

*Narrativas abiertas en el cine de ficción ecuatoriano*¹.

Open narratives in the ecuadorian fiction film.

Resumen:

El presente artículo busca evidenciar la evolución del cine ecuatoriano desde el 2006 al 2016 a través del análisis de narrativas abiertas. Para ello, estudiaremos tres films representativos de su época: *Qué tan lejos* (2006), *Pescador* (2011), *Alba* (2016). Esto nos permite poner en práctica conceptos de dichos campos de estudio en el análisis comparativo realizado. En el que se demuestra que la cinematografía del Ecuador deja atrás los cánones del cine clásico y se sumerge en un cine no comercial, evolucionando por el uso de las nuevas tecnologías, recursos narrativos y expresivos. Finalmente, lo que se pretende es configurar una tipología de los finales abiertos, que unas veces permiten al espectador cuestionarse y otras imaginar o recordar.

Palabras clave:

Cine ecuatoriano; final abierto; narratividad; guion; psicología del personaje

Abstract:

This article seeks to show the evolution of Ecuadorian cinema from 2006 to 2016 through the analysis of open narratives. For this, we will study three representative films during this time: *How Much Further* (2006), *Pescador* (2011), *Alba* (2016). This inquiry allows us to put into practice concepts of these fields of study in the comparative analysis carried out. It shows that the cinematography of Ecuador is leaving behind the canons of the classic cinema and immerses itself in a non-commercial cinema, the use of new technologies, narrative and expressive resources, evolving every year. Finally, what is intended is to configure a typology of open endings, which sometimes allow the viewer to question and others to imagine or remember.

Keywords:

Ecuadorian films; open end; narrativity; script; character psychology

Sumario.1. Introducción. 2. Marco Teórico. 3. Metodología. 4. Final apelativo. Análisis narrativo de *Qué tan lejos*. 5. Final especulativo. Análisis narrativo de *Pescador*. 6. Final introspectivo. Análisis Narrativo de *Alba*. 7. Conclusión

Como citar: Carpio Miranda, R. (2018). Narrativas abiertas en el cine de ficción ecuatoriano. *Nawi. Arte, Diseño y Comunicación*, Vol. 2, n. 2, pp. 65-89.

1 Este trabajo es el resultado investigativo de tesis de la Maestría en Postproducción Digital Audiovisual (EDCOM-ESPOL) dirigida por Miguel Alfonso Bouhaben, Ph.D.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/332/227>

Rosa Carpio Miranda
Universidad de Guayaquil,
Ecuador
rosa.carpio@ug.edu.ec

Enviado: 07/05/2018
Aceptado: 21/05/2018
Publicado: 30/07/2018

1. Introducción

La presente investigación se focalizará en el análisis de las prácticas de “finales indeterminados” en la cinematografía del Ecuador. ¿Cómo opera la narración en el cine ficción ecuatoriano? ¿Hay variación y evolución dentro de las estructuras narratológicas en los finales de las películas? ¿Cuál es el papel de la postproducción en la estructura de dichos finales? Para descifrar estos interrogantes, se va a realizar el análisis narratológico de las secuencias finales de las siguientes películas de cine ficción ecuatoriano de la última década: *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006), *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011), *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016). El objetivo es determinar una tipología, analizando los recursos narrativos y expresivos aplicados en las tramas con final abierto.

2. Marco Teórico

Esta investigación ahonda en cuatro campos específicos: la narratividad, la psicología del personaje, el guion y el cine latinoamericano.

En primer lugar, se utiliza como referente a David Bordwell (1996) para hablar del cine arte y ensayo y algunas corrientes que han influenciado al cine ecuatoriano. Para introducirnos en las estructuras cinematográficas y profundizar en los esquemas narrativos y recursos cinematográficos que contribuyen a la obtención de un final abierto, se analizan los conceptos de Sergei Eisenstein (1974) y Tania Hermida (2003), para luego sumergirnos en la teoría de los códigos hermenéuticos de Roland Barthes (1980). De modo que, es importante mencionar sobre las representaciones infinitas de Charles Sanders Peirce (1931-1958) y la iconicidad de la imagen desde las coordenadas del pensamiento de Giorgio Agamben (2007).

En segundo lugar, es imperioso mencionar la importancia de la psicología personal indeterminada de David Bordwell (1985), y asimismo el conductismo del personaje de Paul Watzlawick (2009). Lo cual nos llevará a tratar la importancia de los conceptos actanciales de Mieke Bal (1990) y su composición narrativa, que influye en la toma de decisiones de los actantes. Inclusive, el concepto de enantiodromía, que expone el vínculo entre el personaje y la audiencia, basados en las proyecciones de los rasgos psicológicos como apunta Ducrot y Todorov (1974), y los vínculos emocionales

mediante el espectáculo de la infancia de Truffaut (1979). De la semiótica del autor-actor y actor-audiencia, hay que señalar la importancia de Fernando Poyatos (1985), que manifiesta cómo el autor asigna rasgos propios a sus personajes, para posteriormente adentrarnos en las estructuras sociales y problemáticas en la que se encuentran envueltos, siguiendo en este caso a Cornelius Castoriadis (2009).

En tercer lugar, resulta relevante acudir a estudios sobre la estructura del guion, en particular sobre la relevancia del desenlace y las rupturas a las normas convencionales que permiten un final abierto. Para ello, se acude a las teorías del guion que involucra la obra abierta de Robert McKee (2009) las teorías, análisis y cierres de la escritura del guion de Syd Field (2002).

En cuarto lugar, abordaremos de manera general las tendencias del Nuevo Cine Latinoamericano y sus rasgos de oposición hacia el cine clásico que aborda temas sociales, políticos, populares como lo plantea Miguel Alfonso Bouhaben (2017). Finalmente, nos introduciremos en las corrientes artísticas y literarias que han sido influencia en el cine ecuatoriano desde la mirada de Galo Alfredo Torres (2011).

3. Metodología

Esta investigación busca plasmar, dentro del análisis narratológico, la importancia de los finales abiertos partir del análisis de tres películas ecuatorianas, *Qué tan lejos*, *Pescador* y *Alba*, a partir de teorías formales que involucran la ruptura de las normas convencionales en el contexto del cine ecuatoriano. Por ello, sustentamos esta pesquisa en investigaciones multidisciplinares de artículos científicos, revistas y libros sobre la narratividad, la psicología del personaje y el guion.

A partir del estudio de las secuencias finales, se analizarán aspectos representativos para identificar la relación entre ellas, teniendo presente la diversidad estilística de cada una de las películas. La idea es descifrar si existe un cambio significativo en la narrativa y el desenlace de la trama, si se están proponiendo nuevos modelos de narratividad o si, por el contrario, seguimos estancados en el pasado. Finalmente, lo que se pretende es la configuración de una tipología de los finales abiertos de las películas ecuatorianas.

4. Final apelativo. Análisis narrativo de *Qué tan lejos*.

Qué tan lejos narra el conflicto en la vida amorosa de la protagonista María Teresa (Cecilia Vallejo), nombrada en el transcurso de la película como Tristeza: una joven de 24 años, aventurera, libre, intelectual, pesimista y rebelde. Posteriormente, aparece la coprotagonista Esperanza (Tania Martínez), personaje que acompaña a Tristeza a lo largo del trayecto de la película: una turista española de 27 años, alegre, positiva, libre y aventurera que busca recorrer el Ecuador. Y finalmente destacamos la participación de Jesús (Pancho Aguirre), de 43 años: personaje ideológico, realista, tolerante con la vida, que toma gran significado dentro de la trama ya que cumple la función de la reflexión.

La película en su inicio presenta a Esperanza y Tristeza, por medio del montaje alterno, donde nos muestran las similitudes y contradicciones que definen su personalidad, estilo y actitud. Partiendo de esas primeras imágenes se siembra en el espectador la relación futura entre ambas. Tristeza habla por teléfono con el chico del que está enamorada y se entera de que se va a casar. Dicho incidente impulsa a la protagonista viajar a Cuenca para impedir la boda. Es importante señalar que para analizar el final de la película debemos entender estas expectativas iniciales que inducen al espectador a concluir un final. De igual modo, resulta relevante considerar la presencia del uso de la intriga de predestinación como componente narrativo. El inicio de *Qué tan lejos* cumple la función de anunciar, de manera implícita, que la conclusión de la historia deberá resolverse en la ciudad de Cuenca. En este sentido, se induce al espectador a desarrollar tácticas de interpretación hermenéutica que desembocan en el develamiento de un enigma. Al respecto, ha señalado Roland Barthes: "El código hermenéutico consiste en distinguir los términos (formales) a partir de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma" (1980, p. 14).

En este contexto, el film refleja una noción lineal del tiempo, en donde podemos pensar que la historia se rige por los convencionalismos narratológicos del cine clásico. Sin embargo, ninguno de los objetivos planteados por el personaje principal se cumple. Más bien, toda la problemática se definió en el trayecto del viaje, creando rupturas narrativas en la historia para dar paso a una estructura más abierta, en donde la psicología del personaje ya no es el hilo conductor, sino el problema.

Habiendo identificado brevemente la estructura general de la película y sus personajes, debemos tener en cuenta el análisis de la secuencia final en el que podemos observar, en primer término, elementos no verbales establecidos en los personajes dentro del entorno narrativo. En pocas palabras, se materializa una configuración semiótica comunicativa mediante el esquema: director, personaje y espectador. Es decir, el personaje Jesús lleva intrínseco el mensaje dentro del film en modo de reflexión. Este personaje representa la asociación directa con el pensamiento e ideología de la directora, que se basa en la lucha constante contra la narrativa hegemónica y la exploración de la amplia gama estética de narrativas alternas (Hermida, 2003). Por otro lado, el espectador se convierte en el decodificador del mensaje, que también implica una interpretación connotativa debido a la tendencia del autor hacia los finales abiertos. Se analizará, a continuación, el final de *Qué tan lejos* a partir de la siguiente escena.



Figura 1. Conversación de los tres protagonistas.
Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

Se observa en la Figura 1, Esperanza, Tristeza y Jesús se encuentran conversando sobre los problemas suscitados, en donde Jesús responde a la queja de Tristeza diciendo: “Es que los finales felices, depende”, Tristeza contesta: “¿Cómo depende?”, Jesús le responde: “Depende donde pongas el punto, el punto final”. Con dicho diálogo, identificamos: la manifestación ideológica del autor y el argumento concluyente, que da resolución problemática psicológica del personaje principal y que desemboca en una toma de decisión inesperada, seguido de una resolución con final abierto. “He keeps assigning them to his characters (as the sculptor or painter does who works in front of the model) and their world, often influenced himself by factors like mood, emotions, the weather, etc.; or delayed, more intellectually in the past, or what comes from other texts by himself

or others, thus molding the characters' personalities, behaviors, ideologies and even environment" (Poyatos, 1984, p. 35).

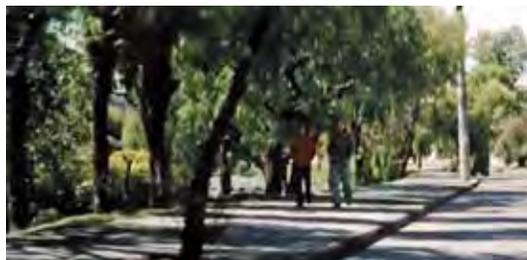


Figura 2. Secuencia de Tristeza y Esperanza caminando.
Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

Por otro lado, el segundo punto importante dentro del final es el último plano que se muestra en la Figura 2, donde Tristeza y Esperanza caminan a la vez que la cámara se aleja, simultáneamente el sonido extradiegético de las conversaciones que se han suscitado a lo largo de la película. Lo que nos indica desorden y confusión, creando un sinsentido en la historia que el espectador tiene que recomponer. Tomemos, como ejemplo del sinsentido, el comportamiento tras la consecución de la meta ansiada: el recorrido (viaje a Cuenca) y la consumación del acto (llegada al matrimonio) que pretende ser más trágico, representada por la superposición de voces que define al trayecto como acto importante y el final como menos importante. "Un bello proverbio japonés lo dice muy bien: es mejor viajar cargado de esperanzas que llegar al punto de destino" (Watzlawic, 2009, p. 72).

Como último punto, trataremos sobre la interpelación al espectador, presentado al final del film con un fundido a negro, seguido por el diálogo extradiegético: "Yo soy Esperanza y ¿tú cómo te llamas?", que invita al espectador a recordar su historia y a reflexionar sobre un final feliz. Así, conduce al espectador a una asociación emotiva con el film, que va adquiriendo de forma no directa un valor y un significado para la audiencia. En este punto, Peirce nos puede ayudar con su teoría de la semiosis ilimitada:

1 "Le asigna a sus personajes (como el escultor o pintor que trabajan frente de su modelo) y su mundo, a menudo influenciado por sí mismo mediante factores como el estado de ánimo, las emociones, el clima, etc.; o mirando atrás, más intelectualmente en el pasado, o lo que proviene de otros textos por sí mismo o por otros, moldeando así las personalidades, comportamientos, ideologías e incluso el ambiente de los personajes" (traducción de Rosa Carpio).

Una serie infinita de representaciones, de la que cada una representa a la que está detrás, puede concebirse como limitada a un objeto absoluto. Se trata, por lo tanto, de una regresión infinita. Por último, el interpretante no es más que otra representación a la que se transfiere la antorcha de la verdad y que, como representación, vuelve a tener su interpretante. He aquí otra serie infinita (1931-1958, p. 339).

El intérprete puede asumir varias formas, como la asociación emotiva que adquiere valor de connotación fija. Lo que abre paso a una cadena infinita de interpretaciones, cada una relacionada con cada espectador.

El 85% de la película se rodó con tomas fijas, sin planos detalles. Pero al llegar al lugar de destino, la boda, como podemos ver en las Figuras 3-5, se intensifica el desequilibrio interior de Tristeza con tomas inestables, realizadas con cámara al hombro en plano secuencia, transmitiendo al espectador la decepción y rabia que



Figura 3-5. Diferentes secuencias de Tristeza.
Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

siente Tristeza. La intriga, como recurso narrativo, deja al espectador en tensión al no saber la reacción de Tristeza ante el acontecimiento. Consecuentemente, se vuelve a usar el recurso de tomas inestables cuando Tristeza le revela a Esperanza su verdadero nombre, resaltando una vez más el desequilibrio emocional de la actriz.

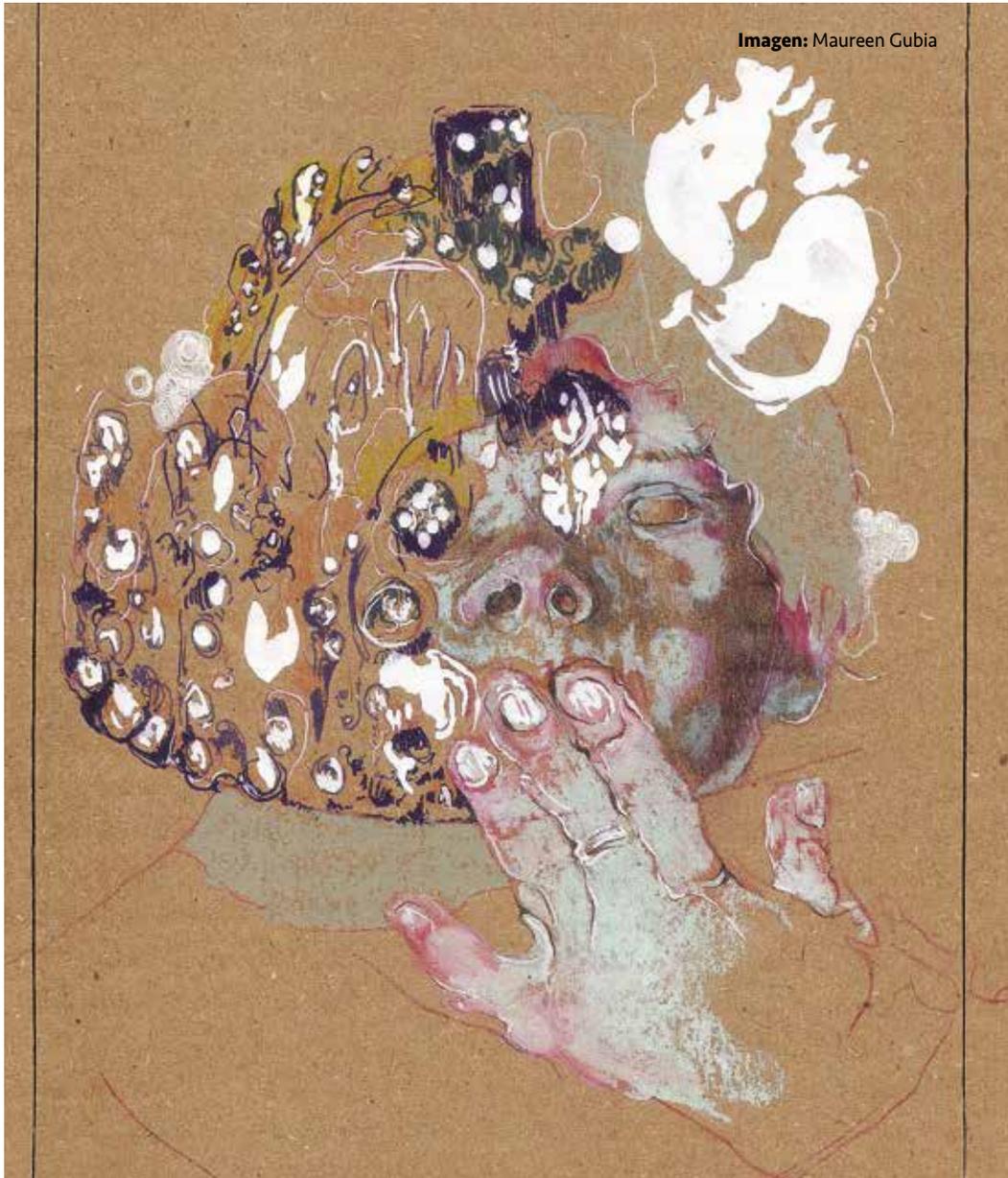
En conclusión, *Qué tan lejos* tiene una narrativa lineal, en la que la historia es conducida por la psicología del personaje. A pesar de

los obstáculos externos que se presentan en el trayecto del viaje, los problemas internos de Tristeza son los que permiten continuar con esta historia de reflexión. Una narrativa bien estructurada, con un final abierto pero concreto, y en el que el espectador no espera una segunda parte de la película. Como hemos visto, la ideología de la directora se refleja en la historia que cuenta *Qué tan lejos*, una obra de arte que incorpora danza, música, literatura, arquitectura, paisajes, y que a pesar de ser una historia compleja y de autor tuvo bastante éxito, ya que captó la atención de los ecuatorianos al sentirse identificados, al ver el Ecuador como tal, su realidad cotidiana, costumbres, jerga, música, etcétera. Una ópera prima que muestra otra forma de hacer cine ecuatoriano, rompiendo con las estructuras clásicas comerciales, una historia cargada de significados que deja pistas en el inconsciente del espectador para llegar a la reflexión al presentar el final abierto.

5. Final especulativo. Análisis narrativo de *Pescador*.

Pescador narra la vida del protagonista Carlos Adrián Solorzano (Andrés Crespo), apodado “Blanquito”: un hombre de 30 años, amable, honesto, sin educación, cansado de su estilo de vida, pero optimista y con ganas de superarse, con la esperanza de salir de su pueblo El Matal (Manabí), para buscar una mejor vida en algún otro lugar. Lo acompaña en el trayecto del viaje la co-protagonista Lorna (María Cecilia Sánchez): una colombiana astuta, de carácter fuerte, vista como objeto de deseo, con el objetivo de regresar a su país Colombia para reencontrarse con su hija. También participa en el elenco principal Elías (Marcelo Aguirre): un quiteño adinerado, con poder, amante de Lorna, confiado y con mucho ego. Historia que expone temas sociales, económicas y políticas del país, sin llegar a ser un film de denuncia pero que debe ser mostrado al ser una realidad cotidiana. Al respecto, Miguel Alfonso Bouhaben señala lo siguiente: “El cine deviene político cuando su utilidad resulta relevante para la acción social. Dentro del Nuevo Cine Latinoamericano podemos identificar dos modos fundamentales de uso político: la discusión del film como medio para la acción política y la elaboración del film con el pueblo para conformar una enunciación colectiva” (2017, p. 18).

La estética de la película parte de un estilo de realismo documental a través del uso de la cámara al hombro. Trama que pertenece al contexto del neorrealismo cotidiano, descrito por Galo Alfredo Torres en su libro *Heroes menores: neorrealismo cotidiano y cine*



latinoamericano contemporáneo de entresiglos (2011), ya que se narra la vida ordinaria de un personaje ordinario denominado “héroes menores”, personajes que representan su lucha en la vida diaria, y no situaciones de extrema importancia como en los cánones del cine clásico. El montaje interno y externo juega un papel muy importante para transmitir la psicología del personaje principal, este recurso narratológico es característico del cine latinoamericano. De igual modo, se puede observar el uso del *timelapse* como técnica específica para marcar los cambios de ciudades en el que se desarrolla la película, son secuencias que representan el neorealismo cotidiano debido al uso de tiempos muertos y extensos de planos secuencia. Estos recursos narratológicos sirven como estímulo para expresar el estado de ánimo y reconfortar la interpretación de los personajes que actúan sin objetivos totalmente claros. La historia se presenta de forma lineal, y para no interrumpir la continuidad se recurre al uso del montaje en paralelo, por ejemplo, la escena en la que Lorna y Blanquito realizan acciones por separado. La banda sonora, construida con instrumentos de percusión de metales y cueros, forman parte fundamental del film, ya que rompe con el sonido ambiente para caracterizar y darle fuerza a la acción o diálogo que se muestra en pantalla.

Con respecto al final de la película *Pescador*, es importante contextualizar la problemática de los personajes, los escenarios, lo absurdo de la vida, del dolor y las derrotas. Blanquito y Lorna son personajes de diferentes estratos sociales que se juntan para vender droga y conseguir el mismo objetivo, dejar todo atrás y darles un giro a sus vidas.

En la escena final, Blanquito y Lorna llegan a la residencia de Elías para negociar la venta de la droga, pero dejan a Blanquito fuera de la negociación, esperando en la sala. Para dramatizar esta secuencia como inicio del desenlace, la música desaparece permaneciendo el sonido ambiente, seguido de elipsis que dan la sensación de una larga espera. En efecto, dentro de la semántica de las imágenes como representación del sentido de lo obvio: lo opulento de la casa versus lo diminuto del ser, como observamos en la Figura 6. Considerando lo que propone Barthes (1986, p. 54), el ícono no distrae del sentido, sino que lo acentúa; esta acentuación (propia del arte realista) tiene algo que ver con la verdad. Es así como marcan la diferencia entre Blanquito, pequeño e insignificante ante la opulenta clase social; pero también nos habla sobre la trama interna, ya que la imagen transmite soledad, incertidumbre, un ser ahogado entre sus pensamientos.

Luego de esperar, el personaje decide adentrarse en la develación del enigma y va en busca de Lorna. Como podemos ver en la Figura 7, camina por un escenario minimalista, que connota la entrada a la



Figura 6-7. Diferentes secuencias de Blanquito.
Pescador (Sebastián Cordero, 2011)

luz, a la verdad. De este modo, el director propone una visión difusa de la verdad desde el panorama de los personajes, aunque ellos se encuentren estrechamente relacionados.

Blanquito se siente decepcionado de Lorna al enterarse de una verdad inconclusa y se retira de la habitación, como podemos ver en la Figura 8, que en primer plano se muestra quebrantado denotando el conflicto interno por el que atraviesa, dejando en segundo plano a Lorna. La estética de esta imagen revela el hecho de dejar a Lorna fuera de su vida, dirigiendo la mirada del espectador primero hacia el efecto y luego la causa. Eisenstein lo ha señalado: “Con una distribución sistemática de formas, líneas o movimientos es posible disciplinar la vista para una lectura vertical o en cualquier sentido que se desee” (1974, p. 150).

En la Figura 9, Blanquito observa la escena sexual de Elías y Lorna, plano que juega con el suspense, ya que el espectador sabe más información que el protagonista, debido a que Lorna pactó un



Figura 8-9. Blanquito, en diferentes secuencias.
Pescador (Sebastián Cordero, 2011)

encuentro sexual con Elías si concretaba la venta de la droga, pero al mismo tiempo invitó a Blanquito a festejar después de cerrar el negocio. Mieke Bal ha considerado lo siguiente: “Cabe calificar de «verdadero» o «falso» no solo a los actantes, sino también a esquemas actanciales completos”, refiriéndose al reiterado acontecimiento de que el personaje aspire a un fin inexistente, y finalmente se dé cuenta de su realidad” (1990, p. 43).

La psicología del personaje juega un papel importante como hilo conductor en la película, impulsada por el único factor externo, la droga. David Bordwell afirma que “la narrativa de arte y ensayo, al tomar sus clases de la modernidad literaria, cuestiona tal definición de lo real: las leyes del mundo pueden no ser cognoscibles, la psicología personal puede ser indeterminada” (1996, p. 206).

Por lo tanto, en la secuencia que se muestra en las Figuras 10-12, vemos a Blanquito intranquilo buscando a Lorna, donde finalmente acepta la idea de haber sido usado. Secuencia que evidencia el conflicto interno a través de elipsis realizadas con cortes inesperados y dramatizados por la presencia única del sonido

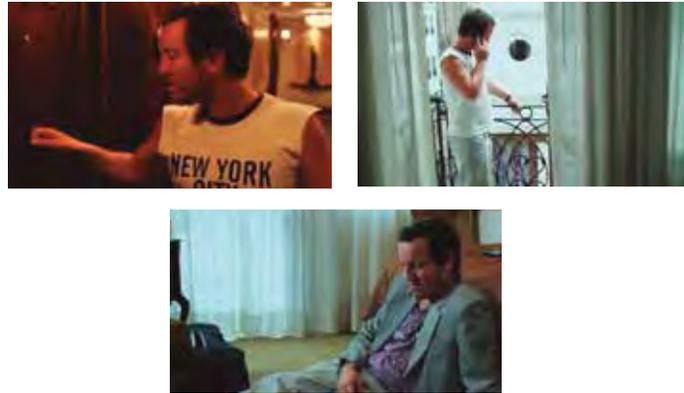


Figura 10-12. Escenas donde podemos observar los conflictos internos de Blanquito. *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011)

diegético, erradicando cualquier relación a la interpretación. De esta manera, mantienen la atención del espectador e intensifican la intriga sumergidos en un ambiente tenso, ya que no sabemos lo que Blanquito piensa o va a decidir. Inclusive, es imperativo pensar también en el principio de la *enantiodromía*, propuesto por Torodov y Ducrot (1974): la psicología no es intrínseca del personaje; por el contrario, la audiencia establece dichos rasgos psicológicos para discernir y descifrar dicha conducta. Es decir, se establece un vínculo entre el personaje y las vivencias personales de cada espectador.

Consecuentemente, se muestra la toma de decisiones del personaje. Como podemos ver en la Figura 13, Blanquito se retira del hotel y llama a su madre. Secuencia corta y con elipsis en el que solo se observa y escucha lo que habla el protagonista, permitiéndole



Figura 13. Primer plano de Blanquito.
Pescador (Sebastián Cordero, 2011)

al espectador entender el diálogo. Sus últimas palabras son: “Yo ya no regreso pa’ la casa”, mensaje que sugiere que no hay vuelta atrás, precedido por un pase a negro acompañado por la música que pretende simular un acabamiento. Jugando y preparando al espectador para un final abierto.

Finalmente, el cierre del film se construye recurriendo al estado emocional del personaje. Como podemos ver en la Figura 14, el espectador no sabe por qué el protagonista mira de forma extraña hacia abajo y luego empieza a reír. En la Figura 15 resolvemos la intriga, ya que nos muestra la razón de su comportamiento, el



Figura 14-15. Secuencia en la que Blanquito reflexiona sobre el nombre del negocio. *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011)

recuerdo punzante que le trae al leer el nombre del restaurante “Mariscos del Mar”, negocio y nombre soñado por su amigo del Matal. Syd Field lo apunta: “Hemos hablado del personaje en términos de necesidad dramática, y desglosamos el concepto de personaje, en sus elementos constituyentes: interior y exterior la vida de su personaje desde el nacimiento hasta que termina la película” (2002, p. 53). Luego se da un paso a negro seguido de la música, que por segunda ocasión pretende confundir al espectador con un final.

La Figura 16 nos muestra la última escena en la que se presentan los créditos del film, usando la técnica de *timelapse* con la obturación lenta y el *framerate* con menos cuadros por segundo, que genera distorsión en la imagen y por ende crea confusión visual e interna en el espectador, al no saber cuál será el destino final de Blanquito.



Figura 16. Escena final de la película. *Pescador* (Sebastián Cordero, 2011)

Tan solo se lo observa caminar por el mercado, sugiriendo que va en busca de algo o alguien: ¿un comprador de droga, o tal vez su destino? Podemos discernir a un protagonista impasible en medio de su entorno sugiriendo que el conflicto interno ha sido resuelto, favoreciendo a un final abierto. Secuencia final que deja a la imaginación del espectador su destino, un hombre del Matal en busca de una mejor vida, que no pertenece a ningún lugar. En consecuencia, *Pescador* es una obra abierta que deja atrás los cánones del cine clásico, con un estilo realista basado en recursos como la luz natural y cámara al hombro. Juega con la división del saber, involucrando y manteniendo activo al espectador. Este tipo de narrativa pertenece a la minitrama, la cual, como señala Robert Mckee, “persigue la simplicidad y la economía a la vez que mantiene suficientes aspectos clásicos como para que la película satisfaga al público, de tal forma que salga del cine pensando: ¡Qué historia más buena!” (2009, p. 68).

6. Final introspectivo. Análisis Narrativo de Alba

La película narra la historia de Alba, una niña de once años que atraviesa la etapa de la adolescencia inmersa en conflictos familiares, con el objetivo de transmitir emociones al espectador a través del recuerdo de sus vivencias. La protagonista Alba (Macarena Arias) es una niña delgada, blanca, frágil, reservada e introvertida que desea ser aceptada por su entorno escolar, y debido a la enfermedad avanzada que padece su mamá (Amaia Merino), se ve obligada a mudarse con

su padre el cual conoce poco, Igor (Pablo Aguirre): co-protagonista de la historia, ermitaño, alto, delgado, adusto, inexpresivo, tímido y con problemas de adaptación con la sociedad al igual que su hija Alba, con la que mantiene a lo largo de la película una relación superficial, en el que el silencio interfiere en consolidar una relación afectiva.

El montaje de *Alba* es lineal, con imágenes llenas de poesía simbólica, invadidas por el silencio; el diálogo es escaso, justo y necesario. Uso continuo de la intriga, ya que, al presentar a Igor el espectador no tiene idea del parentesco con la protagonista hasta el diálogo suscitado entre Alba e Igor durante el viaje a la playa. La mayoría de las tomas son planos cerrados e inestables, que simboliza los conflictos internos y externos de los personajes. La colorización forma parte esencial de la historia, ya que al ser opaca, con colores pálidos y fríos, suma valor dramático y transmite emociones. Así como también, el sonido diegético y el escaso sonido extradiegético refuerzan la atmosfera trágica del film.

El imaginario social se ejemplifica a lo largo del desenlace, como muestra la Figura 17, una niña tímida e inexpresiva mientras baila,



Figura 17-18. Dos secuencias de Alba, la protagonista.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

que, a pesar de realizar movimientos limitados por sus temores y conflictos internos, es impulsada por el ego de ser aceptada dentro de una esfera social. Para transmitir esta lucha interna durante el baile, los planos son cerrados e inestables, revelando sus gestos de neutralidad y medias sonrisas como podemos ver en la Figura 18. Suceso que se convierte en una realidad conocible dejando de ser ficción.

Luego, nos muestran la imagen del teléfono como podemos ver en la Figura 19, sugiriendo que algo está pasando. El mensaje que recibe no se revela, ya que sólo se escucha a Igor responder con voz difusa a través de imágenes con planos cerrados de objetos y



Figura 19-21. Otras secuencias de Alba.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

gestos, dejándole al espectador interpretar lo que está sucediendo. En la Figura 20 observamos a Igor frente al rompecabezas, objeto cargado de emociones, ya que Alba lo armó para dárselo a su madre, e Igor lo llevó a enmarcar para darle una sorpresa, pero ahora debe comunicarle lo que le han dicho vía telefónica. Roland Barthes, en ese sentido, ha indicado lo siguiente: "Muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes) tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no se encuentra en la significación; son frecuentemente objetos de uso, conducidos por la sociedad hacia finalidades de significación: la ropa sirve para protegerse, el alimento sirve para alimentarse, por más que también sirvan para significar" (1993, pp. 40-41). Finalmente, en la Figura 21 vemos a Igor inmerso en un ambiente dramático protagonizado por el silencio, llevando en sí el peso de una mala noticia. Estos sucesos aumentan la intriga ya que aún no se

revela lo que está sucediendo, pero permite suponer que algo malo está pasando.

Después de lo acontecido, podemos ver en la Figura 22 a Alba en la fiesta, pero de pronto fija su mirada fuera de plano, anticipando al espectador que está pasando algo. Luego, en la Figuras 23 - 24 resolvemos la intriga, Igor la busca mientras que Alba trata de no

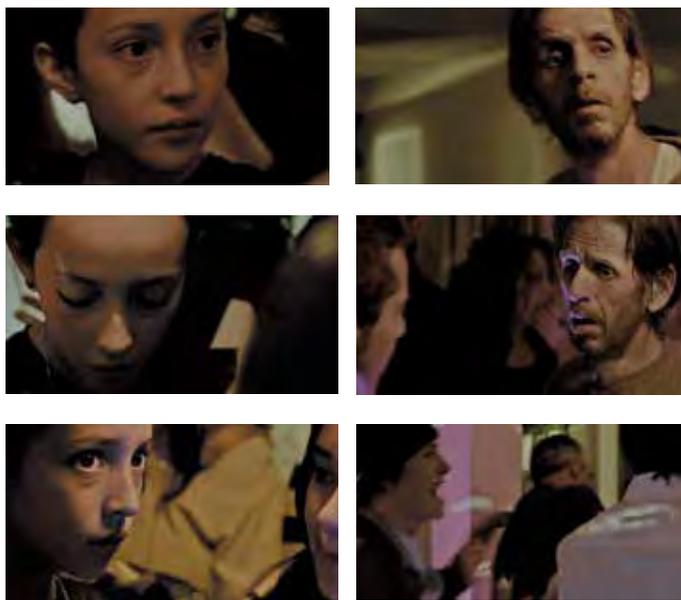


Figura 22-27. Distintas secuencias del Alba e Igor. *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016)

ser percibida. Seguido, en la Figura 25, donde se observa a Igor ser intimidado por jóvenes y para recalcar el momento, apagan la música diegética atrayendo la atención del espectador e intensificando la atmósfera. Como vemos en la Figura 26, Alba alza levemente la cabeza y niega conocer a Igor. Giorgio Agamben señalaba: "Lo semiótico (el signo) debe ser RECONOCIDO; lo semántico (el discurso) debe ser COMPRENDIDO" (2007, p. 77). Él, al ver esta reacción inesperada, se queda paralizado y no responde ante los hechos, que, a través de los planos cerrados de sus miradas y gestos (el signo), nos permite interpretar la incomodidad de Alba al ver a su padre y la decepción de Igor al ser negado, pero la semántica del discurso nos permite comprender la vergüenza que siente Alba por su

vida y padre. Finalmente, en la Figura 27, los adolescentes expulsan a Igor de la fiesta, un hombre que sobrepasó sus límites y se exhibió ante la sociedad por su hija para finalmente ser rechazado.

Después de lo sucedido, Alba entra en razón y para expresar sin palabras sus emociones, nos muestran en primer plano como podemos ver en la Figura 28, sangrando por la nariz, enérgica pensativa y mirando fuera de campo anticipando al espectador



Figura 28-29. Dos momentos dramáticos de Alba.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

su próximo acto. De repente, le unta la sangre en la cara de su compañera, como nos muestra la Figura 29, acto esporádico que manifiesta el desfogue de su ira, culpando directamente a la niña líder por su conducta negativa para poder encajar en su entorno. Robert Mckee afirma que “el protagonista podría tener poderosos conflictos externos con su familia, con la sociedad y con el entorno, aunque se destacan las batallas que se producen dentro de sus propios pensamientos y sentimientos, conscientes e inconscientes” (2009, p. 72). Estos hechos emotivos revelan el contexto de la ideología de la directora, que es transmitir emociones, usando la metáfora

para representar situaciones más significativas, como en este caso lo es la sangre, interpretado como dolor y venganza. Cornelius Castoriadis menciona que “todo sucede como si esta significación global del sistema estuviese dada de alguna manera por adelantado, que ‘predeterminase’ y sobre determinase los encadenamientos de causación, que se les sometiese y les hiciese producir resultados conforme a una ‘intención’ que no es, por supuesto, más que una expresión metafórica, puesto que no es la intención de nadie” (1975, p. 78).

Seguido, Alba se retira de la fiesta como vemos en la Figura 30, se saca el traje como símbolo de liberación y de dejar atrás su idea de formar parte de un grupo social. Consecuentemente, en las Figuras 31-32, observamos a Alba sola, asustada y expuesta en un escenario

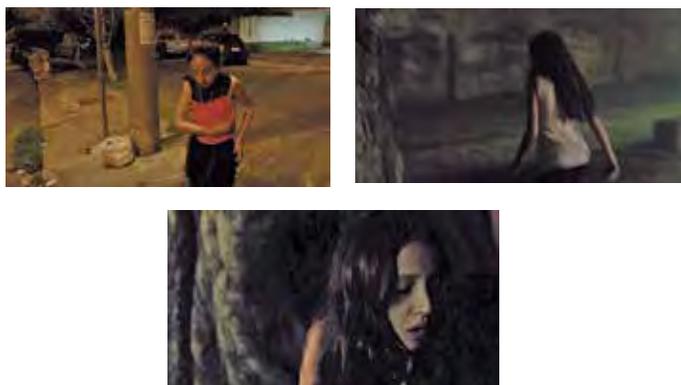


Figura 30-32. Tres secuencias distintas de Alba.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

tenebroso, grisáceo y sin vida. El sonido de su respiración en primer plano genera tensión en el espectador; la inestabilidad de la cámara es más evidente, transmitiendo el desequilibrio emocional por el que atraviesa. Estos recursos cinematográficos simplifican el nefasto estado psicológico de Alba. Sergei Eisenstein (1974) sostiene que el artista Walther Bondy está atento a la importancia del color, sobre su plan para la producción de *Brott och brott de Strindberg* en 1912, en el que las decoraciones y vestuario participaran directamente en la acción. Así, cada detalle expresa algo, se emplean colores particulares por su efecto directo sobre el espectador.

Para concluir, tenemos la escena final donde Alba entra a la casa

desahuciada. Como se observa en la Figura 33, la protagonista mira fuera de campo anticipándonos de algo o alguien. Posteriormente

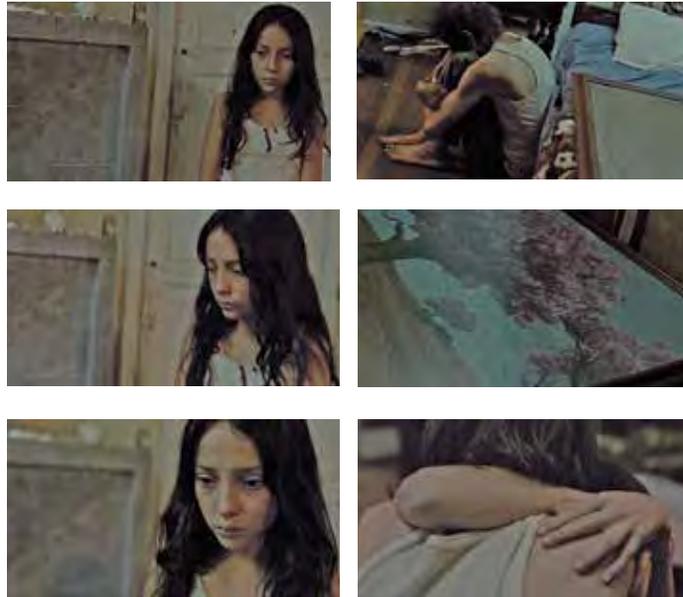


Figura 33-38. Distintos momentos de la escena final.
Alba (Ana Cristina Barragán, 2016)

en la Figura 34, resolvemos la intriga y vemos a su padre depresivo sentado en el piso, por todos los acontecimientos antes descritos, reforzando su inestabilidad emocional a través de un plano holandés. Luego, en la Figura 35- 36 vemos a Alba afligida mirar fuera de campo, se da cuenta del rompecabezas, objeto que no denota nada, pero connota una historia, un sentimiento; este suceso quiebra el estado emocional de Alba por la sinestesia que conlleva al ver que su padre enmarco el rompecabezas.

Alba mira con tristeza hacia su padre como nos muestra la Figura 37, de inmediato, sin poder contener las lágrimas se acerca a abrazarlo como podemos ver en la Figura 38, acción expresada a través de planos cerrados que permiten ver la conexión corporal y transmitir el arrepentimiento de Alba, aceptando su presente y encarando sus errores. Por primera vez, podemos ver a estos personajes simbolizar un acto de amor, donde los dos se consuelan y perdonan con abrazos

y lágrimas, suceso interpretado como el primer paso hacia una relación afectiva. "Para el espectador adulto, la idea de la infancia se relaciona con la idea de pureza y sobre todo de inocencia: al reír y llorar ante el espectáculo de la infancia, el adulto se entenece, en realidad, de sí mismo y de su "inocencia" perdida." (Truffaut, 1979, p. 14). Esta secuencia emotiva capta la atención del espectador y le da un pase a recordar su infancia, entender y sentir las emociones ante lo sucedido.

Finalmente, puede afirmarse que es una obra abierta con un final trágico y conmovedor, que invita al espectador a recordar su infancia y comprender a los niños que atraviesan por estos conflictos, dejando a su libre albedrío el final de la historia. Robert Mckee aseveraba que "aunque la minitrama podría terminar con una interrogante sobre un pensamiento o sentimiento, cuando hablamos de películas con un final abierto no nos referimos a que terminen en la mitad, dejando todo en el aire. La pregunta debe poderse responder y la emoción debe poderse resolver. Todo lo que haya ocurrido antes llevará hasta alternativas claras y limitadas que permitan un cierto grado de revelación" (2009, p. 71).

5. Conclusión

Después de analizar las escenas finales de *Qué tan lejos, Pescador* y *Alba*, a continuación, plasmamos sus semejanzas y diferencias. Las tres películas presentan rápidamente el detonante en el primer acto, conflictos de los cuales parte el desarrollo de las historias y que, a través de diversos obstáculos presentados a lo largo de los films, sirven de estímulo para mostrar la personalidad, destrezas y debilidades de los protagonistas y co-protagonistas.

La relación de estas películas se refleja en la implementación de técnicas fílmicas (ángulos, movimiento de cámara, encuadre, etc.), esquemas alternativos y desenlaces con finales abiertos que no anuncian el resultado de la causalidad, satisfaciendo el propósito del director y no al espectador, debido a las incógnitas generadas sin respuestas concretas, con el único objetivo de dejar la historia en la mente del espectador y buscar su reflexión. *Pescador*, a diferencia de *Qué tan lejos* y *Alba*, tiene un montaje lineal con planos secuencias de larga duración que juega con escenas *in crescendo*, elipsis cortos o largos que lo convierte en un film dinámico. *Qué tan lejos* tiene un ritmo constante de tiempos medios que mantiene la atención del espectador, al igual que *Alba*, con la diferencia de que su contenido se puede percibir pausado, debido a los silencios y los movimientos lentos

de sus personajes. Cada una tiene un estilo marcado y diferente, pero con el mismo objetivo, tener un final abierto para inducir la reflexión y mantener atento al espectador a través de las emociones que le permitan sentirse identificado. El recurso de los planos inestables está presente en las tres películas, pero con diferentes propósitos, de modo que, en *Qué tan lejos* podemos apreciar esta técnica en momentos específicos para expresar la inestabilidad emocional de la protagonista. Al contrario de *Pescador*, en el que es parte del estilo cinematográfico del film, usado para transmitir la sensación de realidad documental a la audiencia, mientras que, en *Alba* este recurso no está tan marcado, pero sí presente y en algunas ocasiones se intensifica para transmitir la inestabilidad de los personajes.

La postproducción juega un papel importante como recurso narrativo, refiriéndose al color y al ambiente en la que se desarrollan estas películas, *Qué tan lejos* nos muestra al Ecuador con colores espléndidos que resaltan escenas o personajes la mayor parte del tiempo. *Pescador* nos muestra a Ecuador con un clima frío y en muchos casos la historia se desarrolla por la noche, en el que se aprecia más tratamiento de color, atribuyéndole un estilo único, que transmite sensaciones que varían de tristeza a tranquilidad, pero nunca felicidad extrema. Por otra parte, *Alba*, a diferencia de *Pescador* y *Qué tan lejos*, desarrolla la historia sin mostrar al Ecuador, con jerga y espacios globales, que, al igual que *Pescador* se desarrolla en un ambiente frío con el objetivo de transmitir tristeza, melancolía y soledad a través de la colorización. El color es usado como un recurso narrativo que sirve de apoyo al desarrollo de las historias y al entendimiento de las sensaciones.

De este modo, evidenciamos la variación y evolución de las estructuras narratológicas a través del grado de complejidad que se ha venido construyendo en la última década, por medio del análisis realizado a estos tres films, donde las nuevas tecnologías audiovisuales han mejorado la calidad y han permitido el desarrollo de nuevos recursos narrativos, que llevan al espectador a la reflexión, dejando a un lado el cine comercial de Hollywood.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la Narrativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Bordwell, D. (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Bohuaben, M. A. Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Nuevo Cine Latinoamericano y sus relecturas contemporáneas. *Fuera de Campo*, Vol. 1, No. 3 (2017): 11-23.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine* (Vol. 2). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.A.
- Field, S. (2002). *El libro del guión* (Septima ed.). Madrid: Plot Ediciones S.A.
- Hermida, T. (2003). *La disputa del tiempo en el cine de ficción*. Azuay: Universidad del Azuay.
- Kaufmann, W. (1978). *Tragedia y filosofía*. Barcelona.
- Mckee, R. (2009). *El Guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Madrid: Alba Editorial.
- Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected Paper* (Vol. 1). Cambridge: Harvard University.
- Poyatos, F. (1985). *Nonverbal communication across disciplines. Narrativa literature, Theater, Cinema, Translation*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Torres, G. A. (2011). *Heroes menores: neorealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Truffaut, F. (1 de Marzo de 1979). Los niños, poesía del cine. *El niño y las imágenes del mundo*, págs. 13-14.
- Watzlawick, P. (2009). *El sentido del sin sentido*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.

Imagen: Maureen Gubia

