa a Lisa (Sofía) mientras que esta acepta la conversación también a manera de Juego, de reto.</p> <p>4. Lisa (Sofía) continúa conversando con Feliz su postura es misteriosa aunque confiada.</p> <p>5. Lisa (Sofía) frente a Jota uce segura, encantada con el juego propuesto.</p> <p>8. Lisa (Sofía) observa a Felix la chica curiosa, complacida responde cada una de las preguntas que este le hace.</p> <p>10. Lisa que observa por la ventanilla del</p>

			<p>avión, voltea a ver a Felix. La chica le da indicaciones, especificaciones.</p> <p>11. Lisa (Sofía) se acerca a Jota llamando su atención sobre lo que ella dice.</p> <p>12. Lisa (Sofía) con actitud más serena, continúa lo que le decía a Jota pero frente a Felix.</p> <p>15. Lisa (Sofía) se tambalea producto de una borrachera. Jota se acerca a ayudarla y ambos caen al suelo. Jota esta tirado en el suelo tras ella. La pareja comienza a intercambiar caricias besos. Lisa (Sofía) lleva sus manos entre las piernas de Jota para bajarle el cierre del pantalón, se retuerce de placer, Jota detrás de ella se deja llevar por la chica. Ambos están tirados sobre el suelo del camping.</p> <p>16. Sofía quieta, complaciente, deja que Felix meta la mano de él entre los pechos de ella</p> <p>17. Jota quita las manos de Lisa (Sofía) de entre sus pantalones para colocarlas entre las piernas de la chica, intercambiando los roles, el poder sexual.</p>
		<p>Música</p>	<p>1. El sonido de las turbinas de un avión acapara la atención musical.</p> <p>2. El sonido de las turbinas del avión se disipa, queda de fondo</p> <p>3. Aunque la conversación es la atención, está se rompe con la música, un piano comienza a sonar levemente.</p> <p>4. La música como tensa y misteriosa comienza a acompañar la escena.</p> <p>5. La música toma el primer plano sonoro luego que Lisa (Sofía) revela su gusto sexual, que lo siente en la garganta hasta que se disipa.</p> <p>6. Una melodía distinta hace presencia, recalca la intensidad de la confesión de los gustos de Lisa (Sofía) así como establece un puente entre lo que sucede en el avión y en el camping</p>

			<p>11. La música sube a primer plano sonora una música que acompaña con misterio el juego de realidad y ficción que existe en Lisa (Sofía) entre lo que Jota le pregunta y lo que vivió con Felix.</p> <p>13. El sonido fuerte de las turbinas del avión hace que la música se disipe hasta que el avión se aleja.</p> <p>15 Al comienzo de la secuencia los sonidos naturales (voces, el bosque) son los que tienen presencia hasta que riendo Lisa (Sofía) cae al suelo. Allí la música se apodera de la escena. Ya cuando Jota y lisa se encuentran en el suelo la música pasa a ser un elemento leve casi imperceptible.</p> <p>16 Nuevamente una música misteriosa, con compases de piano, pero al mismo tiempo lúdica se apodera de la situación, llena de tensión la situación sexual.</p> <p>17. La música y los gritos Lisa (Sofía) se mezclan mientras la cámara se eleva entre los árboles.</p> <p>18. La música pasa a un segundo plano dejando que los gemidos de Lisa (Sofía) cada vez más intensos toman la atención sonora. Son el reflejo del placer que le da Jota, que ambos comparten.</p> <p>19. A los gemidos de Lisa le sigue, el silencio, la música desaparece para dar paso a un grito seco, que expresa conformismo, rutina es de Carmen. Este grito en contrapartida a los gemidos de Lisa (Sofía) se convierte en contrapartida del placer, contribuyendo a acentuar el sexo de Lisa y Jota.</p> <p>20 El fuerte de sonido de una piña cayendo, metáfora del final del acto sexual comprometido el de Carmen y su marido Antón.</p>
			<p>Sustancia: en esta unidad descansa sobre la manera en la que se muestra la relación sexual de Jota y Sofía, en contra posición al</p>

	<p>resto de las relaciones. Las rupturas que se establecen a través de los planos y la música enfatizan el carácter natural, salvaje de la relación de los protagonistas, también el disfrute, el goce de ambos frente a la represión y la monotonía e la otra pareja que realiza el acto sexual, Carmen y Antón, La de Sofía y Jota es una relación natural, salvaje.</p>
	<p>Materia: la diferencia entre los espacios donde ocurre el acto sexual de los protagonistas, Sofia y Jota, y las otras relaciones sexuales que se intuyen por medio de la composición de las imágenes y el sonido. La manera franca en la que el acto sexual tiene cabida en su relación con la naturaleza.</p>

5.2.3 El amor.

El estudio del acontecimiento relacionado con amor en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento que corresponde al sueño de Liza (Sofía) es decir, el que va desde que aparece Félix en un paisaje desértico hasta que Liza (Sofía) levanta la mano al cielo muy blanco luego que ha terminado la pelea entre Félix y Jota (ver Anexo 6).

<p>CONTENIDO</p>	<p>Materia: en el caso de esta secuencia está en la decisión a favor del amor, frente a la violencia la obsesión, la posibilidad del triunfo del amor, aún si este es débil o lo parece impulsa a que se vuelva fuerte o, como es el caso, a escapar de la situación en la cual el objeto del amor se encuentre dañado y resguardarlo, bien sea dentro de una pesadilla o fuera de esta.</p>
	<p>Sustancia: se encuentra en el amor que revela Sofía por Jota una vez que se enfrenta a su pasado. Este enfrentamiento hace reflexionar a la chica sobre las verdaderas razones por las cuales continúa con este hombre que pretende y cree que la controla, y para ello se hace necesario la aparición de ese pasado —Félix— del cual escapa para entender de forma definitiva que Jota es algo importante en su vida, que lo quiere.</p>
	<p>Forma: el primer aspecto a destacar es la presencia de los tres personajes que intervienen en la secuencia y que son el centro del análisis. A Jota y Lisa (Sofía) se le une la figura de Félix, hasta ahora una presencia en los recuerdos de Lisa, que finalmente se</p>

concreta en la figura de este hombre, manifestación de los temores de la chica.

Temor que tiende a hacerse más palpable, más cercano. Félix es un hombre que pertenece al pasado de Lisa (Sofía), que la conoce y la acompañó. Un hombre del que la chica viene escapando y por lo cual aceptó las mentiras de Jota, quien la llevó a un lugar distante de Félix. Distancia que no se refiere tanto a el espacio que la separa de su temor, como de la sensación de estar alejada de él.

El Félix que observamos es un hombre obsesionado con Sofía, altanero y violento. Un hombre que presume de conocerla bien y de apreciar aquellos elementos que hacen de la chica una presencia particular, un ser único: —Sofía tiene una mente portentosa — Félix le dice a Jota con un aire de superioridad.

Es importante destacar que esta idea del reconocimiento de la inteligencia especial de Sofía, la hace Félix desde la realidad de lo que imagina la chica, por lo que se convierte, además, en una reafirmación de la personalidad de Sofía. La chica se reconoce inteligente, cómo no hacerlo cuando le ha hecho creer a Jota que todas sus mentiras, las de él, las creía.

Félix revela esta situación, la del mentiroso a quien se le ha mentido, y expone lo verdadero, el pasado en común con Sofía y el escape que ésta ha emprendido, pero esto lo que origina es que esa realidad creada entre las mentiras de Jota y Sofía tenga un sustento muchos más sólido que el pasado al cual hace referencia Félix.

La imagen de Sofía también busca alejarse de la de la mujer que necesita ser protegida por el macho, a pesar que inicialmente la chica busca de refugiarse en Jota, al ver que la fuerza bruta, los golpes de Félix derrotan a Jota ella le declara su amor.

Jota frente a Félix tiene una imagen más cerca a lo femenino que de lo masculino. Esquiva los golpes. No responde a las necias amenazas de Félix. Éste insinúa que Jota es una chica porque no reacciona violentamente. Y es a través de esta imagen de aparente indefensión lo que permite la traslación de la idea de debilidad de la mujer hacia Jota, lo cual convierte la pelea entre ellos en el eterno encuentro y enfrentamiento entre lo masculino y femenino. Por su parte, Sofía, como representación de lo femenino, entiende que un hombre puede ser sensible sin que ello implique la pérdida del carácter protector característicos de la masculinidad.

Y si bien la mentira ha construido la relación entre Jota y Lisa (Sofía), el enfrentamiento del que ella es testigo entre Félix y Jota, le hace comprender que siente amor por Jota. Sentimiento que se forjó a partir de los engaños que se articularon de manera auténtica.

	<p>Es verdad que lo quiere tanto como las mentiras que ambos se dijeron porque sus intenciones eran materializar afectos que se convierten con el paso del tiempo en realidad. De esta manera no se hace un juicio moral sobre la mentira.</p> <p>Los personajes mintieron y lo hicieron honestamente no para causar daño, sino para poder cumplir con sus deseos, para escapar de la muerte, de la tristeza, de seres obsesivos. Jota y Sofía son unos mentirosos, honestos mentirosos, humanamente mentirosos, porque en el hombre, separado del juicio moral, la mentira es una realidad, una característica que es parte de la realidad, esa que trasciende la ciencia y las explicaciones que se dicen lógicas.</p>		
EXPRESION	Forma:	Fonético	<p>1. Félix, el hombre que aparecía como una misteriosa presencia en los pensamientos de Lisa (Sofía), adquiere la mayor importancia dentro de esta unidad de análisis gracias a la expresión fonética. La aparición de Félix sirve para enfrentarse con Jota y Lisa, además de confrontarlos a todos con la verdad, esa realidad paralela que Lisa y Jota que cada uno a su manera, intentó dejar atrás.</p> <p>Sofía (Lisa) manifiesta su temor ante la aparición de Félix y busca refugiarse en Jota, así cuando aparece Félix manda a Jota a golpearlo: —Pégale.</p> <p>Luego están las ofensas de Félix, los gritos y quejas de la chica y el silencio de Jota, un silencio que se rompe solo cuando Félix obtiene la respuesta que buscaba, una respuesta que ya conocía pero que sirvió como excusa para causarle sufrimiento a Lisa (Sofía).</p> <p>Félix presume de conocerla mejor que Jota y le asegura que está viviendo en una mentira y le dice: — Eres una lagartija vanidosa, un mentiroso. Tú no ibas en la moto. No eres el novio de Sofía, te lo has inventado todo.</p> <p>Ante esta revelación, este enfrentamiento frontal que hace Félix y Jota, Lisa (Sofía) decide responder con</p>

			<p>la verdad, con la realidad que ha construido a partir del mundo que ha vivido con Jota porque esa mentira, la que ambos han dibujado, se ha convertido en la realidad que viven, y en ella reposa el nuevo sentimiento, las nuevas obsesiones tanto de Jota como de Lisa, quienes luego de vivir en esa mentira viven un nuevo sentimiento, el amor, Lisa (Sofía) asegura: —Jota aunque el te pegue yo te quiero.</p> <p>Para Lisa (Sofía) el objeto de su afecto cambia y se convierte en este desconocido que ha pretendido jugar con ella. Por otro lado, a través del lenguaje también se revela la posición moral de los personajes ante la mentira.</p> <p>FeliX, al hacer las revelaciones intenta descubrir, hacerle entender a Jota, el mentiroso original, que Lisa (Sofía) siempre ha mentido, pero el mismo Félix utiliza una mentira para revelarlo, desea que la chica le diga donde se encuentra cuando él ya lo sabe, al final todos son unos mentirosos, y nadie se siente más o menos culpable por las mentiras que ha dicho manipulando el lenguaje para construir falsas realidades, pero que en definitiva se convierte en las auténticas.</p>
		<p>Códigos no verbales</p>	<p>1. El plano no verbal adquiere importancia en esta secuencia ya que entre los personajes involucrados existe un gran intercambio físico. Las acciones están definidas por lo que dicen, pero también por lo que hacen.</p> <p>Al ver a Félix, Lisa (Sofía) salta sobre Jota, busca refugio, no puede enfrentarse ella sola al pasado y por ello se protege en aquello que hasta el momento le ha servido para escapar del otro.</p>

		<p>Félix aparece de manera retadora, no le teme a la pareja, los enfrenta se desplaza frontalmente hacia ellos sin titubear, sin dar un paso atrás. Lisa es la más inquieta, nerviosa, al encontrarse con una situación que no desea no sabe que hacer, así lo refleja su cuerpo. Por su parte Jota se ve incólume ante esta realidad, que le es ajena y diferente en gran medida de lo que él ha construido.</p> <p>Para Jota no existe Félix, no tiene porque enfrentarse a algo que le es ajeno a su realidad, aún cuando Sofía lo insta a escapar Jota no se mueve. Félix lo golpea y Jota se limita y a detener los golpes, a caer y levantarse hasta que la insistencia de los golpes de Félix, tiran a Jota al suelo y este ruega para no ser golpeado más.</p> <p>La acción violenta de Félix no es más que el producto de su incapacidad para comprender que Sofía no lo quiere. Félix golpea mientras que Jota recibe los golpes, y Félix le dice que es una chica, jota solo sonrío, convirtiéndose su imagen, la del ser violentado por Félix, en la de la mujer que es violentada por su marido, Félix es la fuerza, Jota la debilidad, uno hombre el otro una chica..</p>
	Visual	<p>1. La imagen de un hombre vestido de negro, que camina en un lugar desértico, de espaldas hacia la cámara para luego darse la vuelta y revelarnos su rostro, seguido de Lisa (Sofía) y Jota que se acercan a él de forma cautelosa.</p> <p>Un hombre de negro salido del pasado, del misterio que es Lisa (Sofía) y que con su presencia pasa a originar el enfrentamiento entre la verdad, en el origen, y la mentira, en la creación novedosa. Lisa (Sofía) aparece entre</p>

		<p>estos dos hombres, abrazada a uno, empujada por otro.</p> <p>Esto sucede en un lugar de apariencia desértica, que sin embargo es cruzado por un camino, un camino en el cual están los tres personajes al principio, pero del que sale Sofía cuando el enfrentamiento se produce, así los dos hombres permanecen en el para ofenderse, golpearse, en realidad es Félix el que golpea a Jota mientras este permanece casi inmóvil.</p> <p>Lisa (Sofía) está fuera de la línea, los hombres son quienes la ocupan, aunque esta no es más que una reiteración de que es en ella, en su existencia, que se encuentra el centro, las razones de los acontecimientos, del enfrentamiento. Una posición extrema en la cual todos se ven a las caras, se reconocen y que facilita, al ser límite, que los sentimientos más auténticos afloren.</p> <p>Un lugar rojizo en el cual el viento sacude intensamente es el que sirve de escenario, un lugar natural pero apartado de las referencias humanas que nos podrían llevar a pensar que, en efecto se trata de un hecho concreto. Este lugar resulta perfecto para que el sueño se produzca, porque es en este ámbito en el cual los hechos suceden.</p> <p>Félix aparece en las ideas de Sofía, el encuentro es producto de la angustia de la chica de la persecución, ese lugar desértico no pertenece a ningún recuerdo, es la forma en la cual se expresa la mente de Sofía, y allí solo aparecen aquellos elementos que de manera concreta conforman su realidad actual, la obsesión de Félix, el sentimiento que Jota le ha despertado, la mentira en la cual se fundamenta esa</p>
--	--	---

		realidad.
	Musical	<p>1. El sonido ya la música que acompañan la tensión que desprende la secuencia, también el sentido mágico de la misma. El viento, que mueve la ropa y los cabellos de los personajes se escucha de manera fuerte, intensa, así como los golpes, exagerados en su volumen para marcar nuestra atención sobre ellos, una exageración que, al igual que el viento, reafirman el carácter irreal de los hechos.</p> <p>La música es tensa y violenta de tal forma que acompaña el sentimiento de Lisa (Sofía), y las acciones. La incomodidad propia de una situación de la que se quiere escapar pero cuya causante es ella misma, al ser reflejo de sus temores.</p>
<p>Sustancia: que descansa, en este caso particular en el carácter irreal de lo que pasa, y en la atención que despierta el enfrentamiento de dos hombres Jota y Félix, dos maneras distintas de sentir, por una mujer que termina por elegir a un hombre que le despierta un sentimiento especial, cercano al amor.</p>		
<p>Materia: el espacio físico donde se ubica la acción representando el lugar donde tienen cabida el conflicto personal de Sofia entre elegir a Jota o a Félix. El marcado sentido onírico de la representación tanto de los personajes como del lugar hace énfasis sobre el hecho de que aquello es una infinita representación del alma, o de el lugar donde las angustias y los deseos se manifiestan.</p>		

5.3 Tierra.

5.3.1 La muerte

El estudio del acontecimiento relacionado con la muerte en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento desde el momento en el cual Ángel

entra a la casa de Ángela hasta que Ángel y Ángela se despiden, luego que Ángel les entrega a ella y su padre, Tomás, un cordero muerto (ver Anexo 7)

CONTENIDO	<p>Materia: la muerte y su relación con el espacio físico y los personajes humanos y animales que participan de la acción, la muerte que rodea los campos y que ha contagiado el sentimiento de la familia que se observa en el filme.</p> <p>Sustancia: La muerte y alrededor de la misma se tejen las relaciones que permitirán que el resto de los acontecimientos tengan sentido se encuentra la <i>sustancia del contenido</i>, Ángel ve como el padre de Ángela aflora su dolor ante él y este intenta calmarlo, al tiempo que las coincidencias entre Ángel y Ángela establecen lazos, todo ello teniendo como marco precisamente la falta de vida, humana, natural.</p> <p>Forma: está definida por la participación de los tres personajes que observamos en la acción. La interacción mutua que existe entre ellos y su realidad personal, es decir, el mundo interior de cada uno.</p> <p>Ángel llega a esta casa para hacer su trabajo y consigue en el interior un hombre viejo y a una mujer, Ángela. Ellos, padre e hija, comparten la tarde de una fría cocina. Parecen seres que se quieren pero tristes y melancólicos y Ángel viene a llenar por un rato sus momentos.</p> <p>La llegada del extraño hace que los recuerdos se despierten, por lo menos para Tomás quien se siente triste. Un dolor grandísimo por la muerte de su esposa, a quien recuerda constantemente y cuya presencia necesita para vivir.</p> <p>La muerte se hace presente desde la distancia del tiempo y Tomás la trae a colación a partir de sus recuerdos, de lo que guarda en la memoria. Así, el recuerdo de su mujer viva lo llena de profundo dolor mientras que Ángela puede controlar y manejar su dolor, su padre no. La muerte se ha llevado también la alegría de este hombre. Si para Tomás la aparición de Ángel le da la oportunidad de recordar a su mujer muerta, a Ángela la presencia de aquel hombre le causa curiosidad e inquietud.</p> <p>La coincidencia por el gusto a tierra que tiene el vino, así como el hombre que Ángel representa le dan un aire de atracción infantil a este personaje; características que seducirán a Ángela, sin embargo, su coqueteo se limitará a la sonrisa cómplice, a la mirada escrutadora y también a la demostración del carácter servil de la mujer.</p> <p>Carácter que está presente en Ángela desde el hecho de</p>
------------------	--

encontrarla en la cocina haciendo el almuerzo, hasta la manera en que atiende a las órdenes de su padre, no solo como la mujer que busca complacer a su progenitor ya viejo, si no como la mujer que ha sido sometida y a la cual el entorno le ha enseñado a asumir una posición sumisa frente al hombre.

Ángel interrumpe la rutina de esta familia. Ayuda a traer viejos recuerdos al presente y además, le permite a Ángela la posibilidad de sentir que puede llamar la atención de un hombre.

Ángel es un ser que se escucha a si mismo, un ser complejo, un hombre que indaga dentro de sí. La manera como observa y como sonríe revela que es un hombre que dentro de los seres humanos.

Escuchar a Ángel significa que tenemos la oportunidad de conocerlo de manera integral; en cambio, del resto de los personajes solo podemos decir aquello que vemos. Con Ángel incluso podemos saber de donde se derivan sus acciones, decisiones y hasta comentarios. Conocemos a Ángel tanto como él se conoce y, por tanto, vamos a tener una visión del mundo, de la diégesis del filme marcada por su mirada.

Las miradas que cruzan entre los personajes permiten también definir sus relaciones. Tomás es testigo de cómo su hija es seducida y entra en dicho juego con Ángel. Tomás se limita a observar y, como no decirlo, a sonreír, su actitud contribuye a que la atracción se produzca. Más allá de la relación entre el padre y la hija, entre Ángel y el ángel de Ángel, el elemento que ronda el contenido de esta secuencia es la muerte y quien la trae es Ángel porque él se puede enfrentar a ella, o cuando menos no intentar un escape que podría parecer cobarde.

En esta película la muerte está alejada de cualquier elemento religioso que la quiera enaltecer, la muerte es lo que es, el fin de lo que conocemos.

Por tanto, la misma puede producir una profunda tristeza como la que manifiesta el padre de Ángela, tristeza si acaba con la vida de alguien a quien se quiere. Pero que en el caso de los animales, como el cordero que regala Ángel puede ser hasta conveniente para los humanos, porque el sustento y existencia depende de la muerte de otros, o así lo cree el ser humano.

Estas dos muertes, la que causa tristeza y la que posibilita el alivio de la primera, se ponen sobre la mesa acentuando la importancia de una y el carácter funcional de la otra, sobre todo por el valor que le damos, el sentimiento que la pérdida humana termina despertándonos.

Ángel intenta borrar el sufrimiento de Tomás y de esa manera se

	<p>deshace del cordero muerto. Ángel escapa de la muerte doblemente, de la que llevaba consigo y de la que ha producido sufrimiento a seres que le han simpatizado.</p> <p>La muerte también sirve de excusa para el encuentro, para despertar la simpatía entre los futuros amantes, Ángel y Ángela, aunque la muerte los rodee y este frente a ellos, en ese lugar con apariencia extra-terrestre, con los viñedos sin uvas, en ese sabor a tierra del vino que tanto les gusta.</p>		
EXPRESION	Forma	Fonético	<p>1. La plática entre Ángel, Ángela y Tomás, el padre de Ángela, comienza con la pregunta de Ángel: — <i>¿Ha notado si su vino tiene un color más pardo de lo normal?</i></p> <p>La plática entonces se vuelve el punto fundamental en el cual la expresión de la forma se hará manifiesta. Una conversación cuyo sentido inicial será informativo pero cuyo valor narrativo trascenderá lo instrumental para que los personajes utilicen el lenguaje como reflejo de sus sentimientos.</p> <p>Los personajes hablan desde una referencia física como desde el alma.</p> <p>Expresiones de Ángel como: — <i>¡Qué bien huele! (...) ...a mi este sabor a tierra me resulta muy agradable</i></p> <p>Le seguirán respuestas como la de Ángela: — <i>A mi también</i></p> <p>Estableciendo la base para las relaciones que posteriormente se desarrollan en el filme.</p> <p>Al ser Ángel quien interroga se establece como el conductor de la comunicación, incluso cuando son los otros personajes los que hablan, lo hacen para que Ángel pueda entenderlos mejor, comprender su realidad.</p> <p>Ángel le realiza el cuestionario a Tomás por lo que hablan de la cochinilla, elemento que origina que el vino de la comarca tenga sabor a tierra, ese que en nada molesta a Ángel y a Ángela, como él lo dice: — <i>No entiendo por qué os empeñáis en acabar</i></p>

		<p><i>con la cochinilla.</i></p> <p>La declaración de Ángel despierta en Tomás recuerdos sobre su mujer.</p> <p>Tomás, triste, le cuenta a Ángel sobre la forma en que él y su mujer acabaron con la cochinilla treinta años atrás y Ángela le explica a Ángel el sentimiento del padre: — <i>Mi madre murió el verano pasado. La echamos mucho de menos (...) sobre todo él.</i></p> <p>2. Un aspecto del lenguaje que sirve para formar una realidad compleja está en la aparición de esa voz interior de Ángel, como salida de su subconsciente. Ángel sale a buscar el cordero cuando se escucha, con su voz pero no de sus labios: — <i>Mira....se está despejando.</i></p> <p>3. La voz de Ángel revela el carácter complejo del personaje la dualidad que presenta más allá de lo que muestra, al advertir de la mentira que ha dicho sobre el cordero: —<i>No fue así</i></p> <p>Así, la muerte aparece en tres elementos descritos a través del lenguaje: la cochinilla que hay que acabar, la pérdida de su mujer por parte Tomás y los corderos quemados por un rayo.</p> <p>Ángela llama la atención sobre lo que ha de ser morir por un rayo: — <i>¿Que habrá sentido? ¿Un fogonazo?</i> —<i>Una llamarada</i> —Explica Tomás</p> <p>4. Al salir Ángela le muestra a Ángel los viñedos: <i>allí los tienes.</i></p> <p>Ángel se dispone a trabajar cuando Ángela se da cuenta que no conoce su nombre: <i>¿Cómo te llamas?</i> Ángel le responde a lo que la mujer continúa con insistencia: <i>Y yo Ángela.</i></p> <p>Ángel, continúa: <i>Ya sé, lo oí decir a tu padre</i></p>
	<p>Códigos No</p>	<p>1. Ángel aparece en la secuencia con una actitud inquieta, infantil, nerviosa, su</p>

		verbales	<p>sonrisa y su mirada parecen expresarlo así, además intenta ser simpático busca aceptación. También tiene un aire misterioso que termina atrayendo a Ángela. Ella se ve un poco más serena que Ángel, también más vulnerable, incluso se atreve a temblar cuando escucha la palabra “<i>misterio</i>” salir de la boca del hombre. Y sonrío ante la coincidencia por el gusto al sabor del vino. Ángela también es una niña respetuosa de su padre, lo atiende, sigue sus órdenes se preocupa por él.</p> <p>Tomás se revela como un ser frágil, un hombre de avanzada edad con una tristeza profunda que expresa en su rostro, en sus gestos. Emoción que se evidencia cuando arranca a llorar al contarle a Ángel sobre su difunta esposa.</p> <p>A partir de este momento Ángela cambia. Recupera ese aspecto tímido del inicio que había dejado cuando pretendía percibir el misterio que está relacionado con Ángel, lo que éste guarda, reaccionando ante los cambios de actitud de él, quien, sin embargo, no abandona esa postura inquieta de sonrisa provocada, de nervio infantil.</p> <p>2. Al salir a buscar a los corderos Ángel mira el cielo como buscando la luz, frente a la triste escena que acaba de presenciar.</p> <p>3. Nuevamente adentro, Ángel se mantiene con su pose inquieta infantil, mientras Ángel y el abuelo lo observan expectantes, atentos a la oveja que ha puesto sobre su mesa. La oveja muerta sorprende al padre y a la hija. Ángela observa a Ángel intrigada. Tomás ha depositado toda su atención el la oveja. Dejado atrás su tristeza. Y Ángel se siente inseguro mientras hablan con él de la oveja hasta que les confiesa que les ha mentido y le relata la historia real con gesto serio, hasta retirarse.</p> <p>4. Ángela y Ángel salen frente a la casa.</p>
--	--	-----------------	--

		<p>Ella le muestra los viñedos secos. Ángel se despide, mientras ella lo observa con interés, y él sin voltear, luce muy entusiasmado.</p>
		<p>Visual</p> <p>1. Desde el inicio observamos como Ángel irrumpe en la cocina de esta familia, con una misión básica por la cual terminará ligado a ellos. El <i>Punto de Vista</i> de Ángel entrando a la cocina dará paso a la descripción de este entorno familiar. Luego la atención se centrará en los rostros de los personajes, ello porque la expresión de su cara resulta en el mejor reflejo de lo que sienten, en una extensión que complementa lo que dicen.</p> <p>2. Sin embargo, la imagen que tiene un mayor impacto es la de los cuatro corderos muertos por el rayo.</p> <p>3. Uno de los corderos es llevado hasta la cocina por Ángel y colocado sobre la mesa. El animal pasa a tener la atención de los personajes involucrados en la acción, quienes sienten gran curiosidad por él, pero no así Ángel quien prefiere seguir haciendo su trabajo.</p> <p>Existe un desplazamiento de cámara particularmente descriptivo e importante dentro de la secuencia, una vez que escuchamos a la voz interior de Ángel decir: —<i>Eso no es cierto</i>.</p> <p>El punto de vista del espectador, cambia a un <i>picado</i> que se aleja de Ángel, plano similar al que se ve cuando éste le dice a Ángela: —<i>Es la primera cosa agradable que me dicen hoy</i> Esto origina que se relacione la voz interior de Ángel con la atracción que paulatinamente Ángel y Ángela experimentaran.</p> <p>4. Junto a la imagen de los corderos muertos y la de los viñedos secos, ambas relacionadas porque son la expresión visual de la muerte, de la falta de vida, el</p>

		abandono de la luz.
	Musical	<p>1. El sonido acompaña a la secuencia de forma coherente pues escuchamos lo que dicen los personajes, los movimientos que hacen, solo resalta el viento, que es intenso, pero que continúa acompañando la lógica de lo se observa.</p> <p>La música acentúa momentos muy particulares de la secuencia, por ejemplo cuando existe la coincidencia entre Ángel y Ángela en el gusto por el vino con sabor a tierra, la música marca el momento, para luego volver a la lógica de los sonidos naturales.</p>
		<p>2. La música se apodera de la secuencia cuando Ángel va a buscar al cordero, y junto con el viento representan la desolación de aquel lugar, la muerte.</p>
		<p>3. La prominencia de sonidos naturales como el viento, las voces y el sonido del ambiente, inducen a la atención a desplazarse hacia la música cuando el personaje de Ángel miente acerca del cordero muerto.</p>
		<p>4. La música se sitúa en primer plano cuando Ángel ve los viñedos secos. Dramatismo para la visión de la muerte, musicalmente relacionado con esa coincidencia que está más cercana a ese otro yo de Ángel que al propio personaje.</p>
	<p>Sustancia: La muerte ronda alrededor de tierra. El paisaje, la soledad, el encuentro de Ángel con los corderos es lo que le da prominencia a la muerte en esta secuencia. Cada uno de los elementos musicales y visuales que componen las escenas, son claros en expresar la muerte como la <i>sustancia de la expresión</i>.</p>	
	<p>Materia: el desierto, la desolación del paisaje y su relación con la muerte. La austeridad de los espacios; los colores oscuros de las ropas recordando la tragedia personal que viven los habitantes de ese lugar. La oveja que viene a traer malos recuerdo al vez que es el anuncio del cierre del ciclo de tristeza.</p>	

5.3.2 El sexo.

El estudio del acontecimiento relacionado con el sexo en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento desde el momento en el cual Ángel se acerca a Ángela en la barra del bar de Alberto, el hermano de Mari, hasta el momento en el cual Ángel abandona a Ángela y va tras Mari (ver Anexo 8).

CONTENIDO	Materia: la manifestación sexual del hombre y la mujer como criaturas. El hombre y la mujer como seres que reconocen su sexualidad mientras están juntos. Es una sexualidad que puede llegar a dominar la conciencia y el sentimiento de el hombre o la mujer, si así es su elección.
	Sustancia: las acciones frente al deseo son las que lo conforman. El sexo y la forma como se manifiesta es el elemento que permite que las relaciones se manifiesten. Sexo masculino y femenino que es fuerza tentadora y deseo reprimido. Un sexo que se experimenta a través de los otros, y que en el fondo serviría para llenar de tranquilidad a la compleja alma de Ángel.
	Forma: el primer elemento al cual hay que hacer referencia es Ángel. Si bien Ángel aparece como uno doble, el Ángel humano que a todos observa y el otro, el Ángel que solo ve ángel, siempre se trata de uno. La relación hostil que se evidencia en esta secuencia entre el Ángel humano y el otro Ángel, es producto de la confusión que surge en Ángel por obedecer su deseo de estar con Mari o con Ángela, cada una ubicada en un extremo opuesto del pensamiento, sentimiento y deseo de Ángel. El Ángel de Ángel ha decidido por Ángela desde el primer momento, al punto que ya no se separa de ella. Éste ya ha tomado una decisión y desea que Ángel la siga, pero Ángel es más terrenal y se deja llevar por la atracción que siente por Mari, además la chica se parece más a él, a lo que él necesita y puede ofrecer. Ángela ha perdido a su esposo y Ángel ha significado, desde el primer momento en el cual lo vio, la recuperación de sentimientos importantes para ella como mujer. Con la presencia de Ángel, Ángela ha vuelto a sentir la importancia de su sexualidad, el placer de la atracción y en busca de ello ha ido a aquel bar. Ángela ha ido a encontrarse con Ángel porque quiere estar con él, porque ya no le basta con esperarlo, lo ha ido a buscar

	<p>con un fin primordial, que la lleve a la cama, por eso al ver a Ángela le dice: —<i>Yo sé a que he venido</i></p> <p>Y nada más, porqué Ángela no sabe decir esas cosas</p> <p>Ángel tiene conciencia de ello pero está Mari, quien es mucho menos complicada que Ángela, también más sexual, conciente de su poder sobre los hombres, y por eso Ángel prefiere a Mari. Además, Ángela está mucho más relacionada con su complejo, con la dualidad que lo atormenta y de la cual pretende escapar y se va a Portugal.</p> <p>La música que se escucha en el bar, una canción en lengua portuguesa, que coloca Álvaro, el hermano de Mari, quien se siente atraído por Ángela, pretende recordarle a Ángel el lugar al cual pretende irse, uno muy lejos de ese donde se encuentra en este momento, lejos de Ángela.</p> <p>El ángel no solo representa el tormento de Ángel de pensar que se separará de y que no vivirá a su lado. Le angustia la idea de no sentirla a pesar de tocarla, besarla; ello solo puede ocurrir a través de Ángel y este ya ha tomado una decisión.</p> <p>Todos los personajes juegan un papel frente al otro y se encuentran en un juego de deseo, de piel. Al final, el sexo de cada uno se manifiesta, es este el que los lleva a la acción o inacción. Ángela y su deseo de estar con Ángel, por otro lado está Mari tentándolo; Álvaro queriendo estar con Ángela, y Ángel entre Ángela y Mari, al tiempo que el ángel de éste, lo impulsa a quedarse con Ángela.</p>		
EXPRESION	Forma	Fonético	<p>1. En la expresión fonética de la forma de esta <i>unidad de análisis</i> participan tres personajes: Ángel, Ángela y el “ángel”, quienes permiten configurar el tejido fonético.</p> <p>El ámbito de los personajes participantes se aprecia con claridad cuando Ángel le pregunta a Ángela por Mari, a lo que Ángela responde: —<i>¿Por qué me preguntas por Mari?</i></p> <p>Ello le da pie a “El Ángel” a intervenir expresando de esa manera sus emociones, las que hemos conocido solo a través de Ángel puesto que El Ángel ha sido más una voz de la conciencia que de la emoción, pero ya no lo es, ya es él quien expresa su propia emoción: —<i>Claro, eres</i></p>

		<p><i>un cabrón.</i></p> <p>La pregunta de Ángel a Ángela no es casual, este ha visto a Mari. Conoce la relación que la chica tuvo con Patricio, el fallecido esposo de Ángela, e intenta conocer qué tanto sabe ella de la chica, y Ángela le ofrece la información: —<i>Lo sé todo sobre Mari (...) sé que os vuelve locos, a ti también (...)</i></p> <p>Además, al reconocer la presencia de Mari en el lugar la coloca como referencia para marcar la importancia del momento de lo que se dicen Ángela y Ángel, y el porqué de estos personajes, igualmente el ángel. Todos intervienen en la constitución fonética del signo, porque lo que dicen o tienen que decir importa para el momento.</p> <p>A través de lo fonético también se logra establecer el ámbito, la presencia de el ángel en la secuencia, y su relación en términos físicos se puede apreciar a través de los sentidos con Ángela, la conversación entre Ángel y Ángela así lo ejemplifica: —<i>¿No te molesta mi ángel?</i> —<i>¿Dónde está? (...) ¿Qué está haciendo?</i> —<i>Me está excitando (...) ¿Puedes sentirlo?</i> —<i>Solo si te miro a los ojos.</i></p> <p>Resulta contundente que la relación que existe entre el ángel y Ángela solo es posible con la presencia de Ángel, esto desde el punto de vista de Ángela, puesto que el ángel solo está interesado en ella, pero aún siendo así su contacto con él, no es perceptible sin Ángel</p>
	<p>Códigos no verbales</p>	<p>1. La interacción entre cada uno de los personajes que participan en la secuencia permite analizar el significado.</p> <p>En principio está la forma en la cual Ángel y Ángela se relacionan. Ángela</p>

		<p>está sentada en la barra, Ángel se acerca guardando una distancia importante entre él y ella. Esa diferencia se comprende debido a que El Ángel de Ángel se encuentra muy cerca a Ángela, la acaricia, la besa, mientras que Ángel los observa.</p> <p>Al Ángel mantener la distancia con Ángela establece una clara diferencia entre lo que él cree sentir y lo que Él Ángel siente. Son posiciones distintas marcadas por la lejanía de Ángel y la cercanía, cada vez más, de Él Ángel hacia Ángela.</p> <p>La imposibilidad de Ángela de ver a El Ángel la confunde frente a Ángel, quien es el que representa el objeto de deseo para ella. La situación es confusa para Ángela, ella no puede entender que Ángel, a quien ella le atrae, no es del todo como ella lo ve, tal y como lo plantea Ángel diciéndole a Ángela: <i>—No te importa que sea doble.</i></p> <p><i>—Eso no lo entiendo pero puedo acostumbrarme.</i></p> <p>La dualidad que presenta Ángel, lo ubica en un momento decisivo frente a Ángela, su cuerpo se lo dice, se acerca a Ángela en el momento más álgido hasta ponerse frente a ella, muy cerca de sus labios, en lo que parece será la entrega definitiva de Ángel ante Ángela pero que al retirarse, al alejarse de ella, al dejar ese presunto beso en suspenso, para irse tras Mari, Ángel se decide por el sexo.</p> <p>Mari vestida de cuero negro se mueve de manera tentadora desde la puerta del bar, pero antes había pasado a un lado de Ángel tocándole las manos, incitándolo a que la siga, a que deje de un lado a su Ángel y se valla tras ella. El cuerpo, la mirada, las maneras de Mari son propias de las de un animal en celo, una tentación</p>
--	--	---

		<p>carnal que busca su presa, en este caso Ángel, que se irá siguiéndola.</p> <p>La dualidad de Ángel tiene una manifestación concreta que va más allá de su Ángel. El está materializado en estas dos mujeres, la tímida Ángela, recatada, que no termina de mirar y decir lo que quiere y Mari, quien expira sexualidad en cada costado.</p>
	Visual	<p>1. Lo visual permite apreciar por primera vez en el filme a cada uno de los personajes que intervienen en el entramado de la mente de Ángel. Ángela, vestida de manera muy particular para la ocasión, a Ángel, quien está presente en cada una de las secuencias del filme al ser éste una visión de su mundo, de lo que este personaje observa, además vemos a El Ángel de Ángel, quien le confiesa a Ángela que: —<i>Ya no se separa de ti.</i></p> <p>Los tres personajes aparecen por primera vez juntos, aunque El Ángel no pueda ser percibido por Ángela, tan solo por los ojos de Ángel, al mismo tiempo la dualidad que presenta el personaje durante todo el filme tiene aquí uno de sus puntos más expresivos debido a que observamos que Ángel y El Ángel son la misma persona, aunque el Ángel es un poco más pálido.</p> <p>En menor medida, pero no de menor importancia para los acontecimientos, es el observar a Mari, la chica pelirroja vestida de cuero negro a quien primero vemos golpear la mano de Ángel, y luego la observamos, en la distancia, a la salida de bar.</p> <p>Mari es el elemento que acentúa la dualidad del personaje de Ángel ya que este se siente atraído por ella, y eso lo sabe Ángela: —<i>Supongo que es una criatura nacida para atraer a los</i></p>

		<p><i>hombres</i> Más adelante ya Ángela le había aclarado a Ángel: —<i>A ti también.</i></p>
	<p>Musical</p>	<p>1. El sonido que acompaña a la secuencia es realista. Complementa el ambiente a través de lo que escuchamos y que a veces no observamos; se compone de gente que parece hablar en distintas zonas del lugar, bebidas que se sirven en los vasos, música que provienen de la barra, música en lengua portuguesa el lugar a donde ha confesado Ángel piensa irse.</p> <p>La música solo adquiere un aspecto descriptivo y de acompañamiento lógico de la secuencia, entre otras cosas, para que lo dicho, que también es sonido, tenga la relevancia que el momento exige, así dos elementos que tienen relación pero con características diferentes, permiten que al constituir el signo éste exprese en su forma de manera más efectiva el significado que pretende.</p>
<p>Sustancia: se encuentra en que cada uno de los elementos presentes. Remarca de manera particular la dualidad que existe entre Ángel y El Ángel; entre el hombre que busca la pasión terrenal, y El Ángel que busca el amor, y también en el deseo de alejarse de esta confusión, Ángel tiene que decidir con quién ir a la cama para hallar tranquilidad, para tomar una decisión que deje de alguna manera la confusión a un lado.</p> <p>El sexo, la entrega del hombre a la piel, se transforma en esta secuencia en la manera de hallar tranquilidad, de conocerse. El sexo que es un elemento muy humano para Ángel, es el medio por el cual el personaje intenta hallar respuesta a sus dilemas, que al presentarse con características mucho más metafísicos e irreales siguen siendo elementos ligados a la tierra, al hombre y, por tanto, también a la carne, más cerca de Ángel que de su <i>ángel</i>.</p>		
<p>Materia: está expresado en la diferencia entre una mujer vestida de cuero negro que se mueve de forma insinuante, y otra que es más tímida por sus gestos, sus palabras y su manera de actuar, frente a el hombre que parecen disputarse ambas.</p>		

5.3.3 El amor.

El estudio del acontecimiento relacionado con el amor en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento desde el cual Ángel se encuentra conduciendo su automóvil acompañado de Ángela hasta que este la deja en el portal de su casa y él se va (ver Anexo 9)

CONTENIDO	<p>Materia: el amor como un sentimiento que puede representar renuncia y separación, aún cuando ambos personajes involucrados sientan amor el uno por el otro. El amor como renuncia al mismo para beneficio de otros sentimientos, de otros personajes que estén involucrados con los amantes.</p>
	<p>Sustancia: en la posición de cada uno frente al amor. La declaración de Ángela sobre su sentimiento a Ángel es el acontecimiento más importante entre ambos, porque para Ángela es la última opción para que Ángel comprenda lo que ella siente, y aunque él así lo entiende elige alejarse para no escucharla. El amor es un acontecimiento individual que se manifiesta en el interior pero que siempre sirve de catalizador para acciones concretas, para la huida si somos cobardes, para el encuentro si nos atrevemos. En Tierra el amor es un lugar en el que los personajes y espectadores pueden habitar para siempre, como elige el ángel de Ángel, o del cual huir para encontrar situaciones más seguras, que es la opción de Ángel; en cualquier caso, es el fin dentro del continuo de la vida, la cual solo se detiene con la muerte, de la cual se corre en sentido contrario.</p>
	<p>Forma: Las distancias que se imponen desde el alma, desde los sentimientos son mucho más extensas, más amplias que el universo mismo que está en constante expansión. La distancia de dos amantes que comparten el asiento trasero de un carro puede ser mínima en el plano físico pero sentirse como un abismo en el alma así como el abismo que parece separar a Ángel y Ángela a pesar de que sea mínima la distancia que los separa.</p> <p>A partir de este punto se confecciona la forma del contenido. Ángela está enamorada de Ángel, y este sentimiento se ha convertido para ella en una fuerza vital y Ángel lo sabe. Sin embargo, Ángel se siente demasiado complejo como para admitir que cualquier interés que tenga por Ángela se concrete en amor porque la soledad que lo ha acompañado le pesa lo suficiente como para estar junto a alguien.</p>

	<p>Una soledad que le impide aceptar que ama a Ángela, quien considera que sin Ángel la vida es mucho más difícil para ella. La muerte de su esposo, su hija, su padre y la familia, comienzan a tener menos importancia.</p> <p>Ángel, en cambio, recuerda muy bien la muerte del marido e hija de Ángela, y esto representa un impedimento porque al no haberla tenido la preservación de alguna familia aun a nivel conceptual, no puede ser quebrantada y él no quiere ser el autor de ello. Incluso, el no tenerla lo lleva a respetarla y a alejarse cuando está frente a una y eso implica alejarse también de Ángela.</p> <p>El ángel de Ángel si ha conseguido su lugar y es al lado de Ángela, pero para Ángel eso representa un espacio que no está dispuesto a habitar y esto se convierte en otra razón para alejarse.</p> <p>Tanto Ángela como Ángel aman, sólo que para cada uno el amor tiene una referencia diferente respecto al otro. Para Ángela, este en particular, está más cercano al encuentro consigo misma, al reconocerse como individuo más allá de los lazos que la atan al mundo, como su familia; mientras que para Ángel este amor significa encontrarse con la posibilidad de hallar un lugar, y eso le causa miedo y confusión.</p> <p>Ángel carece de un lugar y de cosas que llenen ese lugar. Él solo tiene su mundo, ese donde habita, ese de ser complejo con una imaginación infinita.</p>		
EXPRESION	Forma	Fonético	<p>1. La situación que se nos presenta, en la cual Ángel y Ángela están en el auto de Ángel, uno al lado del otro sin comunicarse. Ángela utiliza la palabra con el fin de romper un silencio que le resulta incomodo y también en un intento de dirigir las acciones futuras hacia lo que ella desea: —<i>Saludamos a la niña, te acompaño a tu casa y buscamos tus cosas.</i></p> <p>El punto en común que ambos manifiestan sea precisamente el amor que el uno siente por el otro, sentimiento que Ángela confiesa: —...<i>Estoy enamorada de ti.</i></p> <p>Una manifestación del sentimiento que resulta insuficiente para Ángela pero que se convierte, dentro de la forma fonética, en lo que le da sentido a lo que se expresa</p>

		<p>por medio del lenguaje.</p> <p>2. Ángela no solo intenta acercarse a Ángel a través de las palabras que conforman la confesión su sentimiento y hacerle entender sus intenciones. Ángela ya ha decidido que quiere quedarse con él, y es importante que así lo sepa, Ángela: —<i>Si tú te vas ahora es como si me quedara sola, sola en el mundo.</i></p> <p>Sin embargo, Ángel ya ha tomado una decisión alejarse de Ángela y seguir su camino en otro lugar, hacia otro mundo, así se lo hace saber: —<i>Tengo que pasar a pagar a los gitanos (...) luego me iré lejos de aquí.</i></p> <p>Y por eso Ángel no siente que pueda ser beneficioso para ellos, para quienes se encuentran a su alrededor, y por eso desea irse —<i>No sirvo para vivir en familia Ángela (...) las haría sufrir.</i></p> <p>Ángela y Ángel establecen una diferencia entre ambos, en lo que siente y en las intenciones de su relación futura, de cómo cada uno se ve hoy con el otro pero en función al tiempo por venir.</p> <p>La coincidencia está en el amor que ambos se confiesan, Ángel también lo hace, a su modo: —<i>Yo me quedaría a vivir (...) contigo (...) para siempre.</i></p> <p>Ángel y Ángel, con la coincidencia de la confesión pero en la manifestación de las diferencias, no es casual, Ángel es el elemento físico más importante dentro del filme, y su relación con Ángela el centro liberador de su angustia, por ello son sólo Ángela y Ángel los que intervienen en la construcción de la expresión fonética de la secuencia.</p> <p>El ángel de Ángel, tan presente en cada encuentro entre Ángela y Ángel, no interviene en esta forma de expresión, enfatizando la interacción de Ángela y</p>
--	--	---

			<p>Ángel, haciendo que se constituyan sus palabras en lo más importante para los espectadores, en el acontecimiento.</p>
		Códigos no verbales	<p>1. Tanto Ángel como Ángela expresan tensión con sus cuerpos, sus rostros lucen incómodos. Cada uno está a un extremo del automóvil como si quisieran salir de él.</p> <p>Ángel se mantiene mirando hacia el camino. Solo ve a Ángela en muy pocas ocasiones para revelar una mirada triste y la confusión que refleja su rostro. Ángela, a pesar que intenta parecer tranquila, está nerviosa, mira hacia los lados mientras Ángel conduce, le habla evitando su mirada</p> <p>2. Al bajarse del jeep, Ángela se aleja lentamente, como sabiendo que ese es el fin, mientras que Ángel evita verla. Y solo cuando la mujer concientemente comprende que Ángel ya no regresará se lanza hacia el auto suplicándole que se quede, hasta que Ángel emprende marcha atrás. Ángela se agarra al carro observando a Ángel, quien la evita, la ignora. Ángela ya no se puede desprender del sentimiento, aun si Ángel se va.</p> <p>Al otro lado, tras una ventana, la hija de Ángela la observa llegar. Desde dentro de la casa también está el ángel quien mira la escena condenando a Ángel por irse, y a pesar que el ángel sale corriendo tras Ángel, no se observa. Él está aprisionado en aquella casa, y ha decidido no abandonar a Ángela.</p>
		Visual	<p>1. Los planos sitúan en el centro de atención a Ángel y Ángela, y aunque ello es así, no dejan de lado el mostrar elementos que permiten tener una comprensión amplia del acontecimiento.</p> <p>Ángel y Ángela van en el carro, uno al lado del otro, mientras el carro se dirige</p>

		<p>por la carretera no aparecen en el mismo plano. Siempre están separados, cada uno a su lado, mirando al otro, intentando entenderlo.</p> <p>Al no aparecer nunca en el mismo plano se marca la diferencia que hay entre la visión de ambos personajes, la ruptura de sus intenciones, la incomunicación a pesar de estar conversando.</p> <p>Durante la conversación entre Ángel y Ángela en el carro, no existe una mirada que se imponga más allá que la del autor de la película, la de cada uno.</p> <p>2. La separación, en la cual no existen planos comunes entre la pareja, solo se rompe cuando Ángel toma la decisión de alejarse de manera definitiva; en ese momento, con Ángela a su lado, corriendo tomada de la ventana del carro, es cuando se ven coincidir en el plano, el de su despedida definitiva.</p> <p>Allí, cuando la pareja coincide en el plano antes de que Ángela se baje del automóvil y al Ángel dar retroceso para continuar su camino, una sombra cubre a la pareja, como signo de que la oscuridad es lo que los une, y por tanto los diluye individualmente, originando la separación, la imposibilidad de una vida en común, alejándolos de la luz.</p> <p>Una vez que Ángela baja del carro es la mirada de Ángel la que permea la nuestra. Todo se observa a través de los ojos de Ángel: Ángela frente a su casa acercándosele para pedirle que se quede con ella. Luego, él mira a la hija de Ángela y a su ángel, el cual pretende dejar atrás. Ese momento en el cual ve a El Ángel atrapado al lado de Ángela, se aleja y nuevamente la mirada deja de ser de Ángel para ser la nuestra.</p> <p>La presencia de la hija de Ángela y la</p>
--	--	--

			del El Ángel de Ángel, junto con la con la imagen del tractor quemado del marido de Ángela con el cual juegan unos niños, son recuerdos, formas de acentuar la realidad de un sentimiento, el de Ángela y Ángel, que no puede fluir con libertad.
		Musical	<p>1. La música en esta secuencia, al igual que el sonido, reafirman las intenciones de lo que observamos. El sonido acompaña a la realidad, el automóvil, las llantas contra la tierra del camino, la puerta cuando es azotada. La música aparece para marcar el momento más importante que es la confesión de Ángela de su amor por Ángel donde la música se torna dramática, triste, inconclusa, como el sentimiento de Ángela.</p> <p>2. En esta secuencia la música sede su espacio paulatinamente hasta que al final es el auto con las llantas contra la carretera, las que terminan por sentenciar la despedida de Ángel y Ángela.</p>
<p>Sustancia: esta secuencia está en como la forma se convierte en una manifestación de los sentimientos y el momento que experimentan los personajes principales. A partir de lo que hablan, cada elemento se conjuga para que la tristeza, ante la imposibilidad de que el amor se concrete, llene los espacios y se convierta en algo absolutamente depresivo para quien lo observa, sobre todo desde el lado de Ángela.</p> <p>Así lo visual, lo musical, los códigos no verbales, y el lenguaje reflejan la imposibilidad de que el amor se concrete.</p>			<p>Materia: Ángel evade el contacto visual de Ángela para que la declaración de amor no signifique aceptación del sentimiento por ambos. Ángel se aleja de Ángela como una confirmación de su amor y, al mismo tiempo, como una manera de enfatizar su deseo por establecer distancia con ella y lo que ambos sienten.</p>

5.4 Los amantes del círculo polar.

5.4.1 La muerte.

El estudio del acontecimiento relacionado con la muerte en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento que va desde el momento en que ANA niña sale de su colegio y llega Olga, la madre de Ana, a buscarla anunciándole la muerte de su padre, hasta el momento en el cual ANA, luego de caer al suelo, ve irse a Otto niño, y mira llegar a Olga al lugar donde ANA está tirada (ver Anexo 10).

CONTENIDO	<p>Materia: La muerte como un espacio de acción en donde coincide la vida de manera que los ciclos se repiten. Alejarse de la muerte puede representar el acercarse a la vida desde un punto de vista distinto, con la mirada cambiada. Es la negación de la pérdida para reafirmar la propia existencia.</p>
	<p>Sustancia: Ana corriendo luego de saber que su padre ha muerto para encontrarse con el chico que será el amor de su vida, es una carrera lejos de la muerte. Y este es el elemento que se constituye como <i>sustancia del contenido</i> de esta <i>unidad de análisis</i>: una joven que cuenta su vida uniendo casualidades, uniendo azares que pasan a conformar el mapa de su existencia, la cual estará dirigida por el sentimiento que despierta ese niño salido de la muerte del hombre más importante de su vida, su padre.</p>
	<p>Forma: de esta secuencia encontramos a diversos personajes en situaciones muy distintas. En primer lugar están los personajes que participan en la acción, pero a la cual no les pertenecen. Son los personajes que interactúan con Ana que afectan su vida, y por los cuales ella reacciona. La posición que cada uno tenga frente a Ana es lo que define su relación. Es ella el centro del acontecimiento y de alguna manera, el resto de los que participan se someten a lo que Ana siente y cree de ellos.</p> <p>En principio Olga, la madre de Ana, y Otto comparten el estar en el plano de lo que Ana recuerda, de la realidad que observamos que no es más que el pasado, la interpretación de lo ella ha vivido, de la Ana Joven, cuya voz se nos introduce con la imagen del lago y el sol.</p> <p>Observamos la relación de Ana Niña y su madre. En este punto resulta interesante como ante la noticia de la pérdida de su padre, Ana no corre a los brazos de su madre, por el contrario, se aleja de ella. Ana le grita a su madre ordenándole que deje de llorar, como si la</p>

madre no sintiera dolor. Es una hija alejada de su madre, una cuestión que se observará a lo largo del relato.

Luego aparece Otto, y con la parición de este niño enfrentarse a su padre porque, el centro de lo que sucede es producto del amor profundo de la niña por su padre, un padre a quien pierde, un padre a quien le pertenecía, ella era su niña del alma, el centro de su vida, por eso correr por la vida de él.

El padre está presente aunque no lo vemos más que en una foto. Es su muerte la que hace que la niña corra y se encuentre con la casualidad de su vida. Es la muerte el génesis de la historia entre Ana y Otto. Una muerte que puede parecer oportuna a los ojos de quien quiera, pues es la muerte la que en efecto hace que Ana se encuentre con Otto.

La vida de Ana joven se puede apreciar desde su perspectiva en un elemento que es fundamental tanto para el personaje en particular como para la película en lo general: la casualidad —*Podría contar mi vida uniendo casualidades*— sentencia Ana al comienzo.

Ana joven piensa de esa forma aunque para la niña la casualidad no exista. Con el tiempo la Ana joven entenderá qué es lo que produce las relaciones importantes en su existencia.

La firme creencia en que la casualidad rige de alguna manera su existencia, origina que todos los acontecimientos significativos del personaje, a lo largo de la película, tengan que ver con ello. En *esta unidad de análisis* el personaje de Ana es contundente al sentenciar que la primera y más grande de las casualidades que ha tenido en su vida vino enganchada a la tragedia de la pérdida del padre. Y es la más grande, el encuentro con su amor Otto, el niño que creyó salido de la muerte de su progenitor.

Ana joven hace conciente al espectador de la atracción que sintió por su padre, es decir, por el niño que creyó que era su padre. Un chico que le pareció mucho más guapo que él, esta atracción que pudo existir entre la niña que fue Ana por su padre, también sirve como una explicación ante el enfrentamiento, la distancia, de la niña con su madre.

Esta manifestación de un amor particular de la niña por el padre se disipará con el tiempo, el de la película y el de la vida de Ana, aquí lo que aparecerá es el objeto del amor de ana, Otto, lo más importante que le pasará en su vida, conocer al chico que le hará conocer el amor y el sexo. El encuentro entre la Ana Niña y el Otto Niño es el preludeo y el anunció de lo que está por venir, una historia de amor, una relación con aquel niño engendrado desde sus ojos, por el dolor de la pérdida del padre.

EXPRESION	Forma:	Fonético	
			<p>1. Ana es el personaje principal que además está presente en dos circunstancias distinta, de niña cuando pierde a su padre, y la otra, como esa voz que describe los sentimientos y las acciones que vivió siendo niña. Es Ana la que permite la construcción del signo en el ámbito lingüístico. Ana Niña, y Ana Joven que narra.</p> <p>La expresión fonética ayuda a ubicar al espectador en la realidad de la Ana Joven, al principio ella hace una afirmación: <i>—Voy a quedarme aquí el tiempo que haga falta.</i></p> <p>Mientras observamos al sol salir y ponerse en el horizonte frente a un lago. El aquí al cual se refiere la voz de Ana Joven no lo conocemos. Es un lugar que parece no tener tiempo, un espacio que no podemos ubicar, así el resto de lo que cuenta se enmarca en un aura mágica, misteriosa.</p> <p>2. El foco de atención lingüístico en Ana solo se rompe por un breve instante al intervenir la Madre de Ana, Olga, quien dice muy bajito, al anunciar la muerte del padre: <i>—Puto coche.</i></p> <p>Ana Niña niega la muerte del padre, y grita que ¡No!, un no que es más que la simple expresión de dolor.</p> <p>3. Ana Joven: <i>—Cuando yo digo No es que No. Se puede correr hacia atrás, una vida. Era la vida de mi padre y si su hija del alma no corría... ¿quien lo iba a hacer?</i></p> <p>Desde la forma del lenguaje se establece la tensión del acontecimiento a través de Ana. Así la Ana niña expresa lo que siente en el momento mientras que la Ana adulta guarda silencio, y cuando la niña calla la voz de la adulta irrumpe para completar el</p>

			<p>sentido de la expresión del lenguaje.</p> <p>4. La aparición de Otto niño, luego que Ana Niña cae al suelo, cambia la perspectiva de ésta; además de revelarnos un importante aspecto de su imaginación, de sus creencias. Ana comienza a pensar que su padre ha vuelto, y así no los hace saber. Silencio frente al niño, contrastada con la explicación luego de la Ana Joven: —...<i>llegué a pensar que era un regalo suyo avergonzado por haberse muerto</i> Otto Niño es el otro personaje que interviene de manera directa en la secuencia pero se limita a observar a Ana, sin pronunciar una palabra.</p> <p>5. La aparición de Otto niño, luego que Ana Niña cae al suelo, cambia la perspectiva de la niña; además revela un importante aspecto de su imaginación, de sus creencias. Ana comienza a pensar que su padre ha vuelto, y así lo hace saber al espectador. Silencio frente al niño, contrastada con la explicación luego de la Ana Joven: —...<i>llegue a pensar que era un regalo suyo avergonzado por haberse muerto...</i></p> <p>6. Un niño al cual se sentirá traída a pesar que desde un principio pensó que era su padre, Ana Joven aclara: —...<i>mucho más guapo que él.</i> La voz de Ana joven complementa de manera literal lo que siente la niña, además explica y justifica sus acciones para que no exista duda en la importancia de los acontecimientos, para que las acciones de la Ana niña no se vean como capricho infantil.</p>
		Códigos No Verbales	<p>1. Ausencia de elementos fuera de los códigos no verbales. No hay una representación física diferente a lo visual.</p> <p>2. En el personaje Olga, la madre de Ana, la expresión de su rostro, vestida con un</p>

		<p>sobre todo de color oscuro y uno lentes negros, que acompañan su cara triste colocada en el extremo contrario a la alegría, expresión que es interpretada a la perfección por Ana niña como portadora de malas noticias, y que llevan a negarlo de inmediato.</p> <p>Ana Niña se aleja de la histeria infantil que puede suponer la pérdida del padre, para llenarla de autoridad, ella no solo está convencida de que cuando dice que <i>No es No</i>, es que su rostro insiste en una postura autoritaria, señala a la madre al darle la orden de no llorar, pero sigue siendo una niña imitando una postura de adulto, un adulto que se cree dueño de su mundo, en el cual las cosas son como ella diga, ya vemos que la verdad es otra, la niña ha perdido al padre.</p> <p>3. Ana Niña corre para devolverle la vida a su padre, es una carrera desesperada, una carrera que no va hacia ningún lado seguro, ella solo corre, lejos de su madre, lejos de la muerte de su padre.</p> <p>4. En la huida sin punto definido Ana termina por caer al suelo abruptamente para encontrarse con un niño, Otto, que llenará nuevamente su vida.</p> <p>Luego de caer Ana Niña, observará a Otto Niño, la sola idea de que él haya salido de la muerte de su padre le llenará el rostro de paz, también el de él, que se irá dejándole una sonrisa y llevándose una sonrisa con él</p> <p>5. La posibilidad de que su padre no haya muerte, llena a Ana niña de esperanza, así al buscar parecido entre el padre de Ana de pequeño y el niño (Otto) Ana prefiere pensar que este eligió un cuerpo diferente para regresar a su lado</p> <p>6. Ana le sonría a Otto, creyendo que es su padre, complacida de que no haya muerto</p>
--	--	--

			y de que regresara para estar cerca de su lado.
		Visual	<p>1. El plano general de un lago en el círculo polar ártico es la manifestación de lo que Ana observa. El color azul dominante que deja también manifestar otros colores, como el rosado, amarillo, marrón, marcar el contenido lumínico de la secuencia</p> <p>2. La niña y su madre aparecen, aquí se observa por primera vez (dentro de la unidad de análisis) a la protagonista de la historia. Con un plano medio corto y contra plano acompañamos a Ana al encuentro con su madre y la mala noticia de la cual escapa. El azul sigue bañando la secuencia, dejando que otros colores resalten.</p> <p>3. La carrera, la huida de Ana, se enfatiza al mostrarnos sus pies de manera que el escape de la muerte se convierte en una acción de capital importancia, la carrera en sí, al ser presentada con planos en movimientos que se cortan violentamente, imágenes que siguen el ritmo de la carrera de la chica, acompañan la confusión y desespero, reflejan el sentimiento de la niña</p> <p>4. Al caer Ana al suelo y detenerse Otto ambos se observan, escrutándose.</p> <p>5. La búsqueda del parecido entre el padre de Ana y el niño que se ha encontrado describe la necesidad de la niña por recuperar su padre a través Otto.</p> <p>6. El plano y contra plano de los niños que se ven el uno al otro, se sonríen, y que pasa a constituir el momento del encuentro de ambos con el sexo y amor futuro, aunque salga de la interpretación del pensamiento de Ana</p>
		Musical	1. La música es un compás sencillo, pero intenso que acompaña la voz de Ana joven en conjunto le dan uniformidad a la

		<p><i>unidad de análisis</i> ya que ambos están presente a lo largo de la unidad.</p> <p>2. La voz de Ana irrumpe convirtiéndose junto a la de su madre en la expresión de la “realidad” de lo que vemos, es decir el recuerdo de Ana joven. Los pasos de los niños de fondo, sus voces, sirven como apoyo para acercar al espectador a esta sensación autentica.</p> <p>3. La música pasa repentinamente a un primer plano sonoro para luego bajar y son los pasos de Ana durante la carrera se escuchan de manera sólida y clara.</p> <p>4. La intensidad de la música sigue la carrera en el bosque, incluyendo un nuevo elemento, un instrumento de viento cuyo sonido parece venir de una distancia lejana. La respiración agitada de Otto y los pasos de Ana con su caída abrupta enfatizan la importancia del encuentro.</p> <p>5. La suavidad de la música, en segundo plano sonoro durante esta secuencia, ayudan a aligerar el momento, a comprender que la niña entra en una especie de estado de paz, de esperanza.</p> <p>6. La música se pierde mientras los chicos se observan, hasta que Olga, la madre de Ana llega.</p>
<p>Sustancia: en esta secuencia está en la carrera que ejerce Ana niña de manera decidida, en contra de la muerte, para encontrarse con Otto, su destino, es la expresión de lo que la chica expresa al comienzo: —<i>La casualidad de su vida, la más grande</i></p> <p>Casualidad que se tiñe de azul, al ser en invierno que se produce, pero que tiene en contra partida ese sol de media noche que observamos al principio de la secuencia.</p> <p>Es la clara expresión de los que Ana observa, es su realidad, su sentimiento, no una descripción objetiva de lo que sucede, es el sujeto ante si mismo, el hombre y su recuerdo, el rescate de la memoria en un nuevo tiempo, el de la Ana Joven</p> <p>Materia: el frío del invierno, la gente con abrigos, la niña gritando, corriendo alejándose, la caída en el bosque, el niño que aparece, representaciones del encuentro con la muerte y la vida, de la búsqueda</p>		

	por el cumplimiento de los ciclos.
--	------------------------------------

5.4.2 El sexo.

El estudio del acontecimiento relacionado con el sexo en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento que va desde el momento en el cual Otto adolescente, ANA adolescente, Olga y Álvaro están frente a la fachada de su casa para tomarse una foto hasta el momento en el cual Ana adolescente y Otto adolescente hacen el amor y la imagen se desplaza por la ventana de la habitación de Otto hacia los árboles (ver anexo 11).

CONTENIDO	Materia: la naturaleza del sexo en la adolescencia, la sexualidad de los personajes manifestada como un deseo básico que hay que satisfacer, sin que importe lo que represente para aquellos que no compartan aquel acto.
	Sustancia: Es en ese espacio mágico entre el alma y la naturaleza es que los amantes encuentran su sexo, el de ambos y el propio, y manifiestan de manera inconfundible el amor que esconden tras los espacios de sombra de su casa. <p>Dos amantes, dos chicos adolescentes que en una noche dejan fluir su despertar sexual, el uno con el otro, dos seres que se aman con la naturaleza como testigo, apoyándolos, aupándolos en su encuentro, el sexo que es natural y que en el hombre está ligado al alma, sobre esto descansa <i>la sustancia del contenido</i> de la secuencia, la cual articula la secuencia para acercarnos aún más a nuestros propios deseos.</p>
	Forma: la secuencia abre con la imagen de una familia tomándose una foto, esta es la primera relación que se puede hacer a partir de lo que vemos, una fotografía que es la expresión del deseo del padre por perpetuar en el tiempo la conexión que existe entre las cuatro personas que aparecen en la foto. <p>Ana y Otto, quienes han tenido que tratar de vivir como hermanastros, por deseo de sus padres y han interpretado el papel de aquellos que se llevan mal como hermanos pero se aman como amantes. <p>La relación entre los dos jóvenes ocurre entre las sombras, más allá de ser adolescentes que se desean y que, como casi todo</p> </p>

	<p>adolescente, tienen prohibido el pensar en el placer sexual, Ana y Otto son dos chicos obligados por la relación de sus padres, y el tiempo juntos, a quererse como hermanos.</p> <p>Es la relación sexual entre Ana y Otto lo que configura la secuencia y es en ella que se centra la nuestra mirada. Otto y Ana son dos chicos que se quieren y que han tomado la decisión de estar juntos; es Ana la que, de manera retadora invita a Otto a su cuarto, a su cama, siendo un retrato de imposición frente a un Otto que pasivamente se dispone a acatar la petición de la chica.</p> <p>La mujer es retratada como un ser dominante frente al hombre, más aún, ana será para Otto una visión protectora que complementará la de la madre. Más allá de la invitación, en la película se muestra una gran capacidad manipuladora de Ana, una capacidad para manejar las situaciones, dirigirlas y esto se evidencia cuando Otto, al creerla dormida, vuelve a su habitación para encontrarla en su cama, desnuda.</p> <p>Otto al salir del cuarto de Ana, al exterior, se encuentra con una brisa fuerte que parece impulsarlo a masturbarse, este es un momento mágico dentro del filme, inexplicable en términos que no se suscriban enteramente a la realidad de los que se nos muestra en la ficción, la naturaleza, el mundo exterior parece empujar al chico hacia la manifestación de su propia sexualidad, en solitario, ante lo que se pudiera calificar como una falta de arrojo.</p> <p>La desnudez de Otto, al llegar nuevamente a su habitación, frente a la ventana abierta mientras se masturba es una manera de asumir el cuerpo, la carne como una realidad del mundo, el nuestro el de los hombres, que está íntimamente ligado al alma.</p>		
EXPRESION	Forma:	Fonético	<p>1. Una nota en la cual se puede leer: <i>Esta noche salta por la ventana ¡Valiente!</i>, es el primer elemento en la forma lingüística.</p> <p>El papel, que le entrega Ana a Otto, se convierte en una invitación a su habitación, a su cama. Escuchamos como, con la voz de Ana Joven se repite en la cabeza de Otto la palabra <i>¡Valiente!</i></p> <p>Esa frase escrita en el papel desata el acontecimiento del cual seremos testigos, la consumación del sentimiento, de la curiosidad, del deseo.</p> <p>2. La voz de Ana joven repite <i>Valiente</i>,</p>

			<p><i>valiente</i> hasta que Otto adolescente salta por la ventana de su habitación para ir a la de Ana.</p> <p>La llamada de <i>¡Valiente!</i> que hace Ana a Otto es una insinuación, bastante clara, de la necesidad de fuerza que Otto requería para tomar la decisión, y de la visión algo débil que Ana encontraba en Otto, como si a este le faltara el arrojo que a la chica le sobra.</p> <p>3. Otto entra a la habitación de Ana y la llama por su nombre, con voz muy suave sin que la chica responda. Intentando despertarla pero sin hacer ningún esfuerzo.</p> <p>4. Existe ausencia de registro fonético.</p> <p>5. Existe ausencia de registro fonético.</p>
		<p>Códigos no verbales</p>	<p>1. Ana es quien le entrega el papel a Otto quien se limita, en principio a leerlo, Ana es quien toma la iniciativa, y sin mirarle pero muy decidida, le muestra su interés por estar con él.</p> <p>2. Otto, parado frente a la ventana de su habitación, sosteniendo el papel que Ana le entregó.</p> <p>3. Al llegar a la habitación de Ana Otto la encuentra dormida. Otto intenta levantar a la chica de manera muy leve, pero Ana no se despierta, solo se da la vuelta quedando de espalda a el chico. Otto le quita la sabana con la cual Ana se arropaba y para su sorpresa descubre a la chica desnuda, aunque esto le causa agrado Otto se retira de la habitación dejándole a Ana la nota que le había entregado.</p> <p>4. Otto sale por la ventana del cuarto de Ana, observa el viento fuerte que mueve los árboles y comienza a masturbarse al ritmo del viento, en conjunción con él. Otto descargar todo su deseo en soledad, con la naturaleza como testigo,</p>

			<p>la misma que parece rechazar al dejar dormida a Ana en el lecho al cual fue invitado.</p>
			<p>5. Otto llega a su habitación por la ventana, se desnuda mientras se masturba, y se acuesta, para su sorpresa Ana estará acostada a su lado, en la misma posición que la dejó. Ana voltea le muestra la mano con al nota y besa a Otto.</p>
		Visual	<p>1. Álvaro el padre de Otto, prepara la cámara de fotos, la familia se encuentra parada a unos metros de la cámara, Olga al lado de Otto, Ana agachada en el suelo. Ana le pasa un papel a Otto el cual se observa claramente a través de un Plano Detalle: <i>Esta noche te espero en mi cuarto, salta por la ventana ¡Valiente!</i></p>
			<p>2. Observamos a Otto en su habitación, en penumbras mientras sostiene el papel que Ana le entrego.</p>
			<p>3. Otto entra a la habitación de Ana, la chica está dormida, la habitación se encuentra a oscuras hasta que Otto enciende una luz, la cama se ilumina. Otto levanta la sábana al darse y descubre a Ana desnuda,. La chica sigue dormida, Otto decide arropar a la chica y salir de la habitación.</p>
			<p>4. Un plano americano de Otto observando el bosque, luego de salir de la habitación de la chica, observamos la sombra de los árboles reflejarse en la pared blanca de la casa, los árboles se mueven con fuerza por el viento.</p>
			<p>5. Otto llega a su habitación, está en penumbra, cruza la ventana concentrado en mirar hacia fuera, el viento las hojas, se desnuda, se acuesta en la cama para encontrar que Ana está a su lado. Los jóvenes se besan , la ventana permanece</p>

			abierta. La visión de la cámara muestra a los amantes en consumación del acto sexual para luego mostrar el exterior, las hojas movidas salvajemente por el viento.
		Musical	<p>1 El sonido dominante es el de los pájaros, un automóvil que pasa por la calle, todos estos elementos que no observamos, que acompañan la visión del jardín, con Ana y Otto. Hacia el final de la secuencia el sonido, como un pito, intermitente de la cámara de fotos, colocada a distancia de la familia, para que toma la foto de manera automática. Hacia el final de la secuencia el sonido se detiene y se escucha el abrir y cerrar del diafragma de la cámara, este sonido marca el fin de la secuencia y la conecta con la siguiente.</p> <p>2. En la habitación de Otto se escucha levemente el sonido del viento, fuerte, afuera.</p> <p>3. Al llegar a la habitación de Ana el viento se escucha más fuerte, Otto pasa por las ventanas y las cierra, se siente una disminución muy mínima del sonido del viento. El sonido funciona como acompañante lógico a las acciones, es coherente con lo observado.</p> <p>4. Otto sale del cuarto de Ana el sonido en el exterior es de un viento fuerte, se escucha las hojas de los árboles moverse con violencia. La música comienza a sonar, instrumentos de viento, tonos graves que hacen referencia a lo profundo del bosque, también a lo desconocido, la música acompaña a Otto durante el camino hasta su habitación.</p> <p>5. La música grave profunda, sigue en el interior de la habitación de Otto junto</p>

		<p>con el sonido del viento hasta que aparece Ana, cuando comienzan el acto sexual la música se torna más intensa, el sonido grave es acompañado por cuerdas que hacen que la música adquiera mayor intensidad, como los amantes en la cama, como el bosque afuera moviéndose.</p>
<p>Sustancia: de esta unidad de análisis se encuentra en mostrar la sexualidad de los personajes como un acto lleno de pasión, una pasión que es siempre natural, que tiene que ver con lo salvaje del humano, entendido como aquello que nos iguala con el resto del cosmos, que es la naturaleza, pero que nos diferencia de los otros seres, y es la capacidad de ligarlo, de relacionarlo con lo que sentimos y que es intangible, la emoción.</p>		
<p>Materia: se representa en el juego que se establece entre las habitaciones de los personajes, las ventanas, la brisa exterior, la noche y los sonidos del bosque. Es una representación de la sexualidad del hombre siempre estrechamente ligada a su naturaleza animal, a sus deseos básicos, al descubrimiento de su propio cuerpo.</p>		

5.4.3 El amor.

El estudio del acontecimiento relacionado con el amor en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento que va desde que Otto se encuentra observando la televisión con su padre, Álvaro hasta el momento en el cual Otto, el piloto alemán, toma en sus manos el rostro de Cristina y la imagen se disuelve luego que la pantalla se inunda de blanco (ver Anexo 12).

<p>CONTENIDO</p>	<p>Materia: en el caso de esta secuencia es la coincidencia en la repetición de hechos en distintas épocas que se convierten en ciclos, lo que origina que una acción pasada o sentimiento se relacione con una actual haciendo que aquella sea representativa de esta.</p>
	<p>Sustancia: el amor como expresión más allá del tiempo. La historia de Cristina y Otto (el piloto alemán) se convertirá en un reflejo de la historia de Otto y Ana ya que al final no hay una declaración</p>

	<p>concluyente de Amor entre Otto y Ana (expresión fonética) solo la desoladora visión de la muerte en los ojos de Ana, en una mirada que se ha apagado al pensar que su amor, el propio se ha perdida, Ana corre por la calle escapando de la muerte de Otto para encontrar la propia, sin embargo esa declaración de amor que tanto esperaba, está contenida en la que Otto le hiciera a Cristina años antes.</p> <p>Forma: Álvaro y Otto, padre e hijo compartiendo un momento juntos, es la primera relación a analizar y que constituye parte de la <i>forma del contenido</i> de esta unidad. Tras la muerte de su madre, Otto abandonó el hogar de su padre y con el tiempo sería Ana y Olga, su mujer, las que terminarían dejando a Álvaro solo, y es la soledad y el querer llenar ese vacío una de las características que resaltan en Álvaro.</p> <p>Al Otto despedirse de su padre éste le pide que lo venga a visitar más seguido porque aunque ha llenado de sí el cuarto de su hijo no le es suficiente, le necesita cerca. Sin embargo, la soledad no solo se observa en Álvaro, también en Otto, quien con su juventud es un hombre solitario, no solo va a casa de su padre a acompañarle, también él está falto de compañía.</p> <p>Y eso es lo que estos dos hombres hacen, acompañar sus soledades, la mínima diferencia que los separa en el sofá es un reflejo de la diferencia que existe entre padre e hijo, del dolor de las pérdidas de uno y de otro y de las culpas otorgadas mutuamente. Diferencias que han originado el desconocimiento de ambos, esa pregunta sobre el miedo a volar que le hace Álvaro a su hijo, así como la aseveración de Otto de que ha cambiado mucho <i>del todo</i>, son el reflejo de un padre y un hijo alejados pero que buscan entenderse, acercarse, darse la oportunidad de quererse.</p> <p>Esa diferencia origina la extrañeza inicial de Otto a su papá al anunciarle que ha llegado un paquete para él, pues ya Otto no pertenece a aquella casa, lo único que lo liga a ese espacio es su pasado con Ana y es con ella que tiene el lazo más fuerte, no solo de ese lugar, si no de su vida, después de su madre.</p> <p>El profundo sentimiento que lo une a Ana y que está íntimamente ligado a su niñez es el que hace que quiera permanecer en la casa de su padre para leer la carta, pues aquel lugar es testigo silencioso de los encuentros de Ana y Otto, del amor que él y ella compartieron.</p> <p>La carta que le envía Ana a Otto es, claro está, una muestra del gran sentimiento de ambos. En ella parece una vez más uno de los temas constantes en este filme y que aquí tiene su punto cumbre, o cercano a el, la casualidad en la cual tanto cree Ana.</p>
--	--

	<p>Una creencia que se hace más fuerte al tomar en cuenta que es el mismo Otto el que trajo el paquete que Ana le envió, que Ana se encuentra en un lugar al que Otto viaja continuamente y <i>lo mejor</i> que Ana ha conocido al verdadero Otto y este le ha contado la historia de cómo conoció a Cristina.</p> <p>Es allí donde, en el plano de la historia, la casualidad comienza a tener un carácter absoluto. Otto el piloto aparece en la casa que ha sido bombardeada y donde se encuentra Cristina llorando la muerte de su padre, la chica sale corriendo hasta caer, y es allí que se percata de la presencia de Otto, que lo observa y comprende la promesa que este le ha hecho en silencio.</p> <p>Otto el piloto alemán también parece de la muerte del padre de Cristina, en palabras de Ana; Cristina corre para alejarse de la muerte y finalmente cae para encontrar la casualidad de su vida, el amor de Otto, la recompensa por la muerte de su padre, un hombre que la lleve lejos a un lugar en paz, esa última parte es la que está esperando Ana, es por ello que le escribe a Otto, para contarle que Cristina y Otto se amaron como quiere que le suceda a ella con Otto.</p> <p>Esta historia, la que cuenta Ana, no solo es un reflejo de la casualidad en la cual tanto cree la chica, es traspasar la propia historia a la de Cristina y Otto, es convertir la declaración de Amor que Otto le hace en silencio a Cristina en una declaración para Ana.</p>		
	<p>Forma:</p>	<p>Fonético</p>	<p>1. La imagen en la que se lee <i>Otto</i>, se refiere a que lo que está por suceder es desde la visión de Otto.</p> <p>Otto acompaña a su padre, entre ambos hay una distancia que el padre intenta romper:</p> <p>—<i>No me digas que ahora te dan miedo los aviones (...) ¿Haz volado alguna vez?</i></p> <p>— <i>Si, y no me da miedo.</i></p> <p>Álvaro, el padre de Otto desconoce a su hijo, ignora en que trabaja, le reclama afecto y compañía:</p> <p>— <i>Ven a verme más a menudo.</i></p> <p>La frialdad del trato de Otto a su padre contrasta con la emoción que refleja al recibir la noticia del sobre:</p> <p>— <i>Lo reconocí todo, hasta la matrícula de mi avión (...) lo que más me impresionó (...) fue que aquel sobre lo</i></p>

		<p><i>había traído yo (...) sin saberlo (...) quien más lo sabría.</i></p> <p>En el paquete que toma de la mesa se lee <i>Fin-Landia</i>, la sílaba <i>Fin</i> separado de <i>Landia</i>, teniendo un sentido premonitorio para la película, la tierra del fin, donde el fin sucede.</p> <p>Otto abre el sobre en el cual se encuentra una avión de papel, al abrirlo consigue una inscripción que le resulta muy personal: <i>Esta noche te espero mirando al sol. Salta por la ventana Valiente.</i></p> <p>Al leer esto, de manera indudable Otto supo que era Ana quien había enviado el paquete, así Ana lo invitaba, como cuando adolescentes, a estar junto a ella con aquella palabra que significaba tanto para ambos y que Otto repite al leerla en la nota del avión: VALIENTE.</p> <p>El paquete que ha revisado, contiene además una carta que es leída por Otto, la voz de Ana entra en Off:</p> <p>—<i>La casualidad que estábamos esperando</i></p> <p>Esta frase devuelve a Otto a su pasado de niño y adolescente y decide quedarse en la casa de su padre a pesar de haber negado minutos antes cualquier relación con lo que era de niño al decirle al padre: - <i>He cambiado del todo.</i></p> <p>2.</p> <p>3. Desde el momento que Otto comienza a leer la carta la expresión lingüística se encuentra en lo que escuchamos decir a Ana, que no es más que la lectura que de la carta realiza Otto sin que lo escuchemos pronunciar nuevamente ninguna palabra.</p> <p>Desde el – <i>He conocido al autentico Otto...</i> La expresión lingüística centra la atención hasta que Ana anuncia. – Otto caminó por el bosque y llegó a un caserío</p>
--	--	--

			<p>bombardeado. Esta frase constituye el elemento de conexión con la siguiente secuencia.</p> <p>4. La narración de Ana continúa y a través de ella la construcción de la relación entre la historia de Ana y Otto y la de Cristina y Otto (el piloto alemán). Otto el piloto alemán encuentra a una chica llorando por la muerte de su padre – <i>“su hija le lloraba desconsolada. Él era todo lo que le quedaba en el mundo”</i>. La chica (Cristina) sale corriendo al ver a aquel hombre (Otto el piloto alemán), al igual que Ana corrió al saber de la muerte de su padre.</p> <p>5. La narración de Ana continúa a través del bosque “hasta que se cayó” Marcando la caída de Cristina una acción similar a la de Ana. En la narración finalmente Ana dice: <i>“OTTO –el piloto alemán- se quedó de pie mirándola de tal forma que ella sintió que le pedía perdón por todo Y así era porque OTTO prometió en silencio que si ella le perdonaba la llevaría a un país en paz para cuidarla toda la vida.”</i> Así la promesa de Otto hecha a Cristina en silencio se convierte en la declaración de Amor entre Ana y Otto, en la verbalización del amor.</p>
		Códigos no verbales	<p>1. Otto y su padre Álvaro están sentados uno al lado del otro en un sofá, mientras ven televisión. La distancia física que los separa en el mueble es una representación de la que existe entre ambos. Mientras que con su actitud Álvaro pretende recuperar a su hijo, Otto le es indiferente, se concentra en ver la tv.</p> <p>Otto se levanta del sofá, dándole a su padre un beso frío en la mejilla. Otto camina hacia la puerta sin observar a su padre, hasta que este le anuncia que un paquete le ha llegado. Otto observa el</p>

		<p>paquete con atención, intuye que es de Ana. La expresaron de su rostro cambia de la indiferencia inicial a una emoción que parece contenida. A medida que va descubriendo los elementos que contiene el paquete la emoción de Otto aumenta. Otto parece recuperar la emoción adolescente que perdió, decide quedarse en casa de su padre.</p> <p>2. Otto observa su habitación por un momento pero le es indiferente, cruza el pasillo hacia la habitación que le perteneció a Ana, camina lento como esperando algo mayor, una sorpresa.</p> <p>3. Cuando llega frente a la puerta de la habitación de Ana Otto la abre bruscamente, esperando encontrarla adentro, al observar que no es así cierra la puerta. Otto pasa a la habitación y se sienta sobre la cama, con cautela, lentamente. Enciende la lámpara que se encuentra a su lado y comienza a leer la carta con mucha atención. La actitud de Otto revela un carácter infantil, Otto vuelve a ser niño al sentarse en la cama.</p> <p>4. En esta secuencia la atención la tiene Cristina, el personaje que se encuentra tirado sobre el cadáver de un hombre (su padre). Llorando triste, indefensa Cristina corre fuera de la casa al ver a un hombre con botas negras y pantalón verde (Otto el piloto alemán), de quien no se observa nada más. El soldado sale corriendo tras la chica, fuera de la casa.</p> <p>5. Los pies de ambos personajes corren, Cristina corre por miedo, el piloto por alcanzarla hasta que Cristina finalmente se cae al suelo, allí la chica voltea hacia el piloto quien se para frente a ella. Cristina va volteando con cuidado, desconfiada con miedo hasta que Otto la observa, sus</p>
--	--	--

			<p>mirada es tranquila serena como si no fuera a hacerle daño. Cristina pasa a confiar en el, Otto le toca el rostro mientras se miran la chica cierra los ojos se entrega a él.</p>
		<p>Visual</p>	<p>1. La primera referencia visual concreta en esta secuencia, luego de la aparición del nombre de Otto en pantalla, es la imagen borrosa de aviones viejos, hasta que se descubre que es la imagen de una pantalla de televisión que Otto y Álvaro (el padre de Otto) observan sentados en el sofá de la sala de la casa de Álvaro. Son imágenes de aviones que terminan estrellándose, apareciendo una vez más el sentido premonitorio en esta secuencia. El padre de Otto tiene un aspecto bastante viejo, desgastado, con una mano paralizada. Al informarle Álvaro a Otto de un paquete que ha llegado para él, los planos comienzan a concentrarse solo en Otto, así como a el paquete que ha recibido, son primeros planos de Otto y planos de detalle, del avión de papel, de la carta, del sobre; pero también de los elementos que supone Otto, y que son revelados, tienen relación con el sobre y su contenido: la fotografía en la mesa donde se encontraba el sobre en la cual aparece Ana, y Otto sosteniendo el papel, la invitación al sexo.</p> <p>2. Otto pasa por un pasillo que comunica las habitaciones de la casa, y entra a la habitación que le perteneció mientras era adolescente, enciende una luz, y la apaga luego de un momento para cruzar el pasillo.</p> <p>3. Otto entra a la habitación que era de Ana. Un movimiento ligeramente violento, con rapidez de la cámara, acompaña las ansias del personaje por encontrar a Ana al otro lado de la puerta.</p>

		<p>La habitación se encuentra vacía, a oscuras se deja filtrar la luz por la ventana que produce unas sombras de los árboles en las paredes y alrededor de todo el cuarto.</p> <p>Otto enciende una lámpara y se acuesta sobre la cama a leer la carta. Un plano medio corto de Otto, leyendo la carta se transforma en un movimiento de cámara hacia la ventana de la habitación (Traveling In) que se encuentra en el fondo de la imagen inicialmente, y que invita al espectador a observar hacia el bosque. Esta imagen permite encadenar con la acción de la siguiente secuencia.</p> <p>4. La imagen del interior de una casa en ruinas, llena de polvo domina el plano. Las botas de un soldado se observan caminando por la casa sin que veamos el rostro. Luego, por corte nuevamente la imagen solo de la casa en ruina acentuando el Punto de Vista del hombre, el soldado a quien le observamos los pies (Otto el piloto alemán). La cámara muestra a un hombre muerto, detrás del cual aparece una chica Cristina, representada por Ana relacionando de manera directa a través de los personajes la muerte del padre de Ana con la de la chica en la casa Cristina. La chica sale corriendo y el Punto de Vista del soldado va tras ella.</p> <p>5. La visual de la secuencia es un plano en el cual se sigue a Cristina de espalda, a cámara movida y de los pies del piloto alemán. Cuando Cristina finalmente cae observamos su cuerpo completo contra el piso, de espalda al piloto. La iluminación parece señalar, con una estela de luz que viene como del cielo, el lugar donde el encuentro tenía que suceder.</p> <p>Cristina se voltea lentamente, tiene la cara</p>
--	--	--

			<p>particularmente blanca observa primero con miedo al piloto que la perseguía, luego de verlos su gesto va cambiando hacia la confianza, cuando se observa finalmente al piloto es Otto –Otto el joven que recibió la carta- es la misma imagen del amante de Ana, completándose un círculo en la historia, siendo el amor de Otto por Cristina, el de Ana por Otto.</p>
		<p>Musical</p>	<p>1. El sonido fuerte de unos aviones de hélices que es seguido por un violento grito es la primera referencia sonora, sin presencia de música. Luego los sonidos acompañaran las acciones que observamos en pantalla, las voces de Otto y Álvaro conversando, el televisor que ven. Luego nuevamente el sonido del viento frío (lo que observan por televisión) toma relevancia, luego las voces vuelven a un primer plano sonoro que no se interrumpe hasta que Álvaro le señala a Otto que le a llegado un sobre de Finlandia en ese momento la música aparece, acordes que se van intensificando a medida que Otto va sospechando que se trata de Ana, la intensidad de la música acompaña la Voz interior de Otto, tanto si es él a quien se escucha o a Ana.</p> <p>2. La música no acompaña esta secuencia, tan solo se escuchan grillos, algo de viento, la naturaleza que existe fuera de la casa, entre los cuartos.</p> <p>3. Los sonidos acompañan las acciones de manera lógica: la puerta que se cierra, los pasos de Otto hasta llegar a la cama. Al sentarse la voz de Ana (la representación de la lectura de Otto) toma protagonismo hasta el final de la secuencia cuando, simultáneamente comienza a escucharse de manera ligera los sonidos del exterior: grillos, el viento, las hojas de los árboles.</p>

			<p>4. Los sonidos ligeros de los pasos del Piloto son seguidos por la Voz de Ana, narrando los sucesos. Al aparecer la imagen del hombre muerto la música hace presencia, marcando la importancia del encuentro entre los personajes, de la muerte del padre de la chica. El llanto de la chica, los pasos de ella al salir corriendo y los del Piloto acompañan la música hasta el final de la secuencia.</p>
			<p>5. Mientras Cristina y el Piloto corren por el bosque se escucha las hojas triturada por las pisadas, algún pajarito, un grito leve como de ahogada de Cristina antes de caer. La voz de Ana acompaña la secuencia, la narración de los hechos y es alterada ligeramente por la música que interviene en brevísimos momentos hasta el final cuando sube a primer plano sonoro, resaltando el dramatismo del momento.</p>
<p>Sustancia: el corte de los planos y de la secuencia permite establecer una relación entre la lectura de la carta que realiza Otto y la historia que protagonizaron en el pasado Cristina y Otto, el piloto alemán, historia que es representado por la Ana y Otto del presente, esta representación es el elemento que permite la unión de ambas historias y que origina que la promesa de amor que Otto, el piloto le hace en silencio a Cristina, se convierta en la declaración del amor que Otto y Ana se profesan, convirtiendo la trascendencia del amor en el tiempo en la sustancia de la secuencia.</p>			<p>Materia: el uso de los mismos actores para representar la historia que se cuenta, enfatiza la relación entre lo que se cuenta y la “realidad” de los que sienten los personajes protagonistas. La carrera, la caída, la muerte del padre son los link que aproximan las dos historias que están separadas en el tiempo.</p>

5.5 Lucía y el sexo

5..5.1 La muerte

El estudio del acontecimiento relacionado con la muerte en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento desde el *plano entero* de Lucía entrando al apartamento que comparte con Lorenzo, llamándolo hasta el plano general de Lucía corriendo de noche por una calle. (ver Anexo 13)

CONTENIDO	Materia: En el caso de está secuencia es la muerte como opuesto a la vida, ligada a la oscuridad y que generadora de un sentimiento de tristeza		
	Sustancia: se encuentra en que Lucía huye de la muerte. La posibilidad de que el objeto de sus deseos, la persona que se encuentra a su lado, ya no esté le genera rechazo a la idea de pasar la vida sin la presencia física de ese ser, mucho menos quedarse en el lugar que han compartido. Para Lucía, el amor no puede ser un recuerdo, el amor debe ser una manifestación de éste. Lucía cree haber perdido a su amor y a la vez lo niega, y la forma de hacerlo es alejándose de los lugares comunes para irónicamente ir a la búsqueda de ese recuerdo en otro lugar. La carrera de Lucía del lado contrario de la muerte, es una carrera a la vida, es una carrera a la búsqueda del amor. La carrera de Lucía será, en principio, una carrera hacia el rescate del amor perdido.		
	Forma: en esta unidad de análisis se constituye a través de la llamada que recibe Lucía se establece una relación de noviazgo con Lorenzo. A partir de reconocer esta relación surge el segundo elemento dentro del sistema: la muerte. Lucía comienza enfrentar como un hecho la perdida del ser que ama, Lorenzo. Por lo que decide escapar a la posibilidad de la soledad, que parece inevitable para ella, por lo que huye del lugar que compartían, el espacio de sus recuerdos, como una manera de no aceptar esa muerte que, sin estar segura, ha asumido como un hecho acabado.		
EXPRESION	Forma:	Fonético	1. Lucía pregunta por Lorenzo al entrar al apartamento: — <i>Lorenzo, Lorenzo.</i> Sin obtener respuesta. Al escuchar el teléfono Lucía se dirige a el y al

			<p>atenderlo insiste en preguntar: —¿Lorenzo? Al atender el teléfono un policía se identifica para luego declarar: —<i>voy a darle una mala noticia...</i> A la declaración del policía le sigue la intervención de Lorenzo (siempre en Off) luego que Lucía encuentra una nota que ha dejado Lorenzo sobre una mesa: —<i>No me esperes no sé si voy a volver, nunca.</i> El Policía le notifica a Lucía que Lorenzo ha sido atropellado, la chica colgará para centrar su atención en la nota que ha dejado su amante, La voz de Lorenzo que escuchamos es la que nos transmite Lucía, lo que ella escucha: — <i>No sé, dónde me voy, muy lejos (...)</i> <i>Perdóname, es lo último que te pido.</i> Esta frase es la última referencia fonética que escuchamos de cualquier personaje y que se convierte en el punto de atención del personaje principal Lucía, quien da por muerto a Lorenzo. La participación fonética que tienen los tres personajes en la secuencia nos permite establecer una jerarquía en la que Lucía es el punto principal de atención al manifestarse fonéticamente, luego el Policía y en última instancia Lorenzo cuya intervención es la que desencadena los acontecimientos de la secuencia pero desde el punto de vista de Lucía quien es en verdad quien recrea la voz de Lorenzo.</p>
		Códigos no verbales	1. Los códigos no verbales guardan una relación de expresión con el personaje que es centro de la acción en la secuencia, en este caso Lucía, ya

			<p>que es el único que participa de forma presencial en ésta. Lucía llega al apartamento agitada, buscando a Lorenzo, el cual no encuentra. Enciende una luz, pues el apartamento está a oscuras. Al escuchar repicar el teléfono Lucía se dirige a él y con tensión atiende la llamada, una tensión que se convertirá en tristeza al no obtener la información que sobre Lorenzo esperaba.</p> <p>Lucía se quedará pensando por un momento, como buscando su próxima acción. Al volver a escuchar repicar el teléfono Lucía reacciona y se mueve, con una desesperación y rapidez mayores que las que había manifestado con anterioridad, para alejarse del teléfono, para comenzar una huída.</p> <p>2. Lucía entra a una habitación a buscar una mochila, recoge una ropa. Estando en el cuarto Lucía observa unas fotos que están en el suelo, fotos de una intimidad que le causa tristeza. El teléfono sigue sonando pero Lucía decide ignorarlo, rechazando cualquier atención al mundo exterior. El rostro de Lucía expresa tensión, sufrimiento, desesperación, mientras agitada recorre la habitación.</p> <p>3. Lucía se encuentra en una calle, con una mochila al hombro y de manera repentina, como desesperada comienza a correr, a huír lejos de aquel apartamento que habitaba pero sobre todo de aquella terrible noticia de la muerte de Lorenzo.</p>
		Visual	<p>1. Se muestran dos espacios en los que transcurren las acciones de Lucía. Uno, es el apartamento, y otro es el exterior, ambos bañados por el punto de vista de Lucía, la manera en la cual</p>

			<p>interpreta el mundo para ese momento. La visión del interior del apartamento, un lugar que vemos poco iluminado, a oscuras, con luces tenues.</p> <p>Luego está la visión del exterior. La visión poco clara de unos focos de la ciudad, esa luna llena que se acerca más al temor que a lo romántico, el carro oscuro como premonición de la noticia que recibirá posteriormente Lucía o el fuera de foco de la ciudad cuando Lucía llora, son un ejemplo de cómo el mundo externo del personaje que está presente en la acción se muestra contrario a él; el exterior del apartamento viniera a acentuar la mala noticia que ha recibido en el interior del mundo. Visualmente el personaje no tiene un lugar donde estar, por ello corre lejos.</p> <p>Entre este juego entre lo exterior y lo interior hay que resaltar el que se manifiesta entre la luna, el cielo con aire tenebroso y las luces, tanto la del interior del apartamento como las de la calle, que no parecen cumplir con su función, llenar de luz los espacios, haciendo que la noche se imponga, que la presencia de la luna tenebrosa sea más importante que la de la luz.</p> <p>2. Dentro de la habitación el carácter lúgubre en la iluminación del espacio continua. Los cortes de los planos dentro de la secuencia sirven para reiterar el carácter tenso de la situación que vive la protagonista. Cortes bruscos, acompañados de movimientos de cámara rápidos que marcan el carácter poco apacible del acontecimiento.</p> <p>3. Ya en la calle, Lucía es mostrada plenamente, corriendo lejos del lugar</p>
--	--	--	--

			<p>donde la vimos anteriormente, a prisa, dejando de espaldas lo que le acaba de pasar.</p>
		<p>Música</p>	<p>1. Acordes de piano y violín que acentúan la tensión de la secuencia, y sobre todo, de la situación por la cual el personaje está pasando. Un fuerte sonido, como de un viento profundo, acompaña la toma en la cual la luna es arrojada por una nube, trayendo la oscuridad que permite resaltar esta característica visual, la de la imposición de lo oscuro. Un coro acompaña la visión exterior de la ciudad en la noche. Los pasos de Lucía por el apartamento, el sonido de un auto en la calle, la música de fondo, acentúan la confusión, dan fuerza a la imagen, construyen el acontecimiento. El teléfono repicando, la voz de un hombre al otro lado que no es Lorenzo, luego aparece la voz de Lorenzo al conseguir Lucía un papel, la música entra para resaltar la importancia de lo que le sucede a Lucía. El repique del teléfono, nuevamente, permite que Lucía reaccione y se dirija hacia otra habitación.</p> <p>2. En la habitación el repique constante del teléfono y la música comparten el plano sonoro principal. El teléfono es ignorado mientras que la música recalca la tensión del momento.</p> <p>3. Acordes de piano junto con la respiración de Lucía acompañan su carrera por la calle.</p>
<p>Sustancia: está representada en el carácter oscuro de la noche, la penumbra que inunda este apartamento solitario del cual escapa aquella mujer. Una noche que se desplaza del exterior hacia el interior de aquel espacio y su relación con la mala noticia que hace que Lucía se vaya de aquel lugar.</p>			

	Materia: La oscuridad y su relación con la muerte y las malas noticias. La falta de luz, de claridad en aquel lugar lo acerca a un sitio del cual escapar, incómodo para el personaje de Lucía.
--	--

5.5.2 El sexo.

El estudio del acontecimiento relacionado con el sexo en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento desde el momento en el cual observamos a Lucía comiendo mientras Lorenzo cocina hasta el final de la secuencia en la cual Lucía y Lorenzo miran unas fotos sentados en un café en la calle. (ver Anexo 14)

CONTENIDO	Materia: en el sexo como canal para comunicarse y encontrarse. En la manifestación compartida de la sexualidad como punto de aceptación del otro y de la pareja.
	Sustancia: está en la búsqueda de la intimidad a través del sexo. Conocerse a través del la relación que se vive hoy, construir un mundo a partir de lo que ambos sean capaces de hacer. Ello adquiere más sentido a partir de la huída de Lucía, en la cual vuelve a observar las fotografías que se tomaron, como si al morir Lorenzo ese nuevo mundo se perdiera y Lucía sintiera la necesidad de buscar otro. Un nuevo mundo que en esta secuencia, la del sexo, apenas comienza a tomar forma, y que es la búsqueda del ideal de la pareja.
	Forma: Lucía y Lorenzo aparecen como una pareja que está conociéndose, que está en la búsqueda del otro, en reconocerlo, al mismo tiempo buscan crear un espacio común, compartido. La conversación que sucede mientras Lorenzo cocina sirve para que ambos se acerquen a partir del pasado, de las referencias más importantes que han existido en su vida, o que en teoría debieron serlo, como lo son la familia. Lucía es quien toma la delantera, es ella quien comienza la confesión, y empieza a dar referencias de ella a partir de su pasado. Desde decir que su jefe ya no la rodea tanto, lo que le permite mostrarle a Lorenzo que ella está sola, que no hay nadie en su vida. Además establece una casualidad entre las personas que la rodean con eso de que siempre han sido buenos cocineros, como Lorenzo, una manera más de mostrar su interés por él.

	<p>Al nombrar a la abuela aparece el tema de la muerte, la pérdida de la familia, la cual es presentada por Lucía con mucha naturalidad, hasta con optimismo. Al terminar de repasar su pasado Lucía pide que Lorenzo enseñe el suyo, al fin y al cabo si la idea es acercarse ambos tienen que dar el paso.</p> <p>Cuando Lorenzo pasa a hablar de su familia surge la coincidencia, la pérdida de la madre y del padre. Lorenzo es menos optimista en su exposición y también más evasivo. A Lorenzo le parece sorprendente la manera en la cual Lucía abre su alma, la muestra sin vergüenza y con claridad, Lorenzo la esconde.</p> <p>Si Lucía buscaba en el pasado una forma de acercarse a Lorenzo, él lo prefiere en el presente y así surge el sexo, con él las posibilidades de Lorenzo y Lucía en el ahora, dos desconocidos que en el contacto físico buscan la intimidad el encuentro. Desnudan sus cuerpos y sus intenciones, se miran como hurgando el uno en el otro, encantados y sorprendidos de la posibilidad del encuentro.</p> <p>Y ese encuentro en un marco de claridad, como la intención de descubrir sus almas. Rodeándolas de naturalidad, entre el sabor de la comida y el de la piel. Un encuentro que da a la vida desde la muerte, porque el sentir físico es eso, la luz frente a la oscuridad.</p>		
<p>EXPRESION</p>	<p>Forma:</p>	<p>Fonético</p>	<p>1. Dentro de la secuencia lo fonético se expresa en el mismo tiempo y espacio de lo que se observa. Los dos personajes que participan, Lucía y Lorenzo, son los que manifiestan sus ideas y pensamientos, intercambian impresiones, cuentan la historia.</p> <p>Lucía es quien acapara la conversación la dirige, mientras que Lorenzo se limita a seguirla. Lucía habla mucho, Lorenzo lo hace menos.</p> <p>Es Lucía quién comienza a intimar al contarle a Lorenzo la manera en la que la abuela de la chica le anunció la muerte de sus padres</p> <p><i>—Pero mi abuela... Me fui a vivir con ella a los seis años, cuando me dijo que mis padres y mi hermana mayor se habían ido a abrir una papelería en el cielo, justo en frente de una escuela de ángeles.</i></p> <p>Al finalizar su historia la chica termina</p>

		<p>con la frase <i>—Siempre me ha gustado la gente que sabe contar la vida a su manera. ¡Me dan confianza!</i> Lorenzo es escritor, esta es una frase que le habla a él de la confianza que ella ha depositado en él, de cómo se encuentra segura a su lado. Lorenzo por su parte es más distante, la historia que cuenta es más corta y más realista que la de Lucía, son dos visiones opuestas de la muerte <i>—Mi madre abandonó a mi padre muy temprano, muy rápidamente, y yo tuve que cocinar para él. Hasta que una madrugada le metieron un navajazo en el estómago.</i></p>	
		<p>Códigos no verbales</p>	<p>1. Lucía sentada mientras Lorenzo parado le prepara el resto de la comida que se comen. Ambos están de espalda al otro mientras conversan. Lucía luce fresca, serena, aniñada mientras relata la historia de cómo sus padres murieron y de lo que su abuela le dijo al respecto, mientras Lorenzo prepara la comida tranquilo al principio luego sorprendido por la historia de Lucía, una sorpresa serena, que se refleja en su mirada, una llamada de atención. Al observar que la chica no se altera al contar la historia de la muerte de sus padres Lorenzo continúa su faena de manera natural. Lucía se levanta de la silla y le pregunta a Lorenzo como aprendió a cocinar este también cuenta su historia de manera natural hasta que habla de la muerte del padre, a Lucía la historia le sorprende dejando caer al suelo un plato de pescado que Lorenzo le había entregado. Ambos personajes ríen por lo sucedido. Lorenzo habla de tener una cámara de</p>

		<p>fotos, lo dice con una mirada picara en la cara mientras Lucía lo observa sonriendo.</p> <p>2. En la posición que durante el acto sexual toman cada uno de los personajes no existen en el encuentro sexual entre Lucía y Lorenzo una imposición del sexo de uno o del otro, es decir, no es la búsqueda del placer de uno o de otro, comparten el poder y el placer del encuentro. Lorenzo sobre Lucía, Lucía sobre Lorenzo, en un intercambio constante de posiciones, no solo sexuales, en un intercambio del dominio del sexo que se refleja a través del comportamiento de ambos personajes.</p> <p>El cuerpo de los personajes les sirve a Lucía y Lorenzo para compartir el placer y el poder de dar y recibirlo. Dos cuerpos desinhibidos que asisten desnudos al sexo, no solo en el aspecto físico, también en el humano. El placer y las risas que proyectan Lorenzo y Lucía tiene como intención que el espectador pueda compartir su goce. Además de acercar a su intimidad, el sexo entre Lucía y Lorenzo no es solo sexo, es el encuentro de dos almas que disfrutan de la piel, del roce de sus pieles.</p> <p>Este aspecto en el cual el cuerpo sirve de expresión del poder compartido también se refleja en la mirada de los personajes y sus gestos mientras observan las fotos que han revelado durante su encuentro sexual. Lucía y Lorenzo ríen, se sorprenden de algunas cosas que han hecho, disfrutan de lo vivido y toman postura frente a lo que observan intercambiando nuevamente el poder.</p>
--	--	---

			<p>Lucía ríe cuando ve una foto en la cual Lorenzo la penetra por detrás, mientras que Lorenzo reacciona como avergonzado, como si aquello no fue deseado por él, si no por ella, como si aquel acto es visto de manera más natural por ella que por él, que en teoría es el ejecutor.</p>
		Visual	<p>1. Las tomas que acompañan esta secuencia son armónicas, se mueven con los personajes, despacio. El montaje ritmo del montaje también es armónico, suave, deja que observemos a los personajes, sus acciones.</p> <p>2. El blanco que parece provenir del exterior y que inunda el apartamento refleja una pureza, entendida como intento de que la realidad sea vista. El sexo forma parte del comportamiento natural, de los personajes en específico y del ser humano en general. El montaje de la secuencia permite que se observe y construya con naturalidad, mediante cortes armoniosos pasamos a las ráfagas del sexo que se intercalan con la pareja viendo las fotos de su acto en un lugar público. La cámara fotográfica y el acto de fotografiar funcionan para articular el montaje a la vez que le da un aire de naturalidad a la secuencia. En ningún momento se invita a detenerse a observar de manera focal algún punto específico del acto, se observa el acto sexual, se muestra y comparte, el resto le pertenece a los personajes, entendiéndose como parte de su intimidad.</p>
		Musical	<p>1. La música durante esta secuencia esta presente desde el principio, solo que en “segundo plano”, son las voces de los personajes las que ocupan la atención</p>

		<p>principal. La armonía de la conversación es acompañada por un vals que junto con las voces permite que fluya la conversación de manera natural, sin sorpresas.</p> <p>2. La música tiene como característica ser armónica, tranquila. Vals que acompañan la secuencia que contribuyen a crear una atmósfera donde hasta el sexo más apasionado parece algo tranquilo, llegando a construir una sensación de naturalidad, además de hacer que los cortes violentos a nivel visual se integren armónicamente.</p>
<p>Sustancia: observa en el sexo como forma en la cual se manifiestan los personajes, como manera de comunicarse y de compartir, como búsqueda del conocimiento del uno por el otro. Todo esto dentro de un marco de luz y naturalidad, sin restricciones ni exageraciones, se trata de un sexo real, pero no relista. Del sexo de los personajes pero también del nuestro. De una cámara polaroid sobre la mesa donde comemos o de un espejo o en la sala mientras nos observamos en la vitrina donde se guarda la vajilla, o del estacionamiento del edificio una madrugada después de volver de una fiesta, se trata del sexo, de sentarse y disfrutar de un buen plato de pescado.</p> <p>En esta secuencia el espectador es capaz de sentir en su piel, de olor, de respirar dentro de ella, la expresión es orgánica, física, no por el sexo per se tanto como por como todos los elementos contribuyen a que las sensaciones se despierten.</p>		
<p>Materia: los cortes bruscos que muestran fragmentos de fotografías en las que salen desnudos los personajes principales, coincidiendo con las acciones que ocurren en el interior de la cocina. La luz que entra abundante por las ventanas de la habitación, la música que acompaña el movimiento de los cuerpos constituye la manifestación de la piel, la sexualidad humana y su relación con la naturaleza de las cosas.</p>		

5.5.3 El amor.

El estudio del acontecimiento relacionado con el amor en esta película requiere como *unidad de análisis* el segmento desde el momento en el cual vemos a Lucía y Lorenzo en la cama después de hacer el amor y Lucía pregunta LUCÍA: “Y alguna vez... con otra chica... ¿te ha gustado más que conmigo?”, hasta que se observa Lorenzo sentencia: “Eres un regalo” (ver Anexo 15)

CONTENIDO	Materia: El amor como sentimiento a ser compartido. La necesidad de amar y saberse amado.
	Sustancia: el amor como fin último de la relación entre los dos amantes. Es la búsqueda a la que se somete cada personaje cuando conoce al otro y manifiesta interés por él, también es establecer lazos que sean únicos, que los conviertan a cada uno en parte del otro. El amor que tiene que manifestarse y existir, que tiene que hacerse tangible de alguna manera, más allá del sexo, a través de una muestra distinta, para que el placer sea mayor, para que el placer se cubra de amor y sencillamente no exista nada más para Lucía y Lorenzo que ellos dos amándose, en aquel momento y para el futuro.
	Forma: en principio establecida por la relación de los personajes, Lorenzo y Lucía, una pareja de amantes pero sobre todo por el hecho de que la secuencia se estructura como un intento de Lucía por demostrar el poder que tiene cierta fortaleza que aparenta sobre Lorenzo, el cual siempre se presenta humilde, sencillo, también más profundo y complejo. Si Lucía es transparente en todo cuanto hace y dice, Lorenzo es evasivo, silencio, como que si guarda todo dentro de él, por eso Lucía juega a tener el control, a ser la jueza, al final simplemente se reconoce la falsa fortaleza de Lucía, sale a relucir su transparencia, reacciona sin pensarlo, es vulnerable ante la aparición del amor. Es el amor el que juega, el que domina los hechos en esta secuencia, un amor que es acompañado del sexo que no se opone a él, que lo utiliza como complemento y como forma de expresión de lo que el amor representa, pero que a su vez lo antepone al sexo solo, a la manifestación carnal exclusiva. El sexo puede ser salvaje pero también debe serlo el amor, hay que amar salvajemente, tanto en lo físico como con el alma, desde el punto de vista de Lucía. La pregunta de Lucía sobre la preferencia entre el sexo salvaje y

	<p>el sexo salvaje con amor, es una clara representación de ello. Tiene que haber sexo, pero es mucho mejor si es con amor. Un amor que buscaba Lucía, que la abrumba, pero que, de una manera especial, también sorprende a Lorenzo, pues Lucía, con su transparencia, también le parece demasiado a él.</p>		
EXPRESION	Forma:	Fonético	<p>1. Lucía y Lorenzo hablan en la cama luego de haber tenido sexo, en una acción comienza dirigiendo Lucía pero que se ve sorprendida ante la respuesta de Lorenzo, quien con sencillez y, también, con sentido de la evasión, responde a la interpelación de Lucía la cual se produce con complicidad, no hay una amenaza evidente de parte de Lucía pero sus preguntas lo son.</p> <p>Lucía es quien hace las preguntas, busca las respuestas de Lorenzo y éste responde hasta que la sorprende que Lucía obtiene la declaración que había estado esperando desde que conoció a Lorenzo.</p> <p>La declaración de amor de Lorenzo resulta, también una declaración de admiración por Lucía, quien guarda silencio sorprendida ante una acción que parece mayor de lo que esperaba, tal como Lorenzo lo expresa:</p> <p><i>–Yo pensé que tú eras para los demás, los que son cómo tú.</i></p> <p>Frases sencillas, para expresar a través de ellas algo tan importante y en apariencia tan difícil de demostrar como el amor por el otro.</p>
		Códigos no verbales	<p>1. Lucía y Lorenzo, aparecen al principio uno al lado del otro, de tal forma que ocupan el mismo lugar, están al mismo nivel. A medida que Lucía busca las respuestas de Lorenzo, su cuerpo también intenta imponerse al de él. Mientras Lorenzo permanece acostado, Lucía se va levantando poco a poco, hasta terminar sobre Lorenzo, en</p>

		<p>la búsqueda de la respuesta esperada. En el momento que Lorenzo le declara su amor, diciendo:</p> <p>—<i>Contigo.</i></p> <p>Lucía parece desvanecerse, aunque continúa sobre Lorenzo, la fragilidad de Lucía sale a relucir a través de lo que expresa su cuerpo tembloroso, sus ojos acuosos.</p> <p>Por su parte Lorenzo, le acerca las manos a la cara diciéndole:</p> <p>—<i>No quiero que te vayas, quiero que estés conmigo.</i></p> <p>Esto acerca a Lorenzo hacia Lucía físicamente, pero también, y es lo más importante, en sus almas, en el sentimiento que ahora comparten, el amor.</p>
	<p>Visual</p>	<p>1. El tono con el cual está envuelta la pareja. Una oscuridad íntima, con cierta luz que entra tímidamente desde la ventana, y que origina un color azul, como el mar en la noche como unas aguas muy claras que se vuelven más internas, que miran hacia adentro en la oscuridad. La habitación toda es un mar nocturno, íntimo, como aquel en la cual Lorenzo tuvo sexo salvaje en su cumpleaños, el mismo con el cual pretende compararse Lucía.</p> <p>La composición de los planos sigue el comportamiento de la pareja, desde la igualdad, al carácter interrogativo de Lucía, hasta la declaración de Lorenzo. Un plano cenital de la pareja abre la secuencia para pasar a un plano del techo de la habitación, cuya composición con el humo del cigarrillo sobre el azul parecido al mar, reitera el carácter íntimo de la escena, justo en el momento en el cual Lucía habla de la isla del recuerdo de Lorenzo. Luego una</p>

		<p>toma en la cual Lucía se coloca sobre Lorenzo, en un contrapicado se ve a Lucía sobre el espectador y en picado a Lorenzo, hasta el acercamiento final entre Lucía y Lorenzo, un ‘two shot’ en el cual la pareja se besa.</p> <p>El cigarrillo que comparte la pareja es otro elemento que se aprecia visualmente y que ayuda a la construcción del signo, el mismo le es arrebatado a Lorenzo por Lucía, quien es la que se termina apagando, como quien marca un territorio. Es una manera de obtener el poder, de definirlo, por lo menos desde la visión que se nos presenta del personaje de Lucía.</p>
	<p>Musical</p>	<p>1. A lo largo de la secuencia la música está ausente, apareciendo en el momento de mayor importancia justo cuando se marca el acontecimiento. Lucía pregunta a Lorenzo por su polvo favorito:</p> <p>—<i>Tienes que elegir...O polvo con desconocida...O polvo de amor con salvaje conocida, loca por ti...y tu por ella claro. Venga, sé directo.</i></p> <p>La respuesta de Lorenzo:</p> <p>—<i>Contigo:</i></p> <p>Luego de ello la música. la cual insiste en la intimidad, un vals sencillo, como las palabras de la pareja, denotará amor para acompañarlo.</p>
<p>Sustancia: se encuentra en que todos los elementos se articulan para arropar visualmente a los personajes, su intimidad, el momento en que, por fin se encuentran. A través, sobre todo de la palabra, los personajes consiguen comunicarse. El sexo le da paso al amor. La escena teñida de un azul que recuerda un mar nocturno, contrasta el sexo de la Isla, a la comunicación que se abre paso entre Lucía y Lorenzo.</p> <p>Todos los elementos articulados en función de lo que se dice, sirven para marcar los momentos, y contribuir a que a través de la palabra, sencilla y directa, toda la expresión del signo fílmica sea</p>		

	igual de clara y transparente como el momento que viven los personajes.
	Materia: La expresión del amor. La declaración del amor como manifestación del sentimiento.

CAPÍTULO VI.
JULIO MEDEM: AUTOR Y NARRATIVA

*“All these accidents,
That happen,
Follow the dot,
Coincidence,
Makes sense,
Only with you,
You don't have to speak,
I feel.
Emotional landscapes,
They puzzle me,
Then the riddle gets solved,
And you push me up to this
State of emergency,
How beautiful to be,
State of emergency,
Is where I want to be.”*
Björk—Yoga—Canción

6.1. El encuentro con el autor

Una estructura narrativa específica no es más que la muestra ineludible de las capacidades para expresarse. Es la manera como se cuenta la historia, e implica la condensación de las ideas que llaman la atención de una manera especial al autor, así como las formas en las cuales éste consigue expresar de manera más adecuada aquello que quiere decir.

Julio Medem tiene maneras muy concretas de contar las historias para acercarlas al espectador para hacer que en conjunto pueda surgir la comunicación. A partir de la muerte, el sexo –la sexualidad, el erotismo- y el amor que son la base de sus relatos, el autor aborda la naturaleza, la pareja y la familia para presentarlas de formas reconocibles para aquellos que son capaces de acceder al mundo que ha construido.

Considerar que dichas características comunes son la conclusión de una falta de creatividad sería una tontería, son ellas las que convierten a Medem en un auténtico autor y por ende a sus películas en obras cinematográficas ya que *“el modo peculiar de emplear el lenguaje en su función expresiva requiere de la personalidad concreta individual de un autor—narrador”* (García, J, 1995, p.25).

El análisis semiológico permite que la de lo que expresa y lo que ésta contiene, puedan ser analizados, para encontrar el sello original en sus obras; es decir, aquellas características que siendo comunes entre ellas conforman la personalidad del autor *“un carácter (...) una vida real y una psicológica, incluso una visión del mundo, que centra su función en su propia persona y en su voluntad de expresión personal”* (Aumont, 1996, p. 110).

Es por ello que al identificar y revelar aquellas características que presentan los filmes de Medem se descubre al autor desde su expresión creativa, invita al espectador a participar en la construcción de su propia psicología y de su alma.

Las películas de Medem son historias de amor en las cuales la búsqueda de un alma con quien compartir la existencia motiva las acciones de los personajes y articula los acontecimientos. Y a partir del encuentro entre los futuros amantes, el relato se desarrolla revelando diferentes características acerca de su autor.

Antes de conocerse, los personajes principales suelen compartir su vida con otros seres, más allá del amor o el interés romántico. Alrededor de ellos pululan una serie de personas que forman parte de su pasado y que articularon su presente y pueden alterar el futuro. En este punto, la familia para a ser parte de la historia.

En las películas de Medem la familia rompe con los criterios convencionales, tanto en el comportamiento de sus miembros como en la interacción entre quienes la

conforman y en la manera como sus relaciones afectan la historia. *Vacas* (1992) es uno de los ejemplos más manifiestos.

En este filme, la lucha entre los Mendiluze y Los Irigibel se convierte en una necesidad y solo sirve para esconder la frustración de los amantes. La áspera relación entre Manuel y su hijo Ignacio son el reflejo, más allá de las diferencias típicas entre los hijos y los padres, de las diferentes frustraciones de ambos hombres marcadas en la expresión de la distancia entre ellos.

Lucía y el sexo (2001) ofrece la posibilidad, a lo largo del filme, de que la constitución de la familia se vea alterada. Los nuevos tiempos alteran el concepto de la familia tradicional. Los hombres y mujeres ya dejan de refugiarse en los esquemas tradicionales para buscar su propia felicidad, aún si existen hijos.

La exposición de las relaciones familiares facilita y obliga a mostrar los diversos caracteres de quienes conforman la familia, sin ignorar a ninguno de sus miembros, esto quiere decir que desde los abuelos hasta los nietos son expuestos en sus realidades dentro de las películas del autor.

Así, la familia se constituye en la excusa perfecta para que las diferentes edades se muestren y el tiempo de la vida pasa hacer elemento de observación. La niñez, la juventud, la edad adulta y la vejez sirven como patrones para el estudio del ser humano, de su tránsito por la tierra .

Esta exposición es evidente en *Los amantes del círculo polar* (1998) la cual está estructurada sobre la base de las experiencias de sus protagonistas a lo largo de su vida, desde la niñez hasta una edad adulta muy temprana. Julio Medem articula una historia en la cual se observa a los amantes desde la inocencia y la imaginación

de la niñez, la búsqueda y el encuentro con su personalidad en la adolescencia, hasta las angustias y duras realidades de la edad adulta.

En *Tierra* (1996), por ejemplo, la exploración de los caracteres se efectúa a través de las edades dentro del núcleo familiar de Ángela, la protagonista. Ella como mujer adulta, su padre el viejo Tomás cuya vida parece no tener mayor valor para él, y la niña Ángela ubicada en un lugar en el cual no parece entender su entorno, ignorada en gran medida por los adultos que la rodean.

De esta manera, la atención no solo se concentra en una sola historia, en la de los amantes, sino que la vida en plenitud pasa a ser parte importante del relato ya que consigue representación en la de todos los personajes que habitan el mundo de la película, en cada una de las etapas de su vida.

Estas etapas suele presentarse como momentos que evocan recuerdos, que pertenecen a la memoria o al pasado, también a la ilusión de realidad, la que cada personaje construye consiente o inconcientemente.

El mejor ejemplo se encuentra en *Los amantes del círculo polar* (1998), película en la cual el tiempo es solo una percepción que depende de los personajes. La realidad se construye a partir de lo que se muestra de ellos, pero también de lo que cada uno de manera individual experimente como espectador.

El pasado, el presente y el futuro dejan de ser lugares perfectamente reconocibles para ser mostrados como sensaciones. El tiempo habita dentro de la mente de los personajes principales de *Los amantes del círculo polar o Tierra*. Existe pero en el juego de lo sensorial, en la búsqueda del acontecimiento, la linealidad da paso al elipsis, al salto del tiempo, una información escondida que luego sale a la luz.

El ocultamiento de información es fundamental para establecer el juego de mentiras y verdades en *La ardilla roja* (1993), donde Jota, personaje principal, miente para articular una realidad distinta y que le favorece pero que el espectador sólo le es revelada como ficción al final del filme.

El juego con el tiempo construye la estructura de los filmes de este autor español, pero sobre todo es la forma en la cual encuentra para poder mostrar como el hombre piensa.

La angustia humana pasa a tener una representación en la estructura del filme porque propicia el acontecimiento para que se convierta en una construcción no solo del autor a través de la estructura del relato, sino del espectador por medio de lo que él interprete con ayuda de sus capacidades intelectuales.

La complejidad del pensamiento del hombre siempre ha encontrado en algún personaje de Medem el refugio perfecto para su manifestación, y aunque el autor insiste que sus personajes están alejados de cualquier búsqueda psicológica, en todas sus películas se perciben guiños en los cuales revela su infinito interés por la mente humana o, si cabe el caso, el amplio abanico del comportamiento humano.

El interés que Medem evidencia por la mente del hombre es una muestra ineludible de que “*el arte cinematográfico (...) no puede estar basado en principios exclusivamente estéticos, sino en funciones lógicas y psicológicas*” (Mitra, J. 1978 p 553).

Desde la pérdida de memoria temporal de Lisa—Sofía en *La ardilla roja* (1993), la personalidad doble de Ángel en *Tierra* (1996), los nervios alterado del padre de Otto en *Los amantes del círculo polar* (1998), la oscura angustia de Lorenzo en *Lucía y el sexo* (2001) o la pérdida de atención, equívoca muestra de la locura del

abuelo Manuel en *Vacas* (1992), Medem presenta cuan compleja puede ser la mente humana; así como los comportamientos comunes pueden ser desplazados por nuevas normas a las cuales nos adaptamos.

La alteración de las respuesta que atienden a las preguntas de dónde vengo, adónde voy y quién soy inestabilizan al hombre, posiblemente hundiéndolo en su interior y haciéndole creer que huye en línea recta cuando la huida se da en espiral hasta tocar fondo.

Esa carrera hacia lo interno, ese escape al cual suele Medem llevar sus personajes hasta perderlos, no es exclusivo de la manifestación de locura sino de los misterios de la mente. Es una atracción que este director siempre ha sentido y la cual expone a través de las historias que crea y los personajes que las habitan.

A través de la percepción que los personajes tienen de sus propias realidades y la interpretación que hacen de lo que viven, el autor introduce al espectador en mundos paralelos que pasan a envolver las acciones y los sentimientos de lo que se expone.

Tierra (1996) es una manifestación completa de la mente de Ángel, lo que se observa nunca es objetivo. Siempre está presente la interpretación que el protagonista hace de todo lo que ocurre. Su realidad y la de la película se confunde. Es un viaje hacia el interior de su mente.

Ana y Otto son la mayor expresión de cómo en el juego del tiempo en la estructura narrativa la realidad se vuelve relativa, ya que lo que observa uno y otro es distinto, así en *Los amantes del círculo polar* (1998) la realidad depende de quien la observe y el espectador saber acerca de esta característica, por lo que se observa tiene un punto de vista absolutamente subjetivo.

Esta falta de realidad lleva a que el sueño sea parte de la experiencia vital, transformándose en parte de la realidad, participando de ella. A través del sueño se construyen los sentimientos y las acciones futuras. El deseo y las angustias que se manifiestan en los sueños pasan a ser parte fundamental de la historia, configuran acontecimientos relevantes con los cuales el autor forma el mundo

En *La ardilla roja* (1993) la realidad del amor se configura a través del sueño que se convierte en el acontecimiento. Los hechos que se observan nunca suceden pero estos son los que permiten que las acciones posteriores tengan sentido para los personajes involucrados así como para la historia.

En *Los amantes del círculo polar* (1998) es también el sueño el que pasa a configurar realidades. Tras la muerte de su madre, Otto cae por un precipicio en su delirio y observa como un oso lo rescata y lo lleva hacia los brazos de su madre donde se siente protegido. De igual forma, los delirios de Lorenzo en *Lucía y el sexo* (2001) son recreados para que el espectador conozca la mente del protagonista. Acciones que ocurren en la mente de los personajes y que hacen que lo humano sea fundamental en cada una de las películas de Medem.

Los paisajes juegan un papel fundamental y todo lo que tenga vida. Por ejemplo, desde el territorio inhóspito de *Tierra* (1996), pasando por el bosque que guarda los secretos en *Vacas* (1992), hasta la isla que flota sobre el mar en *Lucía y el sexo* (2001), la naturaleza tiene una presencia fundamental en estas historias.

Sin embargo, es importante resaltar que a la naturaleza no se le adjudica características humanas. Sólo participa de los hechos porque guarda características particulares que sirven como metáfora de ciertos sucesos, pero no es un personaje más. La naturaleza no sufre, no siente amor, no se angustia, es sobre todo testigo de

los acontecimientos y guarda su propia energía para que, en la construcción de las realidades particulares de los personajes, cada uno la interprete a su modo.

El bosque cubre los deseos. La isla el mejor polvo. El camping es para esconderse. El viñedo es la extensión de la mente de Ángel y el círculo polar es para ir a esperar la casualidad de la vida. Son escenarios necesarios, representan los deseos y la vida de los amantes que protagonizan las historias.

Amantes que utilizan sus cuerpos como campos de batalla para la imposición conciente, para el disfrute, para que la mujer demuestre su poder a través del deseo, porque en las películas de Medem la relación hombre—mujer, ésta es controladora, manipula las situaciones, el cuerpo, los espacios.

El autor le proporciona ventajas a la mujer y ésta las utiliza. La mujer de Medem contrapesa su poder con una apariencia infantil. Si está sometida por las estructuras sociales o si se esconde, las mujeres terminan teniendo mayor poder, mostrando las salidas. Al ser representación de lo que el hombre quieren alcanzar, la mujer termina convirtiéndose en la solución necesaria o en la angustia infinita.

El hombre, por su parte, ante esta situación termina por someterse con gusto a lo que las mujeres decidan. Están a merced de ellas, incluso si son presentados como los seres importantes, los que representan los verdaderos problemas dentro de las historias como bien se lo dice Lucía a Lorenzo:

“A ti te importa una mierda lo que me pase (...) porque el de los problemas profundos eres tú...”

Los hombres en las películas de Medem suelen creer que afrontan los mayores riesgos, los únicos que sufren, los complejos para que al final sus historias sean

decididas por ellas, como Ángel que aún después de haber escogido no quedarse con Ángela pregunta por quien lo ha ido a visitar si la rubia o la pelirroja; u Otto que se desplaza hasta dónde se encuentra Ana, o Cristina quien dirige el caballo en su escape del bosque en *Vacas* (1992).

Y son los enfoques que maneja, la construcción de los personajes y la construcción de sus historias lo que hacen de Julio Medem un autor cinematográfico inteligente. Poseedor de una estructura narrativa que explora todas las vertientes posibles del alma humana y la mente, que tienen su base en la muerte, el sexo y el amor como elementos que sostienen y guían las historias de este autor.

6.2. El encuentro con la estructura

Las películas de Julio Medem están construidas sobre la base temática de la muerte, el sexo y el amor, las cuales funcionan como elementos temáticos y como puntos en los que se contienen la forma en la que el autor estructura el relato entendido como el “*modo en que es contada la historia. Entre otras cosas, la manera en la que los acontecimientos y los datos de la historia se dan a conocer al público*” (Chion, M, 1990, p. 77).

En estos elementos se manifiesta la capacidad del autor de hacer que las acciones ligadas a estos temas sean de relevancia fundamental para los personajes que intervienen en ellos, es decir, son acontecimientos que “*abre o cierra un campo de posibilidades, funda ámbitos de encuentro, abre juego vital y alumbra el sentido*” (García J, 1995, p. 171).

El análisis semiológico permite reconocer a fondo un auténtico acontecimiento y revelar su importancia dentro de la estructura del relato, además de mostrar la forma en la cual el mismo fue construido. Esta construcción está

condensada en las sustancias de expresión y de contenido de cada una de las secuencias que son analizadas en cada película.

La muerte es, en los filmes de Medem, el primer elemento que permite acercarse a los acontecimientos que fundamentan la estructura narrativa de los filmes de este autor.

Los cinco filmes de Medem tienen en la muerte la génesis de las relaciones, que de manera posterior se establecerán en la película a través de los personajes y el universo particular que cada constituye el filme.

Por ejemplo, Otto persigue a Ana luego que ésta se entera que su padre ha muerto (*Los amantes del círculo polar*); Jota deja atrás la idea de suicidarse y va al rescate de Lisa-Sofía (*La ardilla roja*); Ángel escucha al padre de Ángela hablar de su mujer muerta para luego entregarle un cordero que murió de un rayo que calló del cielo, al igual que su pastor (*Tierra*); Lucía sale del lugar donde ha compartido durante seis años con su amor al pensar que este a muerto (*Lucía y el sexo*), y Los Mendiluze y los Irigibel comienza un enfrentamiento fratricida luego que Carmelo se sirve de la sangre de Manuel para escapar de las trincheras (*Vacas*), son evidencias de la importancia de la muerte como nudo desencadenante.

La muerte es el puerto de entrada para que se establezcan las relaciones principales de las películas de Medem. Así, el encuentro entre los personajes está ligado de manera inherente a la muerte como acontecimiento, sobre todo al cambio de perspectiva que para uno u otro personaje representa la aparición de un nuevo ser luego que otro ya no está. De esta manera ese nuevo personaje llega cargado de vida, de luz porque en la estructura narrativa de las películas de Medem la muerte está representada por lugares oscuros de los cuales hay que alejarse.

Luego que Ana ve a Otto (*Los amantes del círculo polar*) y piensa que el niño es su padre reencarnado, la tragedia que ha significado la pérdida del padre se transforma en la más grande de sus casualidades, en el amor, en vida. Aunque Otto, en principio, no es conciente de ello él se convierte en la mayor alegría para Ana, su amor surgido de la muerte.

Aún cuando las relaciones dentro de las películas ya estén establecidas, la manera en la cual se estructura el relato deja a la muerte como principio en la narración de los acontecimientos como sucede con Lucía (*Lucía y el sexo*) donde la chica corre lejos del apartamento que compartió con su amado Lorenzo, corre hacia una isla soleada, lejos de la oscuridad, de la muerte. Una isla que le recuerda la luz que representaba Lorenzo para su vida.

Así mismo, en *Vacas* (1992) ya existía una relación entre Manuel y Carmelo, y es precisamente ese pasado el que va a originar la situación que se observa en la secuencia, relación que va a facilitar el encuentro entre los dos hombres y que permitirá que a partir de su relación anterior surja una nueva y se dé el enfrentamiento.

La muerte como elemento revelador establece el fundamento de las relaciones para que el acontecimiento tenga relevancia. Marca una nueva senda en la vida de los personajes.

Un relato basado en la estructura narrativa de Julio Medem debe comenzar por encontrar a los personajes principales a partir de un hecho que tenga que ver con la muerte; bien sea de manera directa con los personajes protagonistas (*Vacas*, *La ardilla roja*) o con aquellos que forman parte del entorno de las relaciones ya existentes antes que la narración se manifieste como tal (*Los amantes del círculo polar*, *Lucía y el sexo*).

Este encuentro con la muerte da origen a una reacción por parte del personaje para que se aleje de ella, cambiando el signo a la vida, corriendo hacia el lado contrario. La carrera debe dar origen al encuentro con la luz, con aquello que es distinto a lo que en ese momento está pasando, debe producirse el encuentro con la vida, y en ese sentido, un nuevo personaje aparecerá para poder enfrentar a la muerte para ser algo distinto.

El encuentro con la vida que representa la aparición de otro personaje puede, en términos de lo que se cuenta y las relaciones que se establecen, ser un re—encuentro en el entendido que no necesariamente tiene que producirse con un personaje novedoso en la vida de aquel que vive la situación más cercana a la muerte, puede ser alguien que se traiga del pasado y al presente narrativo para ofrecer esa visión de vida, de luz que el personaje principal.

El personaje que se enfrenta a la muerte puede buscar en el pasado esa luz que le es necesaria en ese momento (*Los amantes del círculo polar, Lucía y el sexo*), y traerla a al presente narrativo, ya que en la estructura la importancia está no en el orden cronológico de los hechos si no en la forma en la cual se presentan.

A partir de este encuentro las posibilidades narrativas del filme deben llevar a los personajes principales a establecer lazos más íntimos, para que de esta manera el sexo entre ambos se viva, para que el acercamiento entre ambos sea total.

Dentro de la narrativa que expone Julio Medem en sus películas, la muerte tiene por objeto que se produzca el encuentro entre los personajes principales, mientras que el sexo representa el momento en cual los personajes principales se reconocen, comparten una relación que a través del sexo tiene la función de reafirmarse.

La sexualidad compartida entre los personajes protagonistas de los filmes de Medem es la manera que el autor utiliza para que el encuentro inicial tome mayor importancia. Cuando los personajes van al acto sexual lo hacen sin tabúes, sin restricciones, con absoluta seguridad en manifestar la atracción por medio del cuerpo, lo hacen de manera natural.

Tal como es el caso de Ana y Otto quienes de manera muy conciente deciden convertir su atracción en sexo, reflejar lo que sienten por medio de sus cuerpos (*Los amantes del círculo polar*). Lucía transforma su deseo de vivir con Lorenzo en encuentros sexuales absolutamente desinhibidos (*Lucía y el sexo*). Lisa-Sofía y Jota utilizan el sexo para acercarse personal y sexualmente (*La ardilla roja*). Ángel elige el sexo alejado de Ángela para escapar de su complejo interior (*Tierra*), mientras que Ignacio y Catalina convierten la atracción en la distancia en pasión natural (*Vacas*).

Esa forma natural en la cual los personajes expresan su sexualidad sirve para hacer que, luego de producido el encuentro, los lazos que unan a los amantes sean mayores. Puede que el acto esté lleno de restricciones por parte del entorno social, pero los protagonistas se sienten cómodos en la manera de mostrar su vulnerabilidad ante el otro.

De esta forma la expresión sexual es una expresión natural de la carne como lo es la salida del sol cada día, y una manifestación del deseo, el cual indiscutiblemente diferencia al hombre de los animales. Lo natural en lo humano es hacer de ese deseo una expresión física, sentimiento.

El sexo de las películas de Medem ocurre de manera natural. No hay juicios morales sobre las posibilidades de la carne. Es un acto humano y por lo tanto cada uno tiene el derecho a vivirlo a su modo. A pesar de ello, el sexo y la naturaleza del

sexo en el hombre dentro de las películas de éste autor esta alejado de una visión naturalista.

Así debe entenderse el sexo dentro de esta particular estructura narrativa, debe entenderse como el acontecimiento a partir del cual los personajes que se han encontrado en la muerte establecen lazos por los cuales sus vidas se unen.

El sexo como acción debe estar cargada de naturalidad. No debe representar un juicio moral para la pareja. El deseo por compartir tiempo juntos irremediamente dará paso a la necesidad de que ello se consume a través del acto sexual, el cual debe producirse en un entorno natural, rodeado del paisaje que envuelva a los amantes o haciendo que el mismo participe de ello.

Además, el acto sexual será muy conciente para una de las partes (*Los amantes del círculo polar, Tierra*) o para ambas (*Lucía y el sexo, La ardilla roja*), y dicha conciencia originará que la relación de la pareja tenga bases más sólidas y son las que finalmente darán origen a la manifestación del amor.

Pero también debe significar para los personajes, además de un encuentro que origine intimidad, una muestra del poder del uno sobre el otro, del uno y del otro, un control que se comparte para que el placer sea mayor y la intimidad se concrete.

La muerte representa el encuentro de los protagonistas, el sexo la forma en la cual la intimidad se desarrolla todo para que el amor, el tercer acontecimiento en el orden de la estructura de las películas de Julio Medem, se manifieste

Amar es un sentimiento, su acción ocurre en el interior de cada persona lo que hace que su reflejo, su proyección al mundo, esté sometido a características que no tienen que ver con la forma concreta en la cual éste se produce, ya que los

sentimientos no tienen ninguna forma física concreta y la expresión de ellos depende de cada uno, y del otro.

Ante esta dificultad en las películas de Medem, el amor como acontecimiento está ligado íntimamente a la expresión oral. La confesión, la declaración desesperada tienen en este sentido capital importancia.

El amor es difícil de expresar para los personajes de Medem, quienes se ven en la obligación de confesarlo, lo que hace que Ángela ante Ángel (*Tierra*) y Lisa-Sofía con Jota (*La ardilla roja*) confiesen su sentimiento. Por ejemplo, Lorenzo utiliza las palabras para que Lucía comience a comprender la importancia que tiene en su vida (*Lucía y el sexo*). El sobre entendido toma forma cuando Catalina y Perú y el gran valor que tiene que los dos estén juntos abrazados, eso es importantísimo para ellos y así lo manifiestan (*Vacas*).

Aun Ana y Otto (*Los amantes del círculo polar*) se refugian en la palabra para hacer entender al otro que lo ama, aunque entre ellos no hubo un último encuentro declaratorio, la promesa de amor de esta pareja se desplaza a la que hace Otto, el piloto alemán, a Cristina, la chica a la cual se le muere su padre. Precisamente porque Ana y Otto no se pueden jurar amor eterno, ella cuenta el amor que Otto, el piloto alemán, le juró a Cristina, en silencio, la llevaría lejos y la cuidaría. Una manera en la cual la declaración de Otto el piloto se desplaza para ser la de Ana.

De esta manera se le otorga a la palabra una importancia fundamental dentro de la expresión del amor, porque es a través de ella que este sentimiento, el más importante de todos, toma forma, se manifiesta irreductiblemente, y aún cuando resulte insuficiente para expresar de manera absoluta lo que se siente, la sencillez de su expresión lo hace cercano.

El amor se resiste a la muerte. También es más que sexo, aunque desde esta estructura narrativa el sexo se acerca al amor, el amor es el fin último. Es el acontecimiento por el cual los personajes existen, no es el complemento de sus vidas es la vida, la luz de la cual huyen al inicio de la historia y que la consiguen luego de que a través de la carne han terciando de conocerse.

Las historias basadas en las películas de Medem deben ser historias de amor, de la búsqueda constante de la plenitud del ser humano a partir de compartir sus sentimientos con otros. Incluso, si el tiempo se interpone entre ellos, incluso si la distancia se vuelve muy grande, incluso después de la muerte, el encuentro con el otro a través del amor deberá producirse, es el principio y el fin de la conexión entre los seres, y a partir de ello, del artista con su público.

CAPÍTULO VII

“LA LLUVIA ENTRE ABRIL Y JULIO”: GUIÓN DE CORTOMETRAJE

*“El cielo es un espejo a punto de partirse
Va derramando el tiempo en el asfalto gris
Las ráfagas de dudas son insoportables
Y los diluvios del recuerdo nunca tienen fin.”
Alejandro Sanz—Hoy llueve, hoy duele—Canción*

SEC. 1. ORILLA DEL RIACHUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. EXTERIOR. DÍA SOLEADO

Observamos cómo los rayos del sol se reflejan intensamente sobre el agua, escuchamos el agua correr.

SEC 2. LAGUNA Y RIACHUELO. PÁRAMO. MÉRIDA. EXTERIOR. NOCHE.

A. LAGUNA Y ORILLA DEL RIACHUELO. MÉRIDA. EXTERIOR. NOCHE

JULIO niño, corre por la orilla de una laguna que refleja la luna llena, una densa neblina que parece querer alcanzarlo mientras JULIO corre desesperado.

JULIO es un niño de 10 años de edad, de cabello negro, delgado y moreno.

Al llegar a la orilla de un riachuelo, que se desprende de la laguna, el NIÑO se detiene. Tiene la respiración agitada, mira con desespero hacia al otro lado del riachuelo, como buscando algo que se le ha perdido, repentinamente una gran sonrisa se apodera de su rostro, la respiración del niño se calma.

Al otro lado de la laguna, un señor de unos setenta años observa al NIÑO. El señor tiene semblante tranquilo y le sonrío, es EL ABUELO de JULIO

JULIO (sonriente y tranquilo)

ABUELO

EL ABUELO (observando al niño)

Ven JULIO. Salta Valiente

JULIO mira a su ABUELO con cierta sorpresa, de repente se da cuenta de que se encuentran en extremos distintos del riachuelo. EL NIÑO comienza a escuchar el sonido del agua al chocar con las piedras que se encuentran en el río. A pesar de la luna llena, el agua es negra, como si no tuviera fondo.

JULIO observa el río con miedo, un miedo infantil, que le recorre todo el cuerpo, como si en él se hubiera concentrado todo el miedo del mundo. Luego observa a su ABUELO, quien sigue mirándolo al otro lado del riachuelo, con tranquilidad.

EL ABUELO (animándolo)

Vamos hijo, no es la primera vez que te va a tocar saltar.

JULIO comienza a retirarse hacia atrás, alejándose de la orilla del riachuelo con temor. Observa la luna, luego a EL ABUELO. Repentinamente el niño comienza a correr hacia el riachuelo, el cual decide saltar.

JULIO siente que está en el aire, volando sobre el río. JULIO ve que su ABUELO lo mira orgulloso, repentinamente JULIO siente que comienza a caer, ve como la otra orilla del río está lejos de Él, y su ABUELO en ella. JULIO mira al cielo, una nube tapa la luna de forma misteriosa mientras el NIÑO siente que cae dentro del agua.

B. RIACHUELO. MÉRIDA. INTERIOR. NOCHE

Vemos desde el interior del riachuelo como los pies del niño caen en el agua.

ENCADENA A:

**SEC. 03 DORMITORIO Y SALÓN. APARTAMENTO DE JULIO.
CARACAS. INTERIOR/ NOCHE. MADRUGADA LLUVIOSA
A DORMITORIO. INTERIOR. NOCHE. MADRUGADA**

JULIO tiene treinta años, es un hombre moreno, de cabello negro corto, no es muy alto, tiene un aire adolescente.

JULIO se encuentra dormido. Un teléfono suena insistentemente.

JULIO abre los ojos y se levanta como si estuviera asfixiándose. Al momento no se percata del sonido del teléfono, se siente aliviado por dejar de vivir la angustia de no sentir la respiración, luego se levanta de la cama, decidido.

B SALÓN. INTERIOR. NOCHE. MADRUGADA.

JULIO camina dentro del salón de su apartamento y toma el teléfono que se encuentra sobre una pequeña mesa.

El apartamento no es muy grande, está decorado con un estilo minimalista. Sobre la mesa en la cual se encuentra el teléfono hay una foto de JULIO niño acompañado de su abuelo en Mérida y otra de “otro niño” acompañado por JULIO adulto en la playa.

JULIO (con una voz suave)

Aló ¿Quién habla?

JULIO mira hacia abajo, sus pies se encuentran sobre un charco de agua, se sorprende levemente. Y observa que el charco de agua llega hasta el balcón, el cual se encuentra abierto. Afuera llueve con fuerza.

Escuchamos la voz de una mujer al otro lado de la línea, es ABRIL.

ABRIL (OFF)

¿Te he despertado?

En la cara de JULIO se pinta una expresión de satisfacción. Ignora que entra agua por el balcón y continúa con atención al teléfono.

JULIO (con entusiasmo)

ABRIL...estuve esperando tu llamada... ¿Cómo has estado?...
¿en dónde te encuentras?

ABRIL (OFF, intentando no sonar triste)

Estoy aquí, en la casa de tu ABUELO...vine a acompañarlo...no te avisé antes, el no me dejó.

JULIO (más tranquilo)

¿Cómo está el viejo? Llegué hoy de Madrid, no he hablado con el aún.

ABRIL (Off)

Bueno... (Silencio) Yo sigo aquí pero...ÉL no está, él se ha ido.

JULIO separa el teléfono de su cara, seguimos una lágrima que brota de sus ojos por su cara con gesto parco, la lágrima cae a los pies de JULIO, sobre el charco. Afuera llueve fuertemente.

**SEC 4 LAGUNA Y RIACHUELO. PÁRAMO. INTERIOR—EXTERIOR.
NOCHE.**

A. LAGUNA. PÁRAMO. EXTERIOR NOCHE.

JULIO niño corre por la orilla de la laguna hacia una neblina muy espesa, alejándose del riachuelo. JULIO llora desconsolado sin parar de correr.

B. RIACHUELO. PÁRAMO. EXTERIOR NOCHE.

JULIO niño, observa que la luna en el cielo se tapa completamente y sonrío como aliviado, luego se percata del sonido del riachuelo y se da cuenta de que se encuentra al otro lado, donde estaba EL ABUELO. Ve que a su alrededor no se encuentra su ABUELO y vuelve a observar el riachuelo. Descubrimos un gesto de JULIO de absoluta sorpresa y decepción.

C. LAGUNA. PÁRAMO. EXTERIOR. NOCHE.

JULIO niño cae al suelo, continúa llorando. Observa al cielo, la luna llena es cubierta por unas nubes. JULIO se levanta y sigue corriendo con miedo y rabia.

D. FONDO DEL RIACHUELO. MÉRIDA. INTERIOR. NOCHE.

Seguimos cómo EL ABUELO se hunde en el fondo del riachuelo perdiéndose en la oscuridad del fondo del agua.

ENCADENA A.

SEC. 5 EMBARCADERO—VELERO. ISLA EN EL CARIBE. EXTERIOR/INTERIOR. NOCHE LLUVIOSA.

A. EMBARCADERO. ISLA. EXTERIOR. NOCHE LLUVIOSA.

Subimos desde el fondo del mar. Es de noche y cae una fuerte lluvia. Un velero se encuentra apoyado en un embarcadero muy pequeño. Las olas mueve con fuerza el velero.

OCTAVIO, un hombre de 38 años, alto y fuerte, lleva a un niño en brazos, el mismo de la foto en casa de JULIO, y entra con Él al velero.

ABRIL, una mujer de 35 años, blanca, de estatura baja, delgada, lleva un vestido corto, observa al otro lado de la isla, como buscando algo que no puede dejar. Está totalmente empapada.

B. VELERO—INTERIOR. ISLA. NOCHE LLUVIOSA.

OCTAVIO entra al velero con el niño en brazos.

JULIO —El hijo de ABRIL—

¿Y mamá? ¿Espera por el hombre del mar?

OCTAVIO (Observando al niño con extrañeza)

Ya la busco. Tu madre no tiene a nadie a quien esperar. Sólo nos tiene a nosotros.

C. EMBARCADERO. ISLA. EXTERIOR. NOCHE LLUVIOSA.

ABRIL continúa parada bajo la lluvia, escrutando el horizonte de la isla. OCTAVIO sale del velero y corre hacia ABRIL.

OCTAVIO (Grita mientras corre)

¡ABRIL, ABRIL!

ABRIL está muy concentrada en el horizonte borroso como para escuchar a OCTAVIO, quien se acerca a ella por detrás y la toma por los hombros.

OCTAVIO

Vamos ABRIL. Sube al velero. Llegó el momento de irnos.

ABRIL no contesta y observa unas luces azules y rojas que dan vueltas al otro lado de la Isla, por la lluvia no ve con claridad.

OCTAVIO

¡Mujer vamos ya! No ves que ya los guarda costas vinieron a buscar a toda la gente sólo quedamos tú y yo.

ABRIL (Decidida)

Yo no me quiero ir de esta isla. Nunca.

OCTAVIO

Deja de decir tonterías, JULIO nos espera en el velero.

ABRIL se sorprende, y dibuja una sonrisa en su rostro y voltea a ver a OCTAVIO.

ABRIL (Mirándole a la cara)

Sabía que vendría a buscarme. Esta vez me toca seguirlo a él.

SEC. 6 LAGUNA. PÁRAMO. EXTERIOR. NOCHE.

JULIO NIÑO corre alejándose de la laguna con rapidez observamos sus pasos contra la tierra húmeda.

ENCADENA A:

SEC. 7 FACHADA Y SALON. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA EXTERIOR/INTERIOR. DÍA.

A. FACHADA CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. EXTERIOR. DIA.

JULIO NIÑO corre camino hacia la casa del ABUELO. El día es soleado aunque la tierra está algo húmeda. JULIO NIÑO corre entre arbustos de un color verde muy vivo y flores con colores claros. Al llegar a la casa del ABUELO se para a un lado para recuperar el aire. La casa es sencilla, las paredes son de adobe y tienen el color natural del material. Alrededor de la casa hay plantas, flores, que lucen de manera tal que parece que alguien las cuida.

JULIO NIÑO se asoma por una de las ventanas de la casa observando cómo EL ABUELO se encuentra sentado viendo a ABRIL parada frente a él. ABRIL tiene 15 años, es una chica blanca, de cabello negro que viste una falda larga y un sombrero, en las manos lleva una maleta.

B. SALÓN. CASA DEL ABUELO. INTERIOR. DÍA.

Cerca de la puerta se encuentra parada una mujer, de unos cincuenta años, TÍA de ABRIL. Con gesto de dureza que esconde cierta pena, observa la escena. ABRIL se acerca al ABUELO y abrazándolo comienza a llorar, el abuelo la abraza aunque mantiene su gesto severo.

TÍA (interrumpiendo)

ABRIL, ha llegado la hora de que te vayas

La TÍA se acerca a ABRIL quitándole la maleta que aún sostiene en sus manos y la hala por el brazo; ABRIL se separa de El ABUELO mirándole a los ojos, una vez parada le suelta la mano a La TÍA y la sigue hacia la puerta. Cuando ABRIL está cerca de llegar a la salida corre hasta donde está sentado EL ABUELO, y se dan un apasionado beso en los labios.

C. FACHADA CASA DEL ABUELO. EXTERIOR. DÍA.

JULIO NIÑO mira lo que sucede con algo de asombro y de rabia, comienza a llorar. Deja de observar lo que sucede y se voltea, recostándose de la pared, deja que su peso caiga al suelo. El niño llora sin consuelo.

D. SALÓN. CASA DEL ABUELO. INTERIOR. DÍA.

ABRIL y EL ABUELO se separan y se miran a los ojos.

ABRIL se aleja y sale de la casa, el ABUELO permanece sin ver hacia la puerta con gesto triste, camina hacia la cocina en la cual se observa un saco de papas.

E. FACHADA CASA DEL ABUELO. EXTERIOR. DÍA.

ABRIL sale de la casa y comienza a bajar junto con su TÍA, por un camino que la lleva al pueblo, el cual observamos al fondo, las dos mujeres bajan por una colina, comienza a llover. JULIO NIÑO corre tras ABRIL, lo vemos bajar por la colina.

ENCADENA A:

SEC. 8 FACHADA DE CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA EXTERIOR/ DÍA LLUVIOSO.

Por la colina sube JULIO, adulto, carga un morral a sus espaldas y viste un impermeable. La lluvia es intensa.

SEC. 9 SALÓN. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA INTERIOR/DÍA LLUVIOSO

A. Punto de Vista (P.d.V) de JULIO

JULIO, entra a la casa del ABUELO, la casa en el interior es rústica pero con detalles contemporáneos. Al entrar a la sala observa un grupo de personas, hombres y mujeres vestidos de negro, una señora mayor le ofrece una taza de café. JULIO toma la taza. Julio escucha la voz de un niño.

JULIO –El hijo de Abril- (OFF)

Hombre del mar...Tu eres el hombre del mar.

JULIO baja la cabeza y observa a sus pies a un niño que lo mira.

B. Vemos a Julio y al niño uno frente al otro, en la sala de la casa.

CORTE A:

SEC. 10 PLAYA. ISLA. ARCHIPIELAGO EN EL CARIBE. EXTERIOR. DÍA

JULIO –El hijo de ABRIL- se encuentra parado frente a JULIO, quien viste un traje de buzo. El día está sumamente soleado. JULIO -El hijo de ABRIL- observa a JULIO mientras éste comienza a quitarse el traje.

JULIO -El hijo de ABRIL-.

¿Tú eres un hombre del mar? Te he visto caminando sobre el agua desde allí —Señalando al horizonte— Desde muy lejos. Luego he visto que intentabas sumergirte nuevamente pero no has podido

JULIO (Siempre sonriendo)

Claro, pero es que aquí el agua es muy bajita. Hasta tú podrías caminar sobre ella.

JULIO -El hijo de ABRIL-.

Lo que pasa es que yo le tengo miedo al agua.

JULIO ya no tiene el equipo de buceo y la parte superior descansa sobre su cintura. El equipo esta colocado a un lado, entre el equipo se observa una cámara para tomar fotos bajo el agua, cuadrada, grande, y con bordes de colores.

JULIO (Sin dejar de sonreír)

Claro. Todos tenemos miedo. Yo le tengo miedo a la gente. Lo que tienes que hacer es intentar meterte poco a poco y verás que no resulta tan aterrador. Aquí estoy hablando contigo y eso que eres gente.

JULIO –El hijo de Abril-

Eso es para atrapar peces (Señalando la cámara)

JULIO se agacha y toma la cámara en sus manos.

JULIO

Esto (toma la cámara en la mano). Esto es más bien para atrapar todo, peces, montañas, animales, calles, hasta gente. ¿Quieres ver cómo te atrapo?

JULIO toma la cámara y le toma una foto al niño, la misma que vimos en su casa.

Flash de cámara.

CORTE A:

SEC. 11 PÁRAMO. RIACHUELO. MÉRIDA. EXTERIOR. DÍA

JULIO NIÑO se encuentra cerca de un riachuelo revisando una cámara que le ha regalado su abuelo, a su lado ABRIL, adolescente, tiene los pies dentro del agua.

JULIO se encuentra apartado de la orilla.

ABRIL

¿Y qué esperas niño para tomarme una foto?

JULIO NIÑO ve a ABRIL con timidez

JULIO NIÑO

¿Si quieres? (es de pregunta? Es recomendación, pero es bueno que le coloques la intención, que expresión tiene el niño?)

ABRIL

¡Ya sé! Me coloco en aquella piedra —Señalando con el dedo—y me la tomas.

ABRIL descalza salta por varias piedras que se encuentran en el interior del río hasta que llega a la indicada.

JULIO NIÑO (Con preocupación)

Cuidado y caes al río, podrías mojarte.

ABRIL (A lo lejos)

No digas tonterías y toma la foto.

JULIO NIÑO observa a ABRIL por el visor de la cámara, mientras ésta realiza poses graciosas, como de diva, JULIO NIÑO sonríe como encantado por ABRIL.

JULIO NIÑO —Gritando—

Esta última foto y terminamos.

ABRIL sonríe.

JULIO toma la foto. ABRIL corre sobre las piedras húmedas hacia donde está JULIO, hasta que resbala y cae al río.

JULIO NIÑO refleja su susto en la cara, luego observa a ABRIL salir del río.

ABRIL

No te quedes all  parado y ven a ayudarme

JULIO NIÑO se levanta con intención de acercarse a ABRIL, pero ésta llega a la orilla del río dónde está JULIO NIÑO. ABRIL se sienta a un lado de JULIO NIÑO, ambos en la orilla del riachuelo.

JULIO NIÑO observa a ABRIL quien está empapada y temblando. ABRIL se percata que el niño la observa.

ABRIL (como enojada)

Qué esperas, dame tu chaqueta, no ves que me muero del frío.

ABRIL comienza a quitarse la ropa, al tiempo que JULIO NIÑO deja la cámara a un lado para quitarse la chaqueta que viste.

ABRIL se ha quitado toda la ropa de la parte superior a excepción del sujetador; JULIO niño, que también se ha quitado la chaqueta, se queda mirando los pechos de ABRIL, quien se da cuenta y sonríe con picardía.

ABRIL

 Quieres tocarlos?

JULIO NIÑO la observa nervioso.

ABRIL descubre uno de sus pechos, y toma una mano de JULIO NIÑO acercándola a ella. Lentamente la mano temblorosa de JULIO NIÑO se acerca al pecho de ABRIL.

ABRIL

No tengas miedo

JULIO llega hasta el pecho de ABRIL y lo acaricia conducido por la mano de ella, la chica cierra los ojos, disfrutando.

Luego de un momento JULIO NIÑO retira su mano como asustado, ABRIL lo observa y sonrío.

ABRIL

No puedes tocar a una chica sin besarla, eso es importante.

ABRIL se acerca hacia el niño buscando su boca.

ABRIL

Abre la boca, sólo un poco, y cierra los ojos.

JULIO niño hace que la chica le dice.

P.D.V desde la boca de JULIO NIÑO vemos cómo ABRIL se acerca, entramos en la boca de la chica hasta que la imagen se oscurece.

ENCADENA A:

SEC. 12 PLAYA. ISLA. ARCHIPIELAGO EN EL CARIBE. EXTERIOR. DÍA

A. Desde el interior oscuro de la boca de ABRIL la toma se abre hasta observar a ABRIL, desnuda, dentro del mar, en un lugar de aguas muy bajas. ABRIL se mueve excitada, estimulando su sexo con el agua.

En cortes violentos, vemos a ABRIL moverse una y otra vez del interior al exterior del agua, mientras gime de placer, observamos su cara, sus piernas, sus brazos que se apoyan en la arena dentro del agua, todo bajo un sol de luz cegadora.

B. ABRIL extasiada se deja caer dentro del agua, extiende su cuerpo dejando que sobresalga a la superficie su nariz. ABRIL abre y cierra los ojos observando la luz del sol, repentinamente la silueta de un hombre, JULIO, vestido con traje de buzo.

ABRIL intenta levantarse mientras deja de entrar algo de agua salada a su boca, JULIO le extiende una mano para ayudarla, ella torpemente la toma, JULIO la levanta del agua, mientras la mira, sin quitarse la máscara de buzo, parada frente a él, tomada en sus brazos, desnuda bajo él sol.

SEC. 13 COCINA. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. INTERIOR. NOCHE.

A. ABRIL se encuentra en la cocina sirviendo unas tazas de café acompañada de una mujer mayor, quien se lleva las tazas en una bandeja una vez que las tazas están llenas. La señora sale de la cocina, JULIO se encuentra parado junto a la puerta observando la escena, al pasar a su lado la TÍA hace un gesto hacia JULIO como de lamento, JULIO le sonrío mientras observa cómo deja la habitación. Las miradas de JULIO y ABRIL se encuentran cuando la señora deja la cocina.

Los dos se observan en silencio por un momento, ABRIL rompe el silencio.

ABRIL

¿Deseas que te prepare algo de comer?

JULIO

No te molestes.

ABRIL

No es molestia, además tampoco es mucho lo que puedo hacer.

ABRIL se voltea hacia el fregadero mientras JULIO cruza la cocina para acercarse a ella. ABRIL toma un plato, cuando desde su espalda JULIO se acerca colocándose tras ella.

JULIO (Acercándose a ABRIL)

Demasiado tiempo para tenerte cerca.

B. Sucesión de planos de detalle.

JULIO pasa su mano por la cintura de ABRIL; con sus labios toca el cuello de ABRIL; ABRIL respira profundamente, JULIO voltea con una mano el rostro de ABRIL hacia atrás.

ABRIL (Con los ojos cerrados)

Demasiado tiempo.

ABRIL toma la mano que JULIO puso sobre su cara y la coloca entre las piernas de ella, sobre la ropa.

JULIO –El hijo de Abril- (Entrando a la cocina)

Han traído el muerto.

JULIO y ABRIL se detienen y voltean y observan al niño.

CORTE A

SEC. 14. SALÓN. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA.

A. ABRIL se encuentra ordenando la sala mientras que JULIO despide a las últimas personas que le dan el pésame, afuera llueve.

B. Sentado en el suelo está JULIO –el hijo de Abril- observando detenidamente un cofrecito, que está en el centro de la mesa.

JULIO –El hijo de Abril- (Volteando a ver a su mamá)
¿Y cómo lo metieron allí?

ABRIL que está sentada, en el mueble que se encuentra de espaldas a su hijo, también observa el cofrecito de madera, del otro lado del mueble JULIO

ABRIL
Le han prendido fuego, allí solo quedan las cenizas.

JULIO, el hijo de Abril, comprendiendo, a su modo.

JULIO –El hijo de ABRIL-
Ah...como en el infierno.

JULIO
No, en el infierno sólo ardería el alma, y como no hay infierno no hay nada que pueda arder allí.

JULIO, el hijo de ABRIL observa a JULIO con atención, luego de observarlo por un momento le pregunta con curiosidad.

JULIO –el hijo de ABRIL-
Hombre del mar ¿tu que haces aquí?

JULIO
Las cenizas que están en ese cofre son en parte mías.

ABRIL con curiosidad observa a ambos y pregunta.

ABRIL
Y ustedes ¿De dónde se conocen?

JULIO –El hijo de Abril- (Respondiendo rápidamente)
Del mar.

ABRIL sonrío.

JULIO.
El que tengo sin verte.

SEC. 15 PLAYA. ISLA. ARCHIPIELAGO EN EL CARIBE. EXTERIOR. DÍA
ABRIL y JULIO se encuentra parados, uno frente al otro, bajo un sol muy intenso, de luz blanca. Julio no se ha quitado la máscara de buzo. Abril lo observa intrigada; luego de un momento, se comienza a alejar de él.

JULIO (llamando a Abril)
¿Adónde vas?

ABRIL (Caminando hacia la playa, fuera del agua).

No pensarás que me voy a quedar allí mirándote, esperando a que está listo.

JULIO corre hacia ABRIL, la alcanza y se coloca delante de ella.

ABRIL

Déjame en paz y ve a buscar el pez que se te ha perdido...Cariño

JULIO frente a ABRIL comienza a tocarle el muslo, subiendo hasta el sexo de ella. ABRIL lo detiene golpeándole en la cara, arrancándole la máscara. El golpe hace que a ABRIL le duela la mano.

Los ojos de JULIO quedan descubiertos al no tener la máscara, toma la mano de ABRIL, ella se niega a dejarse tocar por él pero finalmente al mirarla a los ojos deja que JULIO tome su mano.

ABRIL y JULIO se miran a los ojos.

ABRIL (misteriosa)

Tienes los ojos melancólicos.

SEC. 16 PÁRAMO. RIACHUELO. MÉRIDA. EXTERIOR. DÍA.

JULIO NIÑO se encuentra frente a ABRIL con los ojos cerrados. ABRIL sonríe. JULIO, algo asustado abre los ojos.

ABRIL

Eso...Es importante que después de besar a una chica la mires a los ojos, a nosotras nos gusta que nos miren.

JULIO baja la mirada por un instante, luego observa los pechos desnudos de ABRIL, y sube mirándola fijamente a los ojos.

ABRIL comienza a taparse los pechos.

ABRIL (Mirándolo)

Aunque tus ojos no son como los de un niño. Tienes la mirada de un sentimiento profundo distante en el tiempo, como melancólica...

JULIO NIÑO observa extrañado a ABRIL, quien termina de vestirse y se levanta.

ABRIL

Cosas mías...Vamos tu abuelo debe estar esperando por nosotros en su casa.

CORTE A:

SEC. 17 COCINA. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. INTERIOR. NOCHE.

A. JULIO está sentado en el sofá, observando el cofre donde se encuentran las cenizas de su abuelo.

ABRIL entra a la habitación.

ABRIL

Julio está dormido.

JULIO la observa mientras ABRIL se acerca a él. Se ven a los ojos. ABRIL se para frente a JULIO dejando su cuerpo frente a la cara de él. JULIO lanza su cara en contra del cuerpo de ABRIL, abraza fuertemente los muslos de ella. ABRIL le

acaricia la cabeza a JULIO y cerrando los ojos, comienza a subir su falda, JULIO hunde su cabeza en el sexo de Abril.

B. Sucesión de planos de detalle.

JULIO, sentado sobre el mueble, le baja las pantaletas a ABRIL mientras aprieta sus nalgas con fuerza, la mujer chilla de placer. JULIO levanta con las manos a ABRIL, se recuesta sobre el sofá le sube la blusa y con una mano aprieta un pezón, luego se lleva el seno hasta su boca y muerde el pezón con los dientes.

ABRIL, sobre JULIO, toma su pene y gime de placer cuando ella misma lo introduce entre sus piernas; Abril comienza a moverse de manera enérgica sobre JULIO. El rostro de JULIO revela dolor, éste intenta mover un poco a ABRIL, ella lo mira con autoridad, este no se resiste.

La pareja disfruta de estar juntos, gimen mientras que en la otra habitación duerme el hijo de ABRIL.

ABRIL cae sobre JULIO luego de dar un fuerte grito.

CORTE A:

SEC. 18 ORILLA DEL MAR. ISLA EN EL CARIBE. EXTERIOR. NOCHE LLUVIOSA.

JULIO se encuentra vestido con su traje de buzo, sin la careta. A lo lejos frente a Él observa, con dificultad por la lluvia, las luces de una cabaña y un velero. A ratos, como ráfagas, la silueta de una mujer bajo el agua, la silueta de ABRIL.

SEC. 19 FRAGATA MILITAR. MAR CARIBE. INTERIOR. NOCHE LLUVIOSA.

JULIO es lanzado contra el piso de una fragata militar, viste su traje de buzo, esta mojado y esposado, su cara refleja rabia y frustración

SEC. 20 COCINA. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. INTERIOR. NOCHE.

ABRIL está acostada encima de JULIO. La pareja aún continúa en el sofá, sobre la mesa del centro el cofre con las cenizas del ABUELO.

JULIO (Con ABRIL acostada en su regazo)

Nunca espero volverte a ver, siempre creo que será lo contrario. Siempre espero no verte otra vez. La idea de que amo, sentirlo, entender que siempre lo he hecho, que no es sólo una obsesión, algo que ni yo mismo me creía.

ABRIL se levanta y lo mira a los ojos. JULIO la observa, del rostro del hombre emerge una lágrima la mujer está completamente conmovida.

JULIO

Perdona el haber creído que había aprendido a no quererte.

CORTE A.

SEC. 21 CASA DEL ABUELO. COCINA INTERIOR/DÍA LLUVIOSO

El ABUELO se encuentra pelando unas papas. Afuera llueve fuertemente. JULIO NIÑO entra por la puerta principal, se queda parado en la entrada observando al ABUELO con rabia. JULIO se seca las lágrimas de la cara con la mano toda empapada, ha estado llorando. El ABUELO clava la navaja con la cual está pelando las papas en una mesa que se encuentra cerca de él, busca un cigarrillo entre los bolsillos de su chaqueta gastada. Julio observa decidido la navaja que el abuelo ha clavado en la mesa.

ABUELO (sin ver a Julio)

Pasa niño. Quítate esa ropa que te vas a resfriar.

El ABUELO se levanta hacia la cocina y coloca sobre el fogón una hoya pequeña para que se caliente

JULIO lentamente comienza a caminar hacia la cocina con la vista fija en el cuchillo.

JULIO

Sabía que no podía ser bueno que estuviera cerca de usted.

EL ABUELO comienza a preparar un tilo sin prestar atención a lo que el chico dice.

JULIO

Por eso se va, para estar lejos de usted aunque prefiera estar conmigo.

JULIO NIÑO camina lento y decidido, sin quitar la mirada del cuchillo que está clavado en la mesa de madera. Las gotas caen de su ropa al suelo, humedeciéndolo.

EL ABUELO

Hay gente que tiene que irse, hay gente que se queda...tú siempre volverás, yo ya llegué a donde tenía que estar, ella...ella no, ella es otra cosa.

JULIO NIÑO está aún más cerca del cuchillo, todo su cuerpo tiembla mientras que EL ABUELO continúa preparando el té, moviendo las cosas de un lado a otro sin mirar a JULIO NIÑO.

JULIO NIÑO (Con rabia)

El día que me vaya no volveré aquí, ni por usted, ni por ella. El día que me vaya no volveré ¡por nadie!

JULIO se acerca al cuchillo, levanta su mano temblorosa. Gotas de lluvia caen de su ropa al piso.

EL ABUELO

Nadie se aleja del todo de ninguna parte, ni se acerca demasiado a él. Los lugares, como las almas, rondan. Simplemente están por allí, te los tropiezas.

CORTE A

B.

Sucesión de planos de detalles.

Vemos cómo el cuchillo se desplaza de la mesa hacia la cara de JULIO NIÑO, empuñado por la mano del abuelo. El NIÑO se ve sorprendido por un golpe que le nubla la vista. Luego cae al suelo, observando el piso y las gotas de agua que caen sobre los charcos afuera, en el patio, por la puerta que da a la cocina; escucha de manera exagerada el agua; luego los pasos de su abuelo, hasta escucharlo con claridad.

C.

ABUELO

También deberías saber que para pelear por una mujer hay que ser hombre...crece niño y después....después....

SEC. 22 SALA. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. INTERIOR. NOCHE.

Se escucha que la lluvia va disminuyendo.

ABRIL acostada sobre JULIO, las lagrimas colman sus ojos.

ABRIL

Mi niño... siempre fuiste eso, nunca creciste, no creí que lo hicieras. Yo te sentía tan cerca de mi, tan dentro, pero me había ido y ¿cómo volver?, es muy difícil regresar, cuesta recordar el camino que dejas atrás.

Estaba muy lejos y después apareciste. Por un momento creí que era posible, creí que no te alejarías y estaba dispuesta a no dejarte ir, pero te fuiste

SEC. 23 VELERO. ISLA EN EL CARIBE. EXTERIOR/INTERIOR. NOCHE LLUVIOSA.

A. VELERO. ISLA EN EL CARIBE. INTERIOR. NOCHE LLUVIOSA.

Observamos a ABRIL entrar en el velero, detrás de ella OCTAVIO su esposo. ABRIL ve que en el interior del velero se encuentra su hijo, y con la mirada busca a alguien más, intenta salir nuevamente del velero pero su esposo la detiene.

ABRIL (Off- mientras observamos las imágenes)

Por eso cuando te fui a buscar y no te vi, mientras me alejaba de la isla, decidí que no te perdería otra vez

B. VELERO. ISLA EN EL CARIBE. EXTERIOR. NOCHE LLUVIOSA.

Vemos cómo el velero se aleja de la isla en medio de la tormenta

ABRIL (Off)

Cuando llegamos a mi casa tomé mis cosas y a mi hijo y me vine aquí el único lugar donde pensé que te encontraría.

SEC. 24. HABITACIÓN. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. INTERIOR. DÍA.

Observamos al abuelo acostado en una cama, atendido por LA VECINA, el ABUELO luce demacrado, pero sonrío al observar a ABRIL que se encuentra viendo por la ventana de la habitación como cae la lluvia, ella voltea, ve al ABUELO y se le acerca para sostenerle la mano.

ABRIL (Off-continúa de la anterior)

No estabas, solo él muy enfermo, sonrió al mirarme pero no dejó que te llamara hasta anoche

SEC. 25 SALA. CASA DEL ABUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. INTERIOR. NOCHE.

ABRIL

Y ahora no está pero, tú sí...

ABRIL sonrío, JULIO la ve con el rostro extrañado la pareja se besa. Afuera un charco de agua en el cual dejan de caer gotas, ha dejado de llover, nos vamos a lo profundo del charco, negro oscuro...

CORTE A

SEC. 26 ORILLA DEL RIACHUELO. VALLE DE SAN JAVIER. MÉRIDA. EXTERIOR. DÍA SOLEADO.

JULIO, ABRIL y su hijo JULIO se encuentran a orillas de un riachuelo. JULIO –el hijo de ABRIL- tiene en sus manos la vasija que contiene las cenizas del abuelo. El niño mira a su madre y a JULIO como solicitando permiso.

JULIO Y ABRIL se encuentran abrazados y sonrían.

JULIO (Al niño)

Vamos hazlo ya.

JULIO –el hijo de ABRIL- abre la vasija y la vacía en el riachuelo, las cenizas salen del recipiente directo hacia las aguas.

Vemos como la cámara sigue el recorrido de las cenizas sobre las aguas del riachuelo mientras JULIO, ABRIL y su hijo se alejan del lugar. Sobre las aguas del riachuelo se reflejan de manera intensa los rayos del sol.

FADE OUT

CONCLUSION Y RECOMENDACIONES

*“lo más importante de un guión, su razón de ser,
aquello que lo convierte en la primera piedra insustituible
sobre la que se construye una película es su estructura”
Almodóvar-La mala educación-Prólogo*

Las películas de Medem indagan sobre lo eternamente humano utilizando a la muerte, el sexo y el amor como los puntos fundamentales que rigen la vida de los personajes en los filmes como representación de la existencia de todos los hombres. El arte cinematográfico permite la revisión de la humanidad con la distancia y la cercanía que el arte dispone a través del análisis el cual permite que exista una comprensión más allá de la simple percepción visual o de la explicación sentimental.

El proceso de creación del cortometraje “La lluvia entre Abril y Julio” mediante el análisis semiológico de las películas de Julio Medem permite establecer algunas conclusiones y recomendaciones que pueden contribuir a una mejor comprensión y utilización del análisis semiológico en la creación y comprensión artística, alejados de cualquier arrogancia ya que el análisis en sí representa una experiencia particular a cada autor de acuerdo a sus intereses con determinada obra.

Lo que no queda en duda es que el análisis semiológico es más que una herramienta de análisis, además es una forma de comprender la expresión artística con el fin de contribuir en la creación del arte.

El análisis semiológico requiere de la observación constante tanto de los elementos seleccionados para analizar, las secuencias específicas, como de la postura que se asume para el análisis.

La estructura narrativa como objeto de estudio desde la semiología requiere una observación particular puesto que el acontecimiento está relacionado con acciones que en el filme pueden estar contenidas en una o varias secuencias que comparativamente varían su extensión y ubicación en el filme.

En tal sentido es importante definir de manera adecuada el criterio de selección de las secuencias, de tal forma que el acontecimiento este identificado de forma plena y concreta, sin importar la extensión de él.

El mayor reto dentro del análisis semiológico es poder darle forma a cada una de los elementos que son parte del signo sin confundirlos entre si, y otorgándole a cada uno el valor analítico correspondiente.

También es importante apreciar que el análisis de la estructura cinematográfica de un filme a partir de la selección previa de puntos específicos como la muerte, el sexo y el amor, no está reñido con la obtención de resultados originales fuera de estos postulados, o de cualquiera que se realicen. El resultado del análisis semiológico puede estar alejado de los postulados iniciales y el analista debe ser capaz de observarlo, esto es fundamental para la obtención de nuevos resultados que permitan una nueva comprensión tanto del objeto analizado como de la matriz semiológica y su utilidad en el estudio del signo.

Los resultados que las matriz arrojan están condicionados por el investigador, sus capacidades intelectuales, la manera particular de entender el método y de interpretar los resultados que de él se deriven, en tal sentido es importante al abordar el estudio semiológico entender que la propia experiencia forma parte del resultado del análisis, sobre todo al tratarse de un filme. En tal sentido el resultado adquiere mayor valor en tanto se comprenda el y se explique de manera adecuada dicho proceso.

La muerte, el sexo y el amor analizados como acontecimientos en las películas de Julio Medem dieron como resultados de manera individual diferentes características, los puntos comunes originaron la estructura que hoy es posible reconocer en sus filmes, así mismo el análisis de estos acontecimientos bajo otra perspectiva arrojaría resultados distintos, o no, pero que desde otra perspectiva permitirían seguir enriqueciendo el análisis de los filmes en particular y del autor en general.

El resultado del estudio semiológico de la estructura narrativa de este autor a partir de la semiología también es el testimonio de cómo desde el conocimiento que aportan las matrices de estudio el resultado de ellos puede originar cuestiones de uso práctico para la disciplina estudiada, en este caso el cine, y las estructuras narrativas que este presenta.

Este análisis permite reconocer una estructura perteneciente a los filmes de ficción que hasta el momento ha realizado Julio Medem, esa estructura analizada es ahora una guía para la producción artística, para la creación de historia que siguiendo esta estructura, sean originales en el tratamiento que le den a la misma, o puedan generar a partir de ella nuevas formas en la realización cinematográfica.

Tanto si el producto del estudio semiológico es de aplicación práctica o es para conocer en profundidad la manera en la cual un filme comunica desde su forma, la semiología contribuye de manera profunda a que el hombre pueda entender el cine y lo que es más importante, el contenido que de este se desprende. Esa manera tan particular que tienen las películas de transportar a lugares increíbles en tiempo y espacio, a desplegar historias que cuentan sobre cómo son los seres humanos, que les preocupa y, lo mejor, historias que invitan a vivir y que para quienes han hecho del cine algo importante.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Acquarello (2000) *Julio Medem* Consultado en Octubre 4, de 2003 de la <http://www.filmref.com/directors/dirpages/medem.html>.

Atala, M. (2003) *Lucía y el sexo, pero menos en la última película de Julio Medem*. Consultado en Noviembre 24, 2003 de <http://www.terra.es/cine/actualidad/articulo.cfm?ID=3347>.

Aumont, Jaques & Maree, Michael (1990) Análisis del filme. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jaques; Bergal, Alain; Maree, Michael; Vernet, Marc. (1996) Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje. Barcelona: Paidós.

Axmaker, S. (2002). *Interview with Julio Medem*. Consultado en Noviembre, 14, 2003, de <http://Nitrateonline.com/2002/fmedem.html>.

Bernal, F (2004) *Lucía y el sexo: arriba y abajo* Consultado en Marzo 1, 2004, de <http://www.labutaca.net/films/5/Lucíayelsexo1.htm>.

Castro, A (1996) Julio Medem Cuando haces un film todo surge de manera inconciente” *Dirigido por*, 247, 66-69.

Cesar, S (1993, Mayo) La ardilla roja. Mentiras y verdades, el juego del cine. *Dirigido por*, 213, 18-20.

Chion, Michel. (1990) La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós.

Chion, Michel. (1990). Cómo se escribe un guión. Madrid: Cátedra S. A.

Delgado, J. M., & Gutiérrez, J. (Eds.). (s.f./1995). Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. (5ª Reimpresión). Madrid: Síntesis.

Díaz, P. (1997,) *Julio Medem* Consultado en Octubre, 20, 2003 de:
http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_iberia.htm.

EFE (2004) Julio Medem decide volver a hacer ficción tras el “infierno” vivido con su documental “La pelota Vasca” Consultado en Febrero, 04, 2004 de:
<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/02/01/cultura/1075652184.html>.

Fernández Valentí, T (1996, Mayo). Tierra De ángeles y demonios. *Dirigido por*, 246, 50-51.

Fernández Valentí, T (2001, Septiembre) Julio Medem. El cine del azar. *Dirigido por*, 304, 48-57.

Fernández, L y Vázquez, M. (1999). Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España. Madrid: Nuer Ediciones.

García Jiménez, Jesús. (1995). La imagen narrativa. Madrid: Paraninfo.

García Márquez, Gabriel. (1992). Doce cuentos Peregrinos. Bogotá: La Oveja Negra Ltda.

Golem (1996,9 de Noviembre) *Estudio de La ardilla roja*. Consultado el 13 de Octubre de 2003 de la World Wide Web: http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_tribuna.htm).

Heredero, Carlos F. (1999). 20 nuevos directores del cine español. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Hernández Ruiz, J. (1998, Septiembre) Sinfonía de esferas. Dirigido por, 271, 30-31.

Julio Medem Consultado en Octubre 5, 2003, de <http://www.imdb.com/name/nm0575523/>.

Medem, J. (1996,). *Mejor director español y mejor película (TIERRA) de 1996*. Consultado en Octubre 10, 2003 de: http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_tentaciones.htm).

Medem, J. (2003) *Un pájaro vuela dentro de una garganta*. Consultado en Enero, 5, 2004 de: elmundo.es/documentos/2003/09/cultura/medem.pdf.

Medem, J. (2003) *Invitado Julio Medem*. Consultado en Octubre, 10, 2003: <http://www.sportmania.com/codigo/chat/medem/archivo.asp>.

Medem, J. (Escritor/Director) y **De Garcillán**, F. (Productor) (1993) *La ardilla roja* [Película de cine] España: Sogetel.

Medem, J. (Escritor/Director) y **De Garcillán**, F. (Productor) (1996) *tierra* [Película de cine] España: Lolafilmes S.A.

Medem, J. (Escritor/Director), **De Garcillán**, F. (Productor) y Olaizola J. (Productor) (1992) *Vacas* [Película de cine] España: Sogetel S.A.

Medem, J. (Escritor/Director), **Bovaira, F.** (Productor) y **López, E.** (Productor) (1998) *Los amantes del círculo polar* [Película de cine] España: Sogecine

Medem, J. (Escritor/Director), **Bovaira, F.** (Productor) y **López, E.** (Productor) (2001) *Lucía y el sexo* [Película de cine] España: Sogecine.

Medem, Julio (2001). Lucía y el sexo: Guión cinematográfico original. Madrid. Punto de lectura.

Metz, Christian. (1974) Análisis estructural del relato. Argentina: Tiempo Contemporáneo.

Metz, Christian. (1999) La semiología. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Mitry, Jean. (1978) Estética y psicología del cine. Madrid: Siglo XXI España Editores.

Navarro, A. (2001, Enero). Julio Medem. *Tierra Dirigido por*, 297, 36.

Nöth, Winfried. (1995) Handbook of semiotics. Estados Unidos. Winfried N Nöth.

Pons, P. (1996) *Tierra: planeta Medem*. Consultado en Octubre 13, 2003, de http://socios.las.es/~ibravo/articulos/articulo_ajoblanco.htm.

Tarin, J. (2004) *Lucía y el sexo* Consultado en Marzo 1, 2004, de <http://www.labutaca.net/films/5/Lucíayelsexo2.htm>.

Tobias, Roland B. (1999). El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, S. A.

Torres, Augusto (1997). El cine español en 119 películas. Madrid: Alianza Editorial S.A.

ANEXO 1

Vacas (La muerte)

0. En sobre impresión, sobre fondo negro y en letras rojas se lee: EL AIZCOLARI COBARDE.

1 TRINCHERA. FRENTE CARLISTA. EXTERIOR. DÍA.**A. TRINCHERA. FRENTE CARLISTA. EXTERIOR. DÍA.**

Observamos un campo abierto lleno de humo. En primer plano la cabeza de una vaca muerta reposa sobre el suelo. Un niño, IRAGORRY, corre sobre una trinchera llevando dos ollas en sus manos. Se acerca CARMELO MENDILUZE. Se escucha a los soldados arreglando sus armas.

NIÑO IRAGORRI

¿A qué no sabes a quién he visto?

CARMELO MENDILUZE

¿A quién?

NIÑO IRAGORRI

Pues a MANUEL, el del caserío Irigibel.

CARMELO MENDILUZE

¿Dónde?

NIÑO IRAGORRI

Allí, entre el doscientos y el doscientos treinta.

CARMELO voltea a ver hacia donde le señala el NIÑO. Observamos un grupo de hombres vestidos de uniformes, arreglando sus armas.

B. El NIÑO IRAGORRI corre por el terreno sobre la trinchera, en dirección contraria a la que corrió en la secuencia anterior. CARMELO lo sigue desde el interior de la trinchera entre los hombres vestidos de uniformes. Durante el recorrido el NIÑO va contando.

C. TRINCHERA. FRENTE CARLISTA. INTERIOR. DÍA.

MANUEL IRIGIBEL está parado en el interior de la trinchera, tres hombres lo rodean; uno de ellos habla directamente con MANUEL mientras el NIÑO IRAGORRI y CARMELO se acercan a él.

SOLDADO 1 (Dirigiéndose a MANUEL)

Hemos oído hablar mucho de ti. Dicen que eres el mejor con el hacha, el mas rápido. El aizcolari que nunca ha perdido una apuesta.

El NIÑO IRAGORRI finalmente llega al lugar donde se encuentra MANUEL, quien observa al chico.

NIÑO IRAGORRI (Gritando):

¡MANUEL! ¡MANUEL! ¿A qué no sabes quién viene?

Al lado de MANUEL permanecen dos de los hombres que lo rodean.

SOLDADO 2

Este Saldivia del escuadrón de leñadores de Goizeta. Habrás oído hablar de él.

El NIÑO, que está sentado a nivel de las cabezas de los hombres, sobre la trinchera, habla con MANUEL.

NIÑO IRAGORRI

CARMELO, el del caserío Mendiluze. Ahora es Sargento.

MANUEL observa por momento al NIÑO. El SOLDADO 3 continúa hablándole.

SOLDADO 3

Si me das ventaja podemos arreglar un desafío.

MANUEL ve llegar a CARMELO, el SOLDADO 3 con el cual hablaba voltea a observar a CARMELO. Cuando MANUEL ve a CARMELO aprieta el puño tras su espalda.

CARMELO (A MANUEL)

¿Cuándo llegaste?

MANUEL

Anoche, con el segundo batallón.

CARMELO

¿Sabes algo de mi caserío? ¿Ha nacido mi hijo?

MANUEL

Sí.

CARMELO

¿Está bien?

MANUEL

Sí. Tienes un chaval.

CARMELO (Sonriendo)

Esa bruja ha parido un chaval.

Uno de los SOLDADOS sonríe al mismo tiempo que el NIÑO. Repentinamente se oye un disparo que proviene de espalda al NIÑO. El disparo le da a una de las ollas que el NIÑO llevaba en manos y que para ese momento se encontraba en el suelo; la olla sale disparada hacia MANUEL quien con un puñetazo la lanza al aire, con el mismo puño que cerr  al ver a Carmelo.

Al golpear la olla MANUEL hace un gesto y emite un sonido:

MANUEL (Lament ndose)

Shue.

El SOLDADO 2 silba. Tras el primer disparo se escuchan otros que le siguen, además de un grito:

SOLDADO 3 (Gritando, Off)

 Liberales!

Los hombres se resguardan en la trinchera y comienzan a disparar en dirección contraria al primer disparo.

CARMELO (A NIÑO IRAGORRI, que se encuentra sentado en la parte superior de la trinchera)

Iragorri baja de allí que te van a hacer un agujero.

NIÑO IRAGORRI (Sin moverse)

 Qu  te apuestas que no?

CARMELO toma al NIÑO y lo empuja hacia el interior de la trinchera:

CARMELO (Tomando al NIÑO)

 Qu  bajas te digo!

El NIÑO cae al suelo en el interior de la trinchera. Los SOLDADOS disparan sus armas. CARMELO se queda parado mirando a MANUEL quien está temblando mientras observa a CARMELO. CARMELO toma a MANUEL por los hombros y lo obliga a apuntar hacia el lado de donde provino el primer disparo. MANUEL continúa temblando, CARMELO se encuentra a su lado.

CARMELO (Apoyando a MANUEL)

Tranquilo MANUEL, tranquilo. No tiembles.

Dentro de la trinchera disparan. Observamos como algunos caen heridos. CARMELO le indica a MANUEL como disparar tomando el arma con sus manos.

CARMELO (Mientras toma el arma de MANUEL)

Ves... ya no tiembles.

CARMELO aprieta el gatillo del arma que sostiene MANUEL.

CARMELO

Ahora dispara ¡Dispara joder! ¡Dispara!, mata alguno antes de morir ¡Dispara!

CARMELO cae al interior de la trinchera por el impacto de una bala sin que MANUEL haya realizado algún disparo. MANUEL observa hacia ambos lados y tras un gran grito suelta el arma y cae hacia el interior de la trinchera.

D. Observamos el interior de la trinchera en la cual se encuentran muchos cuerpos de hombres muertos. La imagen de un hacha que se apoya de un lado se encuentra en un primer plano visual.

CARMELO está tirado y sangra por el cuello, aún no ha muerto. MANUEL se encuentra al lado de CARMELO, cara a cara, ambos se observan. MANUEL acerca su mano a la herida de CARMELO y la mancha con sangre y luego se mancha la cara.

CARMELO (Mirando a MANUEL)

No estoy muerto, no estoy muerto MANUEL no estoy muerto.

FADE OUT / FADE IN

2. CAMPO DE BATALLA. FRENTE CARLISTA. EXTERIOR / DÍA.

El combate ha terminado. Un grupo de SOLDADOS recoge los cadáveres de aquellos que han muerto, los desnudan y tiran en una carreta.

El NIÑO IRAGORRI observa el cuerpo desnudo de CARMELO quien tiene los ojos abiertos, tirado en el suelo antes de ser recogido por el SOLDADO 4. Al lado del cuerpo de CARMELO está el de MANUEL, el NIÑO los observa con una expresión de confusión.

La carreta en la cual colocan los cuerpos pasa por encima de una pierna de MANUEL, éste emite un breve sonido de quejido. El NIÑO IRAGORRI se seca las lágrimas.

3. CAMINO. INTERIOR DEL BOSQUE. EXTERIOR / DÍA.

Una carreta que transporta cuerpos de soldados muertos en el campo de batalla, se desplaza por un camino en el interior del bosque.

La carreta va empujada por un caballo, en la parte de atrás se encuentra el cuerpo sin vida de CARMELO. Entre el montón de cuerpos desnudos emerge MANUEL, quien con esfuerzos logra quitar los cadáveres que están sobre él y cae al suelo, en el camino del bosque.

MANUEL se arrastra por el suelo, lleva una pierna herida, hasta que se encuentra una vaca a la cual observa. Alrededor del ojo de la vaca hay un gran número de moscas que revolotean.

A medida que la cámara avanza hacia el interior del ojo negro de la vaca el sonido del aleteo de las moscas se hace mas intenso.

ANEXO 2

Vacas (El sexo)

1 INTERIOR DEL BOSQUE. EXTERIOR/DÍA

A. CATALINA MENDILUZE corre hacia el interior del bosque que separa sus comarcas de las de los Irigibel. Al correr CATALINA aparta las plantas que se encuentran en su camino hasta que de manera sorpresiva observa un hacha que se dirige hacia ella, al verla CATALINA se lanza al suelo gritando.

CATALINA (Gritando)

Ahhh....

Entre los arbustos aparece IGNACIO IRIGIBEL quien se coloca sobre CATALINA que se encuentra acostada en la grama. Al acercarse al rostro de CATALINA, IGNACIO, emite un sonido parecido al de los becerros recién nacidos. La respiración de ambos es agitada.

CORTE A

B. Observamos los cuerpos de CATALINA e IGNACIO, ella con la falda abierta, él sobre ella, en movimiento rítmico, mientras tienen sexo.

Ambos gimen con sus rostros frente a frente. Se escuchan sonidos de pájaros. La cámara se desplaza desde las piernas de ambos hasta el tronco de un árbol. Vemos las ramas mientras los dos amantes tienen sexo en el suelo.

ENCADENA A

2. El tronco de un árbol, luego se observa el interior de un bosque en el cual hay un árbol cortado. La parte superior del árbol está abierto. El árbol no tiene un corte horizontal, varias partes del tronco están hacia fuera del mismo como

haciendo una abertura hacia el interior. Se escucha el fuerte sonido del aleteo de moscas.

En sobre impresión aparece: 10 AÑOS DESPUÉS.

3. FACHADA. CASA DE LOS MENDILUZE. EXTERIOR/DÍA

TRES NIÑAS y el abuelo MANUEL se encuentran frente a la casa. Las NIÑAS halan una cuerda que está atada al interior de una vaca.

IGNACIO tiene sus manos ensangrentada en el interior de la vaca de la cual sale la cuerda. IGNACIO hala fuertemente hasta que de la vaca sale un becerrito. Al dar el halón final los NIÑAS caen al suelo. IGNACIO ayuda a parar al becerrito.

CORTE A

4. COMARCA MENDILUZE. EXTERIOR/DÍA.

CATALINA, vestida con una falda larga y con el cabello recogido se dirige hacia su casa familiar. CATALINA camina acompañada de un niño, su hijo PERÚ.

ANEXO 3

Vacas (El amor)

1. INTERIOR DEL BOSQUE. EXTERIOR. DÍA

A. Vemos el negro ojo de una vaca, alrededor se encuentran moscas. Escuchamos el sonido del aleteo de moscas y al mismo tiempo unos pasos.

B. CRISTINA, adulta, se encuentra parada en el bosque sonriendo. PERÚ, adulto, se le acerca:

PERÚ (A CRISTINA)

¿Qué tal? ¿Cómo estás?

CRISTINA (A PERÚ)

Bien, sólo tengo un poco de hambre. ¿Qué ha pasado?

PERÚ (Volteando hacia el bosque)

Les he estado sacando unas fotos pero...se han quedado con la cámara.

CRISTINA

Pues yo me he quedado dormida.

PERÚ (Nuevamente a CRISTINA)

Ah sí ¿Qué tal?

CRISTINA

Mucho mejor.

PERÚ

Pues, yo sin la cámara no soy nadie, no tengo nada que hacer aquí.

CRISTINA (Observando las manos de PERÚ)

Pero si la llevas allí.

PERÚ observa la cámara, la tiene en sus manos.

PERÚ (Viendo la cámara)

Ah sí ¡Qué susto!

PERÚ cierra la cámara.

PERÚ

He sacado buenas fotos.

CRISTINA

Yo he visto al abuelo.

PERÚ (Sonriendo)

Yo también.

Escuchamos el relinchar de un caballo. CRISTINA y PERÚ voltean y observan de donde proviene el sonido, ven un caballo. CRISTINA voltea nuevamente hacia PERÚ.

CRISTINA (A PERÚ)

¿En Francia hay guerra?

PERÚ (A CRISTINA)

No.

CRISTINA camina hacia el caballo. PERÚ le sigue.

PERÚ
Cristina.

CRISTINA se monta sobre el caballo y toma las riendas.

CRISTINA (A PERÚ)
¿Qué?

PERÚ se monta en el caballo y al montar su pié en la montura cae el de un hombre, un Soldado muerto.

PERÚ (A CRISTINA)
Voy a dar mi vida por ti.

CRISTINA revisa un bolso que está atado al caballo.

CRISTINA
¡Que bien! En este caballo hay comida, con el hambre que tengo.

CRISTINA y PERÚ se alejan sobre el caballo.

C. Observamos una vaca en el interior del bosque en el cual se encuentra un árbol cortado, con una abertura en el centro, hacia el cual se desplaza la cámara mientras escuchamos las voces de CRISTINA y PERÚ.

CRISTINA
Perú.

PERÚ

¿Qué?

CRISTINA

Tienes que abrazarme más fuerte. Ahora tienes que decirme algo al oído.

PERÚ

Eres lo que más quiero en el mundo.

CRISTINA

Yo te he estado esperando para quererte toda la vida.

Negro en el interior del árbol.

PERÚ

No voy a soltarte nunca.

CRISTINA

Eso es muy importante.

PERÚ

Eso es importantísimo.

CRISTINA

Ya estamos llegando.

ANEXO 4

La ardilla roja (La muerte)

1. MALECÓN Y PLAYA. SAN SEBASTIÁN. EXTERIOR. NOCHE**A. MALECÓN. SAN SEBASTIÁN. EXTERIOR. NOCHE**

Vemos a JOTA en el borde de un malecón. JOTA observa hacia el mar, respira con fuerza. JOTA ve al otro lado del malecón, hacia la playa, observa los edificios cercanos a él, las ventanas de los apartamentos están a oscuras.

JOTA vuelve su mirada nuevamente hacia el mar. Observamos las olas chocar contra las piedras. JOTA apoya sus manos en la baranda del malecón, cierra los ojos y comienza a patear la baranda.

JOTA (Pateando la baranda)

Mierda. Tírate, tírate.

JOTA patea con fuerza la baranda haciendo que ésta se mueva.

Observamos como por la calle cerca del malecón una motocicleta choca contra la baranda del malecón. La baranda comienza a vibrar hasta llegar al punto donde JOTA está sosteniéndose.

JOTA voltea hacia la playa y observa como cae sobre la arena la motocicleta que ha chocado, unos segundos después el cuerpo de una persona impacta contra la arena, luego de caer el cuerpo se mueve con dificultad.

Por la calle un automóvil rojo pasa a gran velocidad.

Se enciende la luz de uno de los edificios que se encuentran cerca del malecón.

CORTE A

B. PLAYA. SAN SEBASTIÁN. EXTERIOR. NOCHE.

JOTA corre hacia el lugar donde ha caído el cuerpo del conductor de la motociclista. JOTA cojea.

JOTA (Acercándose al cuerpo tirado en la arena)
Tranquilo, tranquilo.

C. Punto de Vista del conductor tirado en la playa.

Observamos como JOTA le retira al conductor los lentes del casco.

JOTA
Tranquilo, tranquilo. Respira despacio que te vas a ahogar.
Despacio, hazme caso. Despacio y profundo, así mira.

Escuchamos al conductor respirar agitadamente mientras JOTA le muestra como respirar más lento. Observamos los ojos del conductor quien ve a JOTA.

JOTA
Respira conmigo.

JOTA se encuentra a un lado del cuerpo del conductor.

JOTA
Sí así, así está mucho mejor ¿Eh? Parecías un pez fuera del agua. No te voy a quitar el casco eh, dicen que es mucho mejor, ¿lo entiendes verdad?

JOTA observa el cielo completamente a oscuras.

JOTA

Parece que te han tirado de allá arriba.

JOTA observa el edificio que se encuentra cerca del malecón. En el apartamento que tiene la luz encendida se ve a una persona que observa hacia la playa, donde se encuentra Jota y el motociclista, que tiene un teléfono en las manos, como haciendo una llamada.

JOTA

Mira ¿Ves? Ya estamos llamando a la ambulancia, no puede tardar mucho. Seguro que no tienes nada, sólo el susto.

JOTA al lado del conductor mirándole a los ojos.

JOTA

¿Te duele algo? ¿La cabeza? ¿Cómo te llamas?

El conductor, que es una mujer (LISA) No responde a las preguntas de JOTA.

LISA (SOFÍA)

¿Qué?

JOTA

Mírame a los ojos, dime tu nombre.

LISA (SOFÍA) permanece mirando a JOTA en silencio por un momento.

LISA (SOFÍA)

No lo sé, no me acuerdo.

JOTA (Sonriendo)

Vaya pero si eres una chica. ¿De eso ya te acuerdas no?

LISA (SOFÍA)

¿Una chica?

JOTA

Vamos a buscar tu documentación ¿Te parece?

JOTA comienza a tocar a la chica, registrando la chaqueta que LISA (SOFÍA) viste.

LISA (SOFÍA)

Tengo sueño.

JOTA (Revisando la chaqueta)

Es normal. Te has dado un buen golpe sabes.

JOTA continúa revisando la ropa de LISA (SOFÍA).

LISA (SOFÍA)

¿Qué?

JOTA

No ves que estás tumbada.

LISA (SOFÍA)

¿Qué?

JOTA abre la chaqueta de LISA (SOFÍA).

JOTA

Eso es porque te has dado un buen golpe.

JOTA deja de buscar entre la ropa de LISA (SOFÍA).

JOTA

Oye no tienes documentación.

LISA (SOFÍA)

¿No?

JOTA

Yo no la encuentro por lo menos. ¿Tú sabes qué es la documentación no? Los carnes y todo eso.

LISA (SOFÍA)

Sí.

JOTA

¿Estarán en la moto?

JOTA voltea a ver la motocicleta que está tirada en la arena.

LISA (SOFÍA)

¿Qué me está pasando? No me acuerdo de nada.

JOTA

No te preocupes por eso.

LISA (SOFÍA)

¿No?

JOTA

No. A ver, piensa ¿Quién eres?

LISA (SOFÍA) ve a JOTA y luego cierra los ojos.

JOTA

Bueno no te agobies.

LISA (SOFÍA)

¿No?

JOTA

No, solo piensa.

LISA (SOFÍA)

No puedo, no lo sé.

JOTA

Di un nombre.

LISA (SOFÍA)

¿Un nombre?

JOTA

El primero que se te ocurra.

LISA (SOFÍA.)

Un nombre, no me vienen nombres.

JOTA

¿De dónde vienes? ¿De un sitio?

LISA (SOFÍA)

Nada, ni uno.

Comenzamos a escuchar la sirena de una ambulancia.

JOTA (A LISA)

¿Qué es ese ruido?

LISA (SOFÍA)

Una ambulancia.

JOTA

Bien, ¿recuerdas que te había dicho que habíamos llamado a una ambulancia?

LISA (SOFÍA)

Sí.

JOTA

Pues ya te has acordado de algo, eso está muy bien.

LISA (SOFÍA)

Sí, creo que ya estoy mejor. Hazme más preguntas.

JOTA

¿Cómo son tus ojos?

LISA (SOFÍA)

¿Mis ojos?

JOTA

Sí, ¿de qué color son?

LISA (SOFÍA)

¡Qué imbécil! No me acuerdo de mis ojos.

Al fondo vemos una ambulancia estacionarse.

LISA (SOFÍA)

¿Qué tienen mis ojos?

JOTA

Nada, nada. Tus ojos están bien.

LISA (SOFÍA)

¿Cómo son?

JOTA

Azules, ojos azules que se enredan.

LISA (SOFÍA)

¿Y tu quién eres?

Dos enfermeros se acercan a dónde están JOTA y LISA (SOFÍA) tirados.

ENFERMERO 1 (Acercándose al lugar)

¿Qué os pasa?

JOTA.

No sé. Dice que no recuerda nada está muy confusa.

LISA (SOFÍA) (tirada en la arena)

Hola

El ENFERMERO coloca una camilla al lado del cuerpo de LISA (SOFÍA).

ENFERMERO 1 (A LISA)

Hola (A JOTA) Oye y ¿Qué hacéis tirados aquí en la arena?

No lo entiendo.

JOTA

Se ha caído con la moto desde allá arriba.

Los dos ENFERMEROS voltean hacia la baranda del malecón.

ENFERMERO 1

Que pasote ¿Y qué venís a toda ostia no?

Los ENFERMEROS cargan a LISA (SOFÍA) en la camilla. JOTA camina con dificultad hacia la ambulancia.

ENFERMERO 1 (A JOTA)

Ala cógete a mi agárrate sin miedo que estoy muy fibroso hombre ¿Quién conducía?

Todos abandonan la escena en dirección a la ambulancia. JOTA se agarra del ENFERMERO 1.

JOTA

Pues ella.

ENFERMERO 1

Pues menos mal que habéis caído aquí, en la arena. Llega a ser un poco más allá y os rompe la cara contra la roca.

JOTA

Yo no he caído en la arena, he podido saltar antes de darme con la barandilla.

ANEXO 5

La ardilla roja (El sexo)

1. CIELO. EXTERIOR. DÍA.

Observamos un avión de pasajeros volando en el aire.

2. AVIÓN DE PASAJEROS. INTERIOR. DÍA

LISA (SOFÍA) se encuentra sentada en un avión mirando por la ventanilla que se encuentra junto a ella, a su lado FÉLIX, un hombre al cual no le vemos el rostro. LISA (SOFÍA) viste una blusa roja, tiene el cabello recogido, FÉLIX viste de negro.

FÉLIX (Off, a LISA)

¿Qué te gustaría que te hiciera?

LISA (SOFÍA) voltea a ver a FÉLIX. Observamos como FÉLIX mueve de adentro hacia fuera el anillo que tiene en su dedo.

LISA (SOFÍA) (Off)

Me gustaría...

3. RESTAURANTE. CAMPING, EXTERIOR. NOCHE.

LISA (SOFÍA) se encuentra sentada en el restaurante del camping, lleva puesto un vestido negro, JOTA le acompaña. Alrededor de la pareja hay otros comensales, en las mesas cercanas.

LISA (SOFÍA) (Viene de la anterior)

...que me metas mano por detrás, hasta el fondo y hacia adelante.

CORTE A

4. AVIÓN DE PASAJEROS. INTERIOR. DÍA

LISA (SOFÍA) continúa sentada en el avión.

LISA (SOFÍA) (Viene de la anterior)

...y que me levantes del suelo, luego que me aprietes el pezón con los dedos (Sonríe) o mejor con los dientes....

5. RESTAURANTE. CAMPING, EXTERIOR. NOCHE

LISA (SOFÍA) mira hacia donde se encuentra JOTA, al otro lado de la mesa.

LISA (SOFÍA) (sigue de la anterior)

Me gusta que me desnudez muy despacio, montarme encima de ti y apretarte con fuerza entre mis piernas...

LISA (SOFÍA) sonrío

6. AVIÓN DE PASAJEROS. INTERIOR. DÍA

LISA (SOFÍA) sentada en el avión.

LISA (SOFÍA)

Para que no te me escapes.

7. RESTAURANTE. CAMPING, EXTERIOR. NOCHE

Vemos a JOTA sentado al otro lado de la mesa que escucha atento a LISA (SOFÍA)

JOTA (Sonriendo)

¿Cómo puedes acordarte de eso?

LISA (SOFÍA)

No me acuerdo pero lo estoy sintiendo aquí (LISA se lleva las manos al cuello) en la garganta.

8. AVIÓN DE PASAJEROS. INTERIOR. DÍA

LISA (SOFÍA) y FÉLIX, uno al lado del otro en el avión. LISA (SOFÍA) observa a FÉLIX.

FÉLIX

¿Qué te haría gritar de placer?

LISA (SOFÍA) vuelve la cara hacia la ventanilla.

LISA (SOFÍA)

Lo que me vuelve loca es que me muerdas.

9. RESTAURANTE. CAMPING, EXTERIOR. NOCHE

LISA (SOFÍA), sentada en la mesa del restaurante del camping ve a JOTA.

LISA (SOFÍA)

No muy fuerte:

10. AVIÓN DE PASAJEROS. INTERIOR. DÍA

LISA (SOFÍA), que está viendo por la ventanilla, voltea a ver a FÉLIX.

LISA (SOFÍA)

....pero no muy flojo...

11. RESTAURANTE. CAMPING, EXTERIOR. NOCHE

LISA (SOFÍA) se acerca a JOTA, sobre la mesa.

LISA (SOFÍA)

...tienes que morderme por todas partes...

12. AVIÓN DE PASAJEROS. INTERIOR. DÍA

LISA (SOFÍA) sonrío.

LISA (SOFÍA)

Tienes que morderme por todas partes.

13. CIELO. EXTERIOR. DÍA.

Vemos a un avión volando por el cielo.

ENCADENA A

14. ENTRADA. CAMPING. EXTERIOR. NOCHE.

Observamos un letrero grande en el cual hay una ardilla roja gigante dibujada, en el cielo, sobre el letrero, vemos pasar un avión.

15. ZONA DE ACAMPAR. CAMPING. EXTERIOR. NOCHE.

Observamos la copa de los árboles. La toma desciende para mostrarnos un grupo de carpas y motorhomes. JOTA y LISA (SOFÍA) caminan de forma errática, uno apoyándose en el otro, ambos ríen. JOTA le pide a LISA (SOFÍA), por medio de un gesto que haga silencio para escuchar la radio.

SALVADOR (Off)

La dedicatoria que anoche me hicieron... me ha emocionado que me haga llamar su cliente, pero esta noche quiero descubrir mi nombre, me llamo...

LISA (SOFÍA) se ha separado un poco de JOTA.

LISA (SOFÍA)

Salvador.

LISA (SOFÍA) suelta una fuerte carcajada y cae al suelo.

SALVADOR (Off)

Salvador.

JOTA se acerca a LISA (SOFÍA) y cae a su espalda tapándole la boca. LISA (SOFÍA) le comienza a morder los dedos a JOTA mientras ambos comienzan a respirar de manera agitada. JOTA tras LISA (SOFÍA) le besa el cuello mientras ella con una mano abre el cierre del pantalón de JOTA, están tirados sobre la arena del camping.

JOTA

Sigue, vamos, sigue.

16. AVIÓN DE PASAJEROS. INTERIOR. DÍA

LISA (SOFÍA) sentada en el avión deja que FÉLIX meta su mano dentro de la blusa de ella, tocándole los senos mientras ella respira intensamente.

17. ZONA DE ACAMPAR. CAMPING. EXTERIOR. NOCHE

JOTA quita la mano de LISA (SOFÍA) de dentro de sus pantalones y la lleva entre las piernas de la mujer.

CORTE A

18. ÁRBOLES. CAMPING. EXTERIOR. NOCHE.

Observamos como la cámara asciende entre desde el suelo del camping hacia la copa de los árboles, mientras que escuchamos los gritos y gemidos de LISA (SOFÍA), hasta que al llegar a las copas de los árboles.

CORTE A

19. ENTRADA. CAMPING. EXTERIOR. NOCHE.

Observamos la gran ardilla roja en el cartel de la entrada del camping.

CORTE A

20. MOTORHOME DE CARMEN Y ANTÓN. CAMPING. EXTERIOR. NOCHE.

Observamos por fuera el motorhome propiedad de Carmen y Antón, a un lado está estacionado el taxi que conduce ANTÓN. CARMEN y ANTÓN tienen sexo en el interior del motorhome. Escuchamos los gruñidos de ANTÓN y los jadeos de CARMEN.

CARMEN (Off)

Ya.

Sobre el capó del taxi de Antón vemos caer una piña de pino.

CARMEN

¿Has quedado bien?

ANTÓN

Sí.

ANEXO 6

La ardilla roja (El amor)

1. DESIERTO ÁRIDO. EXTERIOR. DÍA SOLEADO.

Vemos a FÉLIX totalmente vestido de negro, que se acerca por un camino que cruza todo el terreno que observamos. El paisaje es rojizo, no hay árboles, sólo se ve la tierra y el cielo.

FÉLIX

Hola pareja, ya estoy aquí.

JOTA y LISA (SOFÍA) caminan hacia FÉLIX, también por el camino sólo que del lado contrario. JOTA y Lisa (SOFÍA) se encuentran uno al lado del otro.

LISA (SOFÍA) (A JOTA)

Viene a por mí.

LISA (SOFÍA) y JOTA se detienen, FÉLIX camina hacia la pareja.

FÉLIX (Abriendo los brazos)

SOFÍA te necesito para respirar, sin ti me falta el aire.

LISA (SOFÍA) salta sobre JOTA colocando sus piernas alrededor de la cintura del hombre. LISA (SOFÍA) toma fuertemente por el cuello a JOTA.

LISA (SOFÍA) (A FÉLIX)

Mátalo, mátalo.

FÉLIX se acerca a LISA (SOFÍA) por la espalda metiendo su mano dentro del pantalón de la chica, por las nalgas y por su pecho hacia sus senos por dentro de la ropa. LISA (SOFÍA) se aferra a JOTA.

LISA (SOFÍA) (A JOTA)

Mátalo por favor, mátalo.

LISA (SOFÍA) comienza a besar a JOTA mientras FÉLIX tiene sus manos sobre ella, apretándola con fuerza. LISA (SOFÍA) aprieta grita mientras besa a JOTA. FÉLIX hala a LISA (SOFÍA), quien intenta no soltar a JOTA pero se van separando lentamente.

FÉLIX se acerca a LISA (SOFÍA) luego de dejarla a un lado. LISA (SOFÍA) se para entre FÉLIX y JOTA, ellos se ven cara a cara.

LISA (SOFÍA) (A FÉLIX)

Jota es más rápido que tú.

FÉLIX (Sonriendo)

¿Ah si?

LISA (SOFÍA) (A FÉLIX)

Sí, es un campeón de velocidad.

LISA (SOFÍA) le habla a JOTA.

LISA (SOFÍA) (A JOTA)

Corre, que FÉLIX te vea correr. Preparado. Uno y tres y ya.

LISA (SOFÍA) choca sus manos, luego FÉLIX le da una cachetada a JOTA sin que éste haga nada, ni se mueva.

FÉLIX (A JOTA)

Eres una lagartija vanidosa, un mentiroso. Tú no ibas en la moto, no eres el novio de Sofía, te lo has inventado todo.

LISA (SOFÍA) continúa abrazada a JOTA, tras ella FÉLIX se acerca poco a poco.

LISA (SOFÍA) (A FÉLIX)

Es igual, no me importa.

FÉLIX (Señalando a LISA)

Es verdad no importa, la que te ha engañado es ella. No ves que no esta amnésica.

JOTA se queda mirando a FÉLIX. LISA (SOFÍA) observa a JOTA y luego a FÉLIX quien golpea a JOTA nuevamente sin que éste se mueva.

FÉLIX (A JOTA)

Vaya pero si eres una chica.

FÉLIX observa la franela de Jota la cual tiene una foto de Jota que la cubre por completo.

FÉLIX (A JOTA, tocándose la cabeza)

¿De eso ya te acuerdas no?

FÉLIX se acerca más a JOTA mirándole frente a frente.

FÉLIX

¿De qué color son mis ojos? A ver piensa ¿Quién eres? ¿De dónde vienes? (Gritando) Di un sitio.

FÉLIX se separa de JOTA.

FÉLIX

Sofía nunca ha estado amnésica ¿Dónde están tus reflejos prodigiosos?

FÉLIX lanza un puñetazo a JOTA con su mano derecha, JOTA lo detiene. Luego FÉLIX lanza otro golpe con la mano izquierda el cual también detiene JOTA. Un tercer brazo aparece desde el centro de FÉLIX con el que finalmente golpea a JOTA haciendo que éste caiga al suelo para luego levantarse como de rebote.

LISA (SOFÍA) ve a JOTA, luego a FÉLIX.

LISA (SOFÍA) (A FÉLIX)
No le pegues más por favor.

FÉLIX (A LISA, gritando)
¿Dónde estás?

LISA (SOFÍA) (Gritando)
¡No!

FÉLIX comienza a golpear a JOTA con el puño cerrado de ambas manos mientras JOTA se queda de pie sin hacer nada. FÉLIX le golpea la cara.

FÉLIX (Golpeando a JOTA)
Dime dónde estás que voy a recogerte.

FÉLIX deja de golpear a JOTA.

LISA (SOFÍA)
Nunca volveré contigo.

FÉLIX (Señalando a LISA)

Dime dónde estás o le dejo la cara como un saco de patatas.

LISA (SOFÍA) (viendo a JOTA)

JOTA aunque el te pegue yo te quiero.

JOTA sonrío levemente. FÉLIX golpea a JOTA fuertemente hasta que éste cae al suelo. LISA (SOFÍA) comienza a llorar mientras observa a JOTA sangrando, tirado en el suelo.

JOTA (A LISA)

LISA dile dónde estás por favor.

LISA (SOFÍA) (viendo a JOTA)

En la ardilla roja.

FÉLIX

Ya lo sabía.

LISA (SOFÍA) observa a FÉLIX, mientras que FÉLIX ve a JOTA, tirado en el suelo.

FÉLIX (A JOTA)

Sofía tiene una mente prodigiosa, algún día lo reconocerás
chulo puta

LISA (SOFÍA) levanta la mano hacia el cielo. Observamos que la cámara se va hacia la mano de LISA (SOFÍA) mientras escuchamos.

LISA (SOFÍA)

Hace mucho calor aquí dentro.

ANEXO 7

Tierra (La muerte)

1. COCINA. CASA DE ÁNGELA. INTERIOR. DÍA.

ÁNGEL pasa a la cocina de la casa de Ángela. Al entrar el abuelo TOMÁS, padre de Ángela se sienta en la mesa de la cocina. ÁNGELA cocina.

ÁNGEL (Entrando)

Hola...mmm que bien huele.

ÁNGELA que está de espaldas a ÁNGEL y a TOMÁS voltea cuando ÁNGEL entra.

ÁNGELA (A ÁNGEL)

Gracias... A lentejas.

ÁNGEL se sienta en la mesa, al otro extremo se sienta TOMÁS. ÁNGELA observa la escena.

ÁNGEL (A TOMÁS)

¿No ha notado si su vino tiene un color más pardo de lo normal?

TOMÁS

No.

ÁNGEL

¿Y más negro?

TOMÁS

No.

ÁNGEL (Observando a TOMÁS y a ÁNGELA)

Ya... ¿Y azul?

TOMÁS (Con sonrisa afable)

Pues no, nunca he visto un vino azul.

ÁNGELA se sienta en la mesa.

ÁNGELA

Ya...Es que hay que verlo de noche, en la oscuridad.

ÁNGEL escribe en su libreta mientras que ÁNGELA y TOMÁS lo observan.

ÁNGELA

En la oscuridad ¡Claro! Yo por eso desde que murió mi mujer.

ÁNGELA pone gesto serio mientras que su papá continúa.

TOMÁS

Prefiero no tomar vino de noche, me pone muy triste.

ÁNGEL

¿Y no ha notado si su vino tiene sabor a humo?

TOMÁS

No. Sabe a tierra como todos los de la comarca y es por la cochinilla ¿Lo sabía?

ÁNGEL (Sonriendo)

Sí claro, hay una plaga.

ÁNGELA (Sonríe levemente)

Sí claro. Hay una plaga.

ÁNGELA sonrío viendo a ÁNGEL.

ÁNGEL (Con insistencia)

Pero tiene además, muy en el fondo, un sabor como a helada.

TOMÁS y ÁNGELA se ven.

ÁNGEL

Sí como a un aire frío, seco.

TOMÁS

No, pero le voy a poner un vaso para que lo pruebe usted mismo, ÁNGELA.

ÁNGELA se levanta de la mesa,

ÁNGEL

¿Usted sabe por qué la cochinilla da ese sabor a tierra al vino?

TOMÁS

No.

ÁNGEL

Nadie lo sabe.

ÁNGELA coloca una botella de vino y un vaso sobre la mesa

ÁNGEL

Gracias.

ÁNGEL abre la botella de vino y la destapa.

ÁNGEL

Y eso es un misterio.

ÁNGELA tiembla, como si se estremecieron, TOMÁS observa a ÁNGEL, ÁNGEL tomó vino del vaso.

ÁNGEL

El caso es que a mi este sabor a tierra me resulta muy agradable.

TOMÁS sonríe, al igual que ÁNGELA, quien observa a ÁNGEL.

ÁNGELA

Eso mismo digo yo.

ÁNGEL ve a ÁNGELA.

ÁNGEL

¿A sí?

ÁNGELA asienta levemente con la cabeza y luego de un momento voltea y ve a TOMÁS.

ÁNGELA

Verdad papá.

TOMÁS asienta con la cabeza.

ÁNGEL

Gracias es la primera cosa agradable que me dicen hoy.

ÁNGELA sonrío viendo a ÁNGEL.

ÁNGEL

No entiendo por que os empeñáis todos en acabar con la cochinilla.

TOMÁS ve hacia el infinito con la mirada pedida.

ÁNGELA (sonriendo)

Yo tampoco.

TOMÁS

Hace treinta años había aquí tanta cochinilla que si mirabas fijamente a la tierra parecía que se movía ¿Y sabes cómo acabamos con ella?

ÁNGELA va perdiendo la sonrisa poco a poco. ÁNGEL escucha con atención negando con la cabeza ante la pregunta de Tomás luego ve a ÁNGELA que tiene gestos serios.

TOMÁS (Continuando)

Pues fue en esta misma cocina.

ÁNGELA

Papá.

TOMÁS

Mi difunta mujer preparó unos enormes barreños de agua hirviendo con azufre y salimos a los viñedos... y en dos semanas... entre los dos...y eso que ella estaba embarazada de Ángela.

TOMÁS se lleva las manos a la cara y comienza a llorar. ÁNGELA lo toma por los hombros.

ÁNGELA (A TOMÁS)

Venga, ya está. No tienes que pensar en ella. (A ÁNGEL)
Mi madre murió en el verano pasado y la echamos mucho de menos.

TOMÁS (Sin quitar las manos de su rostro)

Muchísimo.

ÁNGELA

Sobre todo él.

TOMÁS

No se vivir sin ella.

ÁNGEL (Animándolos)

Tengo algo que os va a animar el día.

ÁNGELA ve a ÁNGEL mientras éste se levanta y se dirige a la salida.

ÁNGEL (Antes de cruzar la puerta de salida)

No os mováis.

ÁNGELA y TOMÁS observan a ÁNGEL mientras éste sale de la casa.

2. FACHADA DE LA CASA DE ÁNGELA. EXTERIOR. DÍA.

Frente a la casa de Ángela se encuentra estacionada la camioneta de ÁNGEL quien sale de la casa hacia la parte de atrás de la camioneta abriendo la puerta trasera. Escuchamos un fuerte viento. En la parte de atrás de la camioneta de Ángel hay cuatro corderos muertos por un rayo. ÁNGEL observa al cielo luego de ver los corderos.

EL ÁNGEL (Off)

Mira se está despejando.

ÁNGEL asienta con la cabeza y sonríe. En el cielo se observan algunas nubes grises que tapan levemente el sol.

CORTE A

3. COCINA. CASA DE ÁNGELA. INTERIOR. DÍA.

TOMÁS y ÁNGELA observan a ÁNGEL que entra a la cocina cargando en hombros un cordero muerto.

ÁNGEL

Esto es para que celebren que se está despejando el día.

ÁNGEL camina hacia la ventana señalando hacia el cielo.

ÁNGEL

Vamos a tener sol

ÁNGEL, sonriendo, coloca el cordero muerto sobre la mesa, sobre sus patas, con la cara del cordero apuntando a TOMÁS que continúa sentado en la mesa. ÁNGEL se sienta sonriendo, TOMÁS se levanta.

TOMÁS (Levantándose, con una sonrisa)

¿Dónde has sacado este cordero?

TOMÁS toca las patas del cordero.

La sonrisa de ÁNGEL disminuye mientras ÁNGELA ve al cordero como extrañada y TOMÁS lo escruta.

TOMÁS

Y tiene los dientes carbonizados.

ÁNGEL

Me lo encontré perdido en la carretera, tuve que frenar.

El ÁNGEL (Off)

No fue así.

ÁNGEL y ÁNGELA se miran.

ÁNGELA

Tienes los ojos aturdidos (mirando a ÁNGEL) Y con lunares azules.

ÁNGEL se levanta de la mesa y se dirige a la puerta, ÁNGELA lo sigue con la mirada. ÁNGEL voltea y mira nuevamente a ÁNGELA y a TOMÁS.

ÁNGEL

Perdón, perdón pero no fue así.

TOMÁS que se encontraba observando al cordero, mira a ÁNGEL.

ÁNGEL

A este cordero lo mató un rayo.

TOMÁS (Sonriendo)

Eso sí.

ÁNGELA (Observando a ÁNGEL)

¿Un rayo?..Es increíble ¿Qué habrá sentido? ¿Un fogonazo?

TOMÁS

Una llamarada.

ÁNGELA se acerca a ÁNGEL quien arregla su maletín.

ÁNGELA (A ÁNGEL)

¿Viste cómo el rayo le cayó?

Ángel

No.

ÁNGEL toma su bolso.

ÁNGEL

Puedo ver vuestras viñas.

ÁNGELA

Claro.

ÁNGEL y ÁNGELA salen de la cocina.

4. FACHADA DE LA CASA DE ÁNGELA. EXTERIOR. DÍA.

ÁNGEL y ÁNGELA salen de la casa.

ÁNGELA (Señalando el paisaje frente a ella)

Allí las tienes.

ÁNGELA observa a ÁNGEL de arriba abajo pero de forma sutil, mientras Ángel ve el paisaje desolado de las viñas secas.

ÁNGELA

¿Cómo te llamas?

ÁNGEL

Ángel.

ÁNGELA

Y yo Ángela.

ÁNGEL

Ya se lo oí decir a tu padre.

ÁNGELA

Gracias por el cordero, has sido muy amable.

ÁNGEL comienza a retirarse, ÁNGELA lo sigue.

ÁNGEL

Adiós Ángela.

ÁNGELA

Adiós Ángel.

ÁNGEL (De espaldas a ÁNGELA y con una sonrisa en el rostro)

Eso es.

ANEXO 8

Tierra (El sexo)

1. BARRA DEL BAR DE JULIO. INTERIOR. NOCHE.

Vemos a ÁNGELA que se encuentra sentada en un banco junto a la barra del bar, viste un traje negro con lunares blancos. JULIO atiende a Ángela, ambos tienen bebidas en sus manos. Nos acercamos a Ángela, JULIO se retira, ÁNGELA voltea y sonrío, aparece ÁNGEL.

ÁNGEL

Estas guapísima.

ÁNGELA (Sonriendo)

Gracias.

ÁNGEL (Recostado sobre la barra)

Deberías salir más a menudo.

ÁNGELA (Viendo a ÁNGEL)

Bueno, estoy viuda y tengo un teléfono que podría sonar más a menudo.

ÁNGEL

¿Y cuantos tienen tu número?

ÁNGELA

Sobre todo uno.

ÁNGEL

¿No te importa que ese uno sea doble?

ÁNGELA

Eso no lo entiendo, pero sé a lo que he venido

ÁNGELA toma un trago de su vaso y deja de mirar a ÁNGEL quien ve hacia el interior de la barra donde se encuentra JULIO quien habla por teléfono.

ÁNGELA (Con una sonrisa leve)

Yo no sé decir esas cosas, bastante he dicho ya.

ÁNGEL observa a ÁNGELA.

ÁNGELA

Te aseguro que tú me lo dirías muy bien.

ÁNGEL

Me encanta que te pongas colorada, fue en lo primero que me fijé de ti... ¿Y tú de mí?

ÁNGELA

¿Lo primero?

ÁNGEL

Sí.

ÁNGELA

Esas manchitas azules que tienes en los ojos.

ÁNGEL

Vaya pero no me lo recuerdes.

ÁNGELA voltea y sonrío.

ÁNGEL

Esas manchas no son mías.

ÁNGEL voltea hacia donde se encuentra la mesa de villar, buscando a MARI pero no la ve. Luego, de manera sorpresiva, la mano de MARI roza la de ÁNGEL y éste la observa. MARI está vestida toda de cuero negro. MARI camina hacia la salida del bar sin que voltee a ver a Ángel, mientras tanto ÁNGELA continúa hablando con ÁNGEL.

ÁNGELA

Me fijé tanto en ellas que mentí al decir que las había visto en los ojos de ese cordero tieso que nos regalaste.

ÁNGELA ríe, ÁNGEL observa hacia la salida del bar sin prestar atención a Ángela.

ÁNGELA

Fue increíble.

ÁNGEL vuelve su mirada hacia ÁNGELA, al lado de ella esta el “ÁNGEL” de ÁNGEL quien comienza a besar a ÁNGELA por la mejilla.

ÁNGELA

Se me escapo.

ÁNGEL

No me extraña.

ÁNGELA

Uy ¿Por qué?

ÁNGEL

¿Te molesta mi Ángel?

“EL ÁNGEL” besa la mejilla de ÁNGELA y voltea a ver a ÁNGEL.

ÁNGELA

No lo sé, pero me puedo acostumbrar ¿Dónde está ahora?

ÁNGEL

Ha venido contigo, ya no se separa de ti.

ÁNGELA voltea a un lado, hacia donde está “EL ÁNGEL” mientras “EL ÁNGEL” la besa no ve a “EL ÁNGEL”, quien mete una mano dentro del vestido de ÁNGELA tocándole los pechos.

Ángela

¿Y qué está haciendo?

ÁNGEL observa a ÁNGELA y a “EL ÁNGEL” quien toca la pierna de ÁNGELA, metiendo su mano por debajo del vestido.

ÁNGEL

Me está excitando el hijo puta.

ÁNGELA

A mi también.

“EL ÁNGEL” y ÁNGEL se miran sorprendidos.

ÁNGEL (A ÁNGELA)

¿Lo sientes?

ÁNGELA (A ÁNGEL)

Sólo si te veo a ti...mirándonos.

ÁNGEL ve como MARI sale definitivamente del bar.

ÁNGEL (A ÁNGELA)

¿Qué sabes de Mari?

“EL ÁNGEL” retira su mano de la pierna de ÁNGELA y ve a ÁNGEL, ÁNGELA también lo observa.

EL ÁNGEL (A ÁNGEL)

Ya la jodiste pero por qué tienes que preguntarle eso.

ÁNGEL ve a EL ÁNGEL con aire de indiferencia. ÁNGELA ha perdido la sonrisa.

ÁNGELA (A ÁNGEL)

¿Por qué me preguntas por Mari?

EL ÁNGEL (A ÁNGEL)

Claro, eres un cabrón.

EL ÁNGEL se separa de ÁNGELA, camina hacia el fondo, de un lado a otro.

ÁNGELA

Lo sé todo sobre Mari, no soy tonta.

ÁNGEL

Perdona, olvida la pregunta.

ÁNGELA

Se que os vuelve locos, a ti también.

ÁNGEL

¿La has visto aquí?

ÁNGELA

Sí, jugando al villar, y ahora en la puerta...tú también.

ÁNGEL

Perdona, no sabía que se conocían.

ÁNGELA

Pues no haberme preguntado...supongo que Mari es una criatura nacida para atraer a los hombres, para hipnotizaros como idiotas. Una especie de genio del sexo. Yo no domino ese terreno, no puedo competir, tú sí que darías la vida por follar con ella.

ÁNGEL se acerca a ÁNGELA colocándose frente a frente.

ÁNGEL

Tienes razón: además de ser la más guapa, eres la más lista.

ÁNGEL se aleja de ÁNGELA hacia la puerta dejando a ÁNGELA sentada sola en la barra.

EL ÁNGEL (Off)

Adiós. Te vas solo ÁNGEL.

ANEXO 9

(El amor)

1. AUTOMÓVIL DE ÁNGEL. CAMINO A CASA DE ÁNGELA. EXTERIOR. DÍA.

ÁNGEL conduce su automóvil, le acompaña ÁNGELA que ocupa el puesto de copiloto. ÁNGEL observa hacia el horizonte. A lo alto de una colina el tractor quemado de Patricio.

ÁNGELA

Vas a... (Duda y voltea a ver a ÁNGEL) ¿Vas a ir a casa de tu tío, donde tienes tus cosas?

ÁNGEL

Casi no tengo cosas.

ÁNGELA

Saludamos a la niña, te acompaño a casa de tu tío y luego recogemos tus cosas.

ÁNGEL

¿Mis cosas?

ÁNGELA

Venga sí.

ÁNGEL

Eso me gusta ¡Venga sí!...Pero no sé lo que significa.

ÁNGELA

Sí lo sabes (Ve a ÁNGEL) ¿Te gustaría que te lo explicara?
A mi no me importa, a lo mejor quieres oírlo. Te puede animar el día.

ÁNGELA se queda en silencio. ÁNGEL se detiene frente a casa de Ángela.

ÁNGEL

Ángela ya hemos llegado.

2. AUTOMÓVIL DE ÁNGEL Y FACHADA DE LA CASA DE ÁNGELA INTERIOR/EXTERIOR. DÍA.

ÁNGEL y ÁNGELA se quedan en silencio dentro del carro por unos minutos. Luego ÁNGELA se baja del carro caminando hacia la entrada de su casa, ÁNGEL la observa desde el interior del carro. Cuando ÁNGELA está más cerca de la puerta de su casa, voltea y ve a ÁNGEL.

ÁNGEL

Primero debo pagar a los gitanos, les debo una jornada.

ÁNGELA asienta con la cabeza.

ÁNGEL

Luego me iré lejos de aquí.

ÁNGELA (En la distancia)

Entre todos te podemos ayudar.

ÁNGEL (Siempre desde el auto)

No sirvo para vivir en familia Ángela, soy muy complicado, las haría sufrir.

ÁNGELA camina hacia el auto.

ÁNGELA

Ángel por favor no te vayas.

ÁNGEL

Yo me quedaría a vivir aquí contigo, ¿sabes? Para siempre, pero no puedo.

ÁNGELA

¿Por qué?

ÁNGEL

No hay porque.

ÁNGELA

Si tú te vas es como si me quedara sola, sola en el mundo.

ÁNGEL

No es verdad.

ÁNGELA

Si lo es...porque estoy enamorada de ti, me he enamorado como una niña.

ÁNGELA voltea a ver hacia su casa. Por un ventanal observamos a ÁNGELA, la HIJA de Ángela a su lado “EL ÁNGEL” de Ángel.

ÁNGELA (Como hacia ella)

Mi niña, pobrecita. (A ÁNGEL) ¿Tú también me quieres verdad?

ÁNGEL

Claro que sí.

ÁNGELA

¿Cuánto?

ÁNGEL

Yo no soy bueno para ti Ángela.

ÁNGELA se acerca a la ventanilla del copiloto de ÁNGEL, este comienza a retroceder dejando a ÁNGELA atrás.

ANEXO 10

Los amantes del círculo polar (La muerte)

0 Vemos en sobre impresión: ANA

1. FRENTE DE LA CABAÑA. CÍRCULO POLAR ÁRTICO. EXTERIOR.

DÍA.

Observamos un lago en el cual se refleja el sol. Vemos como el sol se mueve sin ocultarse. En la orilla del lago una roca, y al fondo, en el horizonte unas montañas. En la imagen abunda el color rosa, el naranja y el azul.

ANA ADULTA (Off)

Voy a quedarme el tiempo que haga falta. Estoy esperando la casualidad de la vida, la más grande. Y eso que las he tenido de muchas clases. Sí. Podría unir mi vida uniendo casualidades.

EL SONIDO ENCADENA A

2 FACHADA DE COLEGIO. MADRID. INVIERNO EXTERIOR. DÍA

ANA Niña se encuentra en el portal de su colegio. Otras niñas salen tras ANA mientras ANA Niña se detiene con gesto parco. Frente a ANA se encuentra OLGA, su madre, quien lleva un abrigo y unos lentes negros. Detrás de OLGA un grupo de madres esperan a sus hijas ajenas a la situación.

ANA Adulta (Off- continuación de la secuencia anterior)

La primera, la más importante, fue la peor. Llego enganchada en una tragedia.

ANA Niña al ver a su madre comienza a caminar hacia atrás.

ANA Niña

No, no.

ANA Adulta (Off –cont-)

Esa tarde mi madre fue a buscarme al colegio con la noticia más espantosa del mundo.

OLGA se lleva la mano a la cara y comienza a llorar, acercándose a ANA Niña.

ANA Niña

No. Y no llores más para que no pase.

OLGA (Llorando)

Puto coche.

ANA Niña (Gritando y señalando a OLGA).

Te dije que no.

CORTE A

3. CALLE. MADRID. EXTERIOR. DÍA.

ANA Niña corre por una acera, soltando su mochila, sin mirar hacia atrás.

ANA Adulta (Off)

Y cuando yo digo no es que no... Se puede correr hacia atrás, unas horas atrás, una vida. Era la vida de mi padre y si su hija del alma no corría.

ENCADENA A

4. BOSQUE. MADRID. EXTERIOR. DÍA

ANA Niña pasa de correr por una calle a un bosque, de hojas secas por el frío. Tras de ANA un niño, OTTO. ANA Niña corre hasta caer al suelo, OTTO se queda parado frente a ella mientras el niño la observa.

ANA Adulta (Off)

¿De dónde salía ese niño? ¿De la muerte de mi padre? En ese instante llegué a pensar que era un regalo suyo, avergonzado por haberse muerto tan pronto. Hasta pensé que podría llegar a ser él.

CORTE A

5. DESPACHO. CASA DE ANA NIÑA. MADRID. INVIERNO.

ANA niña entra a un despacho

ANEXO 11

Los amantes del círculo polar (El sexo)

1. FACHADA DE LA CASA DE ÁLVARO. VERANO. EXTERIOR DÍA

ANA, ÁLVARO, OLGA y OTTO están en el patio frontal de su casa. OTTO Adolescente se encuentra parado, a su lado ÁLVARO, el padre de OTTO y seguido está OLGA. ANA está agachada a los pies del resto de los personajes.

ÁLVARO coloca en posición a OLGA y camina en dirección a la cámara fotográfica que se encuentra frente a ellos colocada sobre un trípode.

ÁLVARO revisa la imagen a través del visor de la cámara fotográfica.

OTTO observa a ANA y ella lo mira pasándole un papel doblado el cual OTTO lee sin que OLGA y ÁLVARO se den cuenta. OTTO abre el papel en el cual se lee:

ANA Adolescente (Off)

Esta noche te espero en mi cuarto. Salta por la ventana
¡Valiente!

Se escucha un pito de forma constante y ÁLVARO corre hacia donde se encuentra el resto de la familia, colocándose entre OLGA y OTTO, abrazando a su hijo.

ÁLVARO (Sonriendo)

Venga chicos, poner la mejor sonrisa de vuestra vida.

OTTO observa a ANA quien murmura en voz baja.

ANA (Pronunciando cada sílaba)

Valiente, valiente.

El pito, que indica el tiempo de disparo automático de la cámara, aumenta la repetición con el cual lo escuchamos. TODOS miran hacia el objetivo de la cámara. Observamos como se abre y cierra el diafragma de la cámara

CORTE A

2. HABITACIÓN DE OTTO. CASA. INTERIOR. NOCHE.

OTTO está en su habitación en pijamas. La ventana del cuarto se encuentra abierta por la cual entra un viento constante de mediana intensidad. Las lámparas de la habitación están apagadas, desde afuera se observan unos árboles cuya sombra se refleja en el interior del cuarto.

OTTO, de pie, sostiene el papel que ANA le entregó. Escuchamos el sonido del viento que mueve el papel, así como la voz de ANA:

ANA Adolescente (Off)

Valiente, Va-liente (más rápido) ¡Valiente!

3. HABITACIÓN DE ANA. CASA. INTERIOR/NOCHE.

OTTO desde afuera abre la ventana de la habitación de ANA. El viento sopla con mayor intensidad, moviendo los árboles que se observan afuera, a través de la ventana. OTTO salta al interior del cuarto, cerrando las ventanas tras él. El cuarto tiene las lámparas apagadas, la iluminación proviene de afuera, de la luna.

OTTO observa a ANA quien se encuentra cubierta por una sábana que la tapa por completo hasta los hombros. ANA está acostada de lado, de espaldas a OTTO.

OTTO camina hacia la mesa de noche que está frente a la cara de noche. Sobre la mesa una lámpara que OTTO enciende iluminando el rostro de ANA. OTTO observa un momento a ANA dormida para luego acariciarle el cabello llamándola.

OTTO

ANA, estoy aquí. Despierta.

ANA no abre los ojos, OTTO la mueve con cierta fuerza.

OTTO (Moviendo a ANA)

ANA. ANA.

ANA se voltea hacia el lado contrario a OTTO, hacia la ventana, descubriendo su espalda. OTTO observa la espalda de ANA levantando la sábana que la cubre y ve el cuerpo desnudo de ANA.

OTTO (Sorprendido)

Juuuuuuu.

OTTO vuelve a cubrir el cuerpo de ANA y coloca el papel que ella le entregó en uno de sus puños cerrados mientras ANA duerme. OTTO apaga la lámpara que encendió, camina hacia la ventana y sale de la habitación.

4. PASILLO TRACERO. CASA. EXTERIOR. NOCHE.

OTTO sale de la habitación de ANA cerrando la ventana. Sobre la pared externa de la casa, así como en el cuerpo de OTTO, se reflejan las sombras de los árboles que el viento mueve con fuerza.

OTTO permanece parado observando los árboles, las hojas que se mueven con intensidad, el viento que se escucha con fuerza. OTTO observa hacia su sexo y mete una mano dentro del mono que viste comenzando a masturbarse.

OTTO comienza a caminar de lado sin dejar de ver los árboles que se encuentran frente a él y que se mueven con intensidad, la misma con la cual es se masturba.

OTTO camina hasta llegar a una ventana que está abierta.

5. HABITACION DE OTTO. CASA. INTERIOR. NOCHE.

OTTO entra por la ventana a su habitación. El viento entra con intensidad, OTTO no cierra la ventana y comienza a desnudarse con rapidez.

OTTO, parado frente a la ventana, sintiendo el viento entrar a la habitación se masturba mientras emite sonidos muy intensos. La habitación está a oscuras. OTTO comienza a moverse de espaldas en dirección a su cama, sin voltear se acuesta, masturbándose.

Luego de un momento OTTO se da cuenta que a su lado, arropada está ANA, de espaldas a OTTO, como él la había encontrado en su cuarto, arropada totalmente. ANA levanta la mano en la cual OTTO le dejó el papel para luego voltearse, mirar a OTTO y besarse.

Vemos a ANA y OTTO haciendo el amor mientras el viento entra por la ventana de la habitación, la cámara se desplaza hacia fuera mientras a través de la ventana, adentrándose entre los árboles.

ANEXO 12

Los amantes del círculo polar (El amor)

1. SALA. CASA DE ÁLVARO. INTERIOR. NOCHE.

Observamos la imagen distorsionada de un avión de hélices volando, la imagen es en blanco y negro.

Luego vemos a OTTO sentado en un sofá, a su lado ÁLVARO quien luce un aspecto bastante envejecido, una de sus manos tiembla. ÁLVARO ve a OTTO y le dice.

ÁLVARO

Estas fumando mucho.

OTTO

Es que me aburren estas películas de catástrofes humanas.

Observamos la imagen de un avión el cual se ha estrellado en un desierto helado, se ven pedazos del avión y gente alrededor de este. Escuchamos un fuerte grito.

ÁLVARO

De pequeño te gustaban las de combates aéreos cazas, bombarderos... ¿Te acuerdas?

OTTO (Sin dejar de fumar)

He cambiado mucho.

ÁLVARO

Tanto.

OTTO

Del todo.

ÁLVARO.

No me digas que ahora te dan miedo los aviones.

OTTO sonrío y ve a su padre, ÁLVARO.

ÁLVARO

¿Haz volado alguna vez?

OTTO dándole una calada al cigarrillo.

OTTO

Sí (apagando el cigarrillo) y no me da miedo.

OTTO toma la cajetilla de cigarrillos que está sobre la mesa de centro.

OTTO

Me voy a mi casa.

OTTO besa a su padre en la mejilla y se levanta del sofá.

ÁLVARO

Ven a verme más a menudo.

OTTO caminando hacia la salida se voltea y ve a ÁLVARO.

OTTO

La semana que viene.

OTTO continúa hacia la salida, un comentario de ÁLVARO lo detiene.

ÁLVARO

Ah se me olvidaba. La semana pasada ha llegado un sobre para ti, lo he dejado allí, encima de la mesa.

OTTO toma un sobre marrón que se encuentra sobre la mesa camino a la salida.

OTTO (A ÁLVARO, sin voltear a verlo)

¿De quién es?

ÁLVARO (Sentado en el sofá)

No sé. No pone nombre, sólo una dirección...de Finlandia.

OTTO ve el sobre que tiene en sus manos con detenimiento. En el se puede leer: LAPONIA y FIN—LANDIA, así como unos números.

OTTO (Off. Viendo el sobre)

Lo recordé todo. Hasta la matrícula del avión y el número de envío. Lo que más me impresionó en un primer momento fue que aquel sobre lo había traído yo, en mi avión, sin saberlo.

OTTO ve una foto que está en la mesa de la cual tomó el sobre. En la foto se encuentra ÁLVARO, OLGA, OTTO y ANA. OTTO observa detalladamente la imagen de ANA.

OTTO

¿Quién más lo sabría?

OTTO abre el sobre, de él saca un avión de papel, lo despliega para leer su contenido.

ANA (Off)

Esta noche te espero mirando al sol. Venga valiente, salta por la ventana.

OTTO (Luego de leer el papel)

Valiente.

OTTO vuelve a observar detalladamente la imagen de ANA en la foto que se encuentra sobre la mesa de la cual tomó el sobre. En ella ANA tiene un papel en la mano, con el puño cerrado.

OTTO vuelve a revisar el sobre del cual sacó el avión. En el interior encuentra un sobre más pequeño de color blanco que está escrito por uno de sus lados. OTTO lee lo que contiene el exterior del sobre.

ANA (Off)

La casualidad que estábamos esperando.

OTTO sonrío después de leer el sobre y voltea a ver ÁLVARO anunciando.

OTTO

Papá me voy a quedar a dormir aquí esta noche.

ÁLVARO

Muy bien. Hay sigues teniendo tu cuarto.

2. PASILLO. CASA DE ÁLVARO. MADRID. INTERIOR. NOCHE.

OTTO camina cruzando el pasillo y enciende la luz de una habitación. Al prender el interruptor observa que no hay sábanas sobre la cama, ni cuadros o afiches en las paredes, la habitación está vacía sin decorar. Es la habitación de OTTO la que usaba durante su adolescencia.

OTTO sale de la habitación apagando la luz y cruza el pasillo abriendo la puerta de otra habitación, la de ANA. OTTO abre la puerta de forma repentina

3. HABITACIÓN DE ANA. CASA DE ÁLVARO. MADRID. INTERIOR. NOCHE

OTTO entra a la habitación de ANA, sobre la cama un edredón de cuadros. OTTO se sienta en la cama y enciende una lámpara que está sobre la mesa de noche, junto a la cama.

OTTO observa el sobre blanco que había leído antes y lo ve nuevamente.

ANA (Off)

La casualidad que estábamos esperando.

OTTO gira el sobre luego de leerlo y lo abre. Dentro encuentra una hoja doblada por la mitad, está escrita por ambos lados. OTTO comienza a leer atentamente.

ANA (Off)

He conocido al auténtico OTTO, aquel piloto alemán al que tu abuelo salvó la vida. Fue una buena idea salvarle la vida, también la de compartir con él un cigarro porque OTTO se fugó a Finlandia con una española, ¿ves? dejó al guerra luego tuvo un hijo que llamó Álvaro que es el novio de mi madre. Pues aún hay más, lo mejor.

OTTO da vuelta a la hoja de papel y continúa leyendo. A medida que sigue la lectura nos alejamos de OTTO hacia la ventana de la habitación de ANA.

ANA (Off)

Después de despedirse de tu abuelo, OTTO caminó por el bosque y llegó a un caserío bombardeado.

La cámara se interna entre los árboles.

CORTE A

4. CASERÍO BOMBARDEADO. BOSQUE. INTERIOR. NOCHE.

Observamos el interior de una casa en ruinas, abunda la madera tirada en trozos, parte del techo ha caído, hay polvo y piedras. Vemos las botas de un hombre (OTTO, el piloto), no le observamos el rostro. Sobre las escaleras destruidas de la casa está un hombre tirado, una mujer llorando sobre su cuerpo, es CRISTINA.

ANA (Off)

Allí encontró a un hombre, estaba muerto. Su hija le lloraba desconsolada. Él era todo lo que le quedaba en el mundo.

OTTO, el piloto alemán se acerca a CRISTINA quien lo observa y sale corriendo fuera de la casa. CRISTINA es idéntica a ANA.

ANA (Off)

La chica al ver al piloto salió corriendo.

5. BOSQUE. EXTERIOR. DÍA.

CRISTINA corre por el bosque, tras ella va OTTO, el piloto alemán. CRISTINA viste una falda larga y un pañuelo sobre la cabeza.

ANA (Off)

OTTO la persiguió por el bosque, se llamaba Cristina, sólo tenía diecisiete años y corrió muchísimo hasta que se cayó.

CRISTINA cae al suelo entre las hojas de los árboles, luego voltea a ver a OTTO, el piloto alemán, quien la observa parado frente a ella.

ANA (Off)

OTTO se quedó de pie mirándola de tal forma que ella sintió que le pedía perdón por todo.

CRISTINA observa a OTTO quien la mira. OTTO, el piloto alemán es idéntico a OTTO, el amor de ANA.

ANA (Off)

Y así era porque OTTO prometió en silencio que si ella le perdonaba la llevaría a un país en paz para cuidarla toda la vida.

OTTO, el piloto alemán, se acerca a CRISTINA, tomando el rostro de la chica con sus manos.

Una luz blanca inunda la pantalla

FADE OUT

ANEXO 13

Lucía y el sexo (La muerte)

1. ÁTICO. CALLE. TEJADOS. INTERIOR/EXTERIOR. NOCHE.

LUCÍA abre la puerta con la llave y entra. Es un piso pequeño y humilde, muy sobrio. Está a oscuras, la luz proviene de las ventanas que dan a los tejados.

LUCÍA

¡Lorenzo!...¡Lorenzo!

Nadie responde.

Pulsa el interruptor pero la luz no se enciende. Enseguida descubre que la bombilla está rota, colgando el casquillo del cable del techo, que se mueve por una corriente de aire.

LUCÍA ve a través del ventanuco del comedor, que la ventana de la cocina está abierta.

Corre, entra a la cocina y se asoma a la ventana hacia el exterior

B. EXTERIOR CALLE

(Punto de vista desde VENTANA)

Abajo en la calle no hay nadie. Tan sólo pasa un coche negro a gran velocidad.

Sobre los tejados se ve la luna llena, baja y grande, frente a la ventana.

C. INTERIOR ÁTICO (continuación)

LUCÍA da con brusquedad a un interruptor y se enciende una bombilla que borra la luna.

Suena el teléfono.

LUCÍA sale corriendo de la cocina, entra en el comedor, que está a oscuras, y coge el teléfono que hay sobre una mesa, al borde de una ventana.

LUCÍA (Agitada)

¿Lorenzo?

Al otro lado de la línea oímos la voz agitada de un...

POLICÍA (Off) (Grave, serio)

¿Es el domicilio de Lorenzo Álvarez?

LUCÍA

Sí.

POLICÍA (Off)

¿Es usted un familiar de esta persona?

LUCÍA (Con la voz entre cortada)

Soy su novia, vivo con él. ¿Qué pasa?

POLICÍA (Off) (Con cierta dificultad)

Soy de la Policía Municipal. Tengo que informarle de...voy a darle una mala noticia.

LUCÍA con expresión de angustia, descubre una nota escrita a mano cerca del teléfono, que comenzamos a oír con la voz de...

LORENZO (Off)

No me esperes

No se si voy a volver, nunca.

POLICÍA (Off)

Esta persona...un turismo se lo ha llevado por delante y...

LUCÍA cuelga con violencia y coge la nota, que continúa leyendo.

LORENZO (Off)

No sé dónde me voy, muy lejos.

No sé si dejártelo todo, a ti, sin mí.

Perdóname, es lo último que te pido.

LUCÍA deja caer la nota al suelo y, estremecida, permanece en silencio mirando fijamente por la ventana.

D. EXTERIOR CIELO.

(POV Ventana)

Una nube alargada tapa completamente la luna llena, como un manto. Vuelve a sonar el teléfono, LUCÍA no lo contesta.

E. INTERIOR ÁTICO. (Cont.).

LUCÍA tiene la mirada perdida hacia el exterior, con los ojos humedecidos en lágrimas.

F. EXTERIOR HORIZONTE CIUDAD.

(POV. Ventana)

Vemos un horizonte de tintineantes luces amarillas que se van desenfocando.

2. DORMITORIO. ÁTICO. MADRID. INTERIOR. NOCHE.

LUCÍA llena una bolsa de equipaje con mucha prisa mientras de fondo sigue sonando el teléfono.

Al abrir un pequeño armario caen al suelo una docena de fotografías Polaroid que muestran partes de cuerpos desnudos de un hombre y una mujer (Lorenzo y Lucía) en una relación sexual.

Rápidamente, sin querer ver las fotos, LUCÍA las mete a patadas debajo de la cama.

3. CALLE ANTE EL PORTAL DEL ÁTICO. EXTERIOR. NOCHE.

LUCÍA camina por una calle que está silenciosa y solitaria. Se coloca el bolso en la espalda, con las asas sobre los hombros, a modo de mochila, y echa a correr en dirección contraria a la luna llena.

ANEXO 14

Lucía y el sexo (El sexo)

**1. COMEDOR-COCINA. ÁTICO. CENTRO DE MADRID. INTERIOR.
DÍA.**

LUCÍA sentada ante la mesa del comedor, esta rebañando un plato sopero con pan mientras LORENZO lo intenta retirar.

LUCÍA (Deleitándose)

¡Que bueno, que bueno Lorenzo! Pero qué gusto...

LORENZO, divertido, termina de retirar el plato de LUCÍA.

LORENZO

Pues prepárate para el pedazo de pescado que viene ahora.

Entra a la cocina con la fuente y los platos. Mientras termina de asar una dorada en el horno, mira de vez en cuando hacia LUCÍA, que le habla a través del ventanuco que comunica con el comedor.

LUCÍA

Siempre he estado rodeada de gente que cocina muy bien; no sé como le hago.

(Hacia LORENZO en tono de disculpa)

Bueno mi jefe, ya no me rodea mucho, no te creas.

LORENZO sonrío a LUCÍA, que lleva la vista hacia la ventana (la del teléfono), por la que se ve un cielo muy luminoso.

LUCÍA (cont.) (Algo melancólico)

Pero mi abuela sí, con su cocina de pueblo para mí sola. Me fui a vivir con ella a los seis años, cuando me dijo que mis padres y mi hermana mayor se habían ido a abrir una papelería en el cielo, justo en frente de una escuela de ángeles.

(Se vuelve hacia LORENZO algo risueña)

Papelería librería ¿eh?... es que la que tenían en el pueblo no daba mucho dinero. Se fueron los tres en coche, y mi pobre abuela hace dos años... Me lo contó tan bien todo... que aún me lo creo. Siempre me ha gustado la gente que sabe contar la vida a su manera. ¡Me dan confianza!

LUCÍA se pone de pie ante el ventanuco que comunica con la cocina.

LUCÍA

¿Y tú cómo aprendiste a cocinar...por tu madre?

LORENZO habla mientras se acerca a la mesa.

LORENZO (Sin énfasis)

No. Mi madre abandonó a mi padre muy temprano, muy rápidamente, y yo tuve que cocinar para él.

LUCÍA le coge la fuente del pescado.

LORENZO (cont.)

Hasta que una madrugada le metieron un navajazo en el estómago.

A LUCÍA impresionada por lo que acaba de oír, se le cae tontamente la dorada del suelo. Y ambos se quedan mirando el pescado, en el medio de sus pies descalzos.

LORENZO (Sin preocupación)

¡Chof!

LUCÍA (De apurada a burlona)

Yo no tengo ni zorro de cocinar, pero... ¡Joder, soy camarera!

LORENZO sonrío. Luego mira fijamente a LUCÍA.

LORENZO (Pensativo)

Tengo una cámara de fotos.

2. SALON ÁTICO. MADRID. INTERIOR. NOCHE.

Planos breves, en ráfagas, de LUCÍA y LORENZO en diferentes posturas, sacándose mutuamente fotografías Polaroid. La imagen se va interrumpiendo por el estallido de las fotos que se revelan rápidamente, encadenándose unas con otras.

ANEXO 15

Lucía y el sexo (El amor)

1. DORMITORIO. ÁTICO. MADRID. INTERIOR. NOCHE.

Vemos a LORENZO y a LUCÍA desnudos en la cama, después de haber hecho el amor. Ella enciende un cigarrillo mientras pregunta...

LUCÍA

Y alguna vez... con otra chica... ¿Te ha gustado más que conmigo?

LORENZO

No.

LUCÍA.

Dime la verdad.

LORENZO

Puede que alguna vez aislada... pero es distinto.

LUCÍA

La aislada es aquella de la isla ¿Verdad?

LORENZO sonríe mirando a LUCÍA.

LUCÍA

Es que así cualquiera. Una desconocida... luna llena...

LUCÍA se coge el cigarro y fuma una calada.

LUCÍA

Tenemos que ir a tu isla, por separado, y nos encontramos allí, como si no nos conociéramos. Echaríamos el polvo del siglo ¿No?

LORENZO permanece mirando a LUCÍA con una plácida sonrisa. Ella le echa el humo en la cara.

LUCÍA

Oye, yo también tengo derecho.

LORENZO le acaricia con suavidad la cara, el pelo.

LUCÍA

¿Qué prefieres?... ¿Un polvo con alguien desconocido, muy salvaje?... ¿O polvo con alguien conocido... del que estés enamorado... pero también salvaje?

LORENZO pone cara de pensar... y...

LORENZO

¿Cómo?

LUCÍA

Tienes que elegir...O polvo con desconocida...O polvo de amor con salvaje conocida, loca por ti...y tu por ella claro. Venga, sé directo.

LORENZO

Contigo.

Vemos como a LUCÍA se le ilumina íntimamente la expresión. Sus ojos comienzan a brillar mientras contempla encantada A LORENZO.

LUCÍA (Feliz)

¡Por fin!

Y el coge la cara de ella entre sus dos manos.

LORENZO

Nunca había imaginado algo tan bueno para mí. Yo creía que tú eras para los otros para los que son como tú, no como yo.

LUCÍA se echa sobre él para llenarle la cara de besos, rebosante de amor.

LORENZO (Emocionado)

Eres un regalo.

