



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**Los tres paraísos en abismo: un estudio sobre la comedia negra y el efecto de
distanciamiento en la puesta en escena de la trilogía *Paraíso*, de Ulrich Seidl**

TESIS

para obtener el título de:

Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Producción Audiovisual)

PRESENTA:

Tania Verónica González Esquivel

Asesor: Dr. Rodrigo Martínez Martínez



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

Me gustaría dedicar esta tesis a mi tía Chela, Linda y Carlos, quienes abrieron las puertas de su casa para que pudiera estudiar mi carrera universitaria. A mi tía Angie y Vero, por apoyarme durante mi servicio social. A mis padres, quienes siempre me impulsaron a salir adelante.

De manera especial, agradezco a mi director de tesis, el Dr. Rodrigo Martínez Martínez, por sacar lo mejor de mí y motivarme a elegir esta modalidad de titulación, no pude haber tenido un mejor guía.

A mis amigos, aquellos que se dieron el tiempo de escucharme, leer algunos fragmentos, recomendarme libros y discutir algunas ideas. Hablar de cine no hubiera sido tan divertido sin ustedes.

Finalmente, me gustaría agradecer a mis sinodales, Franciso Martín Peredo Castro, María Luisa López Vallejo y García, Diana Marengo Sandoval y Guadalupe González Chávez por el apoyo brindado.

Haber estudiado mi licenciatura en la UNAM, la Máxima Casa de Estudios, fue sin duda una experiencia inolvidable

*Tan oscuro es el fondo, que no deja ver
nada si no subes hasta el dorso del arco,
en que la roca es más saliente.*

“La divina comedia”, de Dante
Alighieri

*Those who say I despise people do not
understand me.*

Ulrich Seidl para “The Guardian”

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo I. Efecto de distanciamiento según Bertolt Brecht	10
1.1 Técnicas de distanciamiento	17
1.2 Teatro épico y gestus	23
Capítulo II. Géneros dramáticos en el cine: la pieza y la comedia	26
2.1 La pieza	28
2.2 La comedia	31
2.3 Diferencias entre humor negro e ironía	36
2.4 La comedia negra	39
Capítulo III. Disposición de la puesta en escena (Análisis I)	46
3.1 Escenario	51
3.1.1 Paraíso: amor	55
3.1.2 Paraíso: fe	61
3.1.3 Paraíso: esperanza	66
3.2 Vestuario y maquillaje	69
3.2.1 Amor	75
3.2.2 Fe	77
3.2.3 Esperanza	79
Capítulo IV. Desenvolvimiento de la puesta en escena (Análisis II)	81
4.1 Expresión y movimiento de figuras	81
4.1.1 Love never ends in Africa	89
4.1.2 Ich liebe dich, Jesus	90
4.1.3 Männer sind Schweine	92
4.2 Aspectos fotográficos	95
Fuentes	114

INTRODUCCIÓN

Las películas del austriaco Ulrich Seidl incomodan. La franqueza con la que muestra a sus personajes, normalmente en la intimidad de sus habitaciones, cómodos como si nadie los observara, ha hecho que algunos críticos le llamen voyeurista. Su incursión en el cine podría considerarse tardía. A los 26 años ingresó en la *Vienna Film Academy*. Dos años después sacó a la luz su primer cortometraje, *One Forty* (1980), la historia de un hombre de cincuenta años que tiene enanismo. Esta primera producción le valió el adjetivo de “pornógrafo social”, uno de los tantos que se ha ganado por sus películas.

Desde el inicio de su carrera ya mostraba atisbos de los que serían los motivos de sus obras: la gente común y la sociedad austriaca. También rasgos que definen su estilo cinematográfico, caracterizado por la duración de las tomas que invitan al espectador a contemplar, la escasez de diálogos, la simetría en la disposición de los elementos que muestra a cuadro, su humor negro e ironía, y la forma neutral de representar las cosas dando lugar a que los espectadores sean críticos con lo que están viendo.

Su estancia en la academia fue corta. Dos años después de entrar dejó sus estudios, porque *The Prom* (1982) recibió fuertes críticas de sus profesores y fue considerada dañina para la reputación de la escuela. Seidl no tiene cuidado con su espectador y decide exponer con crudeza a sus personajes. Le interesa mostrar a sus protagonistas en situaciones íntimas: en *Días perros* (*Hundstage*, 2001), una mujer de cincuenta años que vive en la misma casa que su exesposo tiene citas con sus pretendientes mientras su exesposo juega frontón en el patio. En *Paraíso: amor* (*Paradies: liebe*, 2012), Teresa, la del cuerpo de venus de Willendorf, está con sus amigas divirtiéndose en un cuarto de hotel en Kenia con un hombre al que le pagan por hacer un *striptease* y tener sexo con ellas.

Actualmente, Seidl es uno de los realizadores contemporáneos más importantes. Un crítico de la condición humana y de su sociedad. Se distingue por ser principalmente documentalista. *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (2006) define el método de sus películas como un híbrido entre la ficción y el documental. Para Seidl es importante la investigación. Le gusta que sus películas se apeguen a la realidad. En

sus documentales presenta a sus protagonistas como son cotidianamente, con sus manías y debilidades. A veces pueden ser perturbadores como en *Amor animal (Tierische Liebe, 1995)* en la que exhibe la relación de algunas personas con sus mascotas. Por ejemplo, una toma larga de una mujer besando por mucho tiempo a su perrito. En el fondo descubrimos personajes solitarios que pretenden llenar un vacío familiar o de pareja con los animales que cuidan. Sus películas son interesantes por el trasfondo.

Los personajes de Ulrich Seidl se caracterizan por ser marginados. Muchos de ellos son migrantes, ancianos o personas con alguna discapacidad o desorden psicológico. Usualmente son transgresores con el fin de obtener lo que les hace falta, o van en contra de la moral. Olga, protagonista de *Import/Export (2007)*, es una enfermera ucraniana que, en busca de una mejor vida (para ella y su hijo), viaja a Viena para trabajar como modelo de *webcam*. Sus películas son una muestra del cambio de valores y de las ansiedades de la sociedad contemporánea.

Mi interés por estudiar su obra surgió por el poder de sus imágenes, por la sensación de estar presenciando la vida misma sin censura ni adornos. La primera vez que vi una película de Ulrich Seidl fue en una clase. Vimos *Días Perros* que cuenta seis historias diferentes durante el mismo verano en Viena. Sus imágenes me parecieron inauditas, las dolencias de sus personajes eran mostradas sin prejuicios. Su perspectiva sobre temas como el amor, las relaciones de pareja y la soledad me parecieron interesantes. Al mismo tiempo me sentí hipnotizada por la simetría de sus encuadres, por el cuidado en cada composición.

Su lenguaje cinematográfico me pareció neutral, es decir, la mayoría de las veces los planos son generales. Por primera vez fui consciente de un tipo de poética contraria a la aristotélica. En ese sentido, muchas películas europeas que había visto se parecían a eso. Por ello mi interés de estudiar el efecto de distanciamiento y profundizar en su mecanismo.

El cine es un medio de comunicación de masas. Desde su inicio, los hermanos Lumiere lo pensaron como una novedad científica. Primero se desarrollaron las vistas que no eran más que tomas de la vida cotidiana. Méliès descubrió el cine de ficción y fantasía, y más tarde, tanto el estadounidense D.W. Griffith como los cineastas y teóricos rusos, concibieron este medio como uno ideológico y propagandístico. Desde su inicio traspasó

fronteras. No era extraño que se proyectaran en algunos cines estadounidenses las filmaciones de las guerras hispanas. En ese sentido, una película puede ser, en su forma más amplia, documental o ficción. Puede adoptar distintos géneros y llevarse a cabo de diferentes formas. El cine forma parte de la comunicación humana y social. Se puede analizar con bases teóricas, es posible estudiar su recepción y apropiación. Es una industria. Es expresión artística y cultural, es entretenimiento. Por estas razones el cine es un medio de comunicación y un área de estudio de la Producción Audiovisual, la especialidad que elegí para terminar mi licenciatura.

Estudiar el trabajo de Ulrich Seidl es relevante porque es un cineasta que no responde a las necesidades comerciales del mercado. En ese sentido, goza de una libertad de creación que no tienen otros directores. Sus películas son distintas a lo estandarizado por Hollywood y Netflix. Me parece que como espectadores merecemos producciones audiovisuales variadas que a parte de ser entretenimiento, aporten a la cultura, al arte, propongan dilemas diferentes para poder vivirlos a través de la pantalla, que nos reten intelectualmente, traten temas tabús y no refuercen estereotipos.

La mayor parte de las películas que se proyectan en los monopolios mexicanos de proyección cinematográfica corresponden a grandes producciones dotadas de un aparato mercadológico que impide que otras producciones más pequeñas permanezcan por más de una semana en el cine, limitando las opciones del espectador. En este aspecto debería ser un derecho tener una cartelera variada y dejar de estigmatizar a las películas de autor como aburridas solo porque no corresponden a la poética clásica aristotélica de entretenimiento y a la catarsis.

Este trabajo explora la obra de Ulrich Seidl a través de la trilogía *Paraíso*. A lo largo de este manuscrito, se caracterizaron los rasgos formales de la comedia negra y el efecto de distanciamiento en la puesta en escena para definir su forma de expresión. Los elementos de la puesta en escena que se toman en cuenta son el escenario, vestuario y maquillaje, la expresión y el movimiento de figuras, la iluminación y composición del encuadre. El objetivo es establecer si estos elementos son coherentes con su premisa: la ironía del paraíso para la mujer en compañía de un hombre en la época contemporánea. Para poder

hablar de cada uno de los elementos recurrí al *collage*. De esta forma se pueden visualizar con claridad los aspectos que describo. El método de Ulrich Seidl rompe con el paradigma de los manuales de producción cinematográfica. Sus películas son un continuo descubrimiento durante la realización hasta su presentación. Esta tesis requiere de un análisis exhaustivo de la trilogía.

El primer capítulo explora histórica y conceptualmente el efecto de distanciamiento según el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht. Se exponen los rasgos formales y se presenta una propuesta de adaptación de sus principios al cine. De igual manera se establece la diferencia entre el efecto de distanciamiento y el efecto de extrañamiento, términos que se han confundido en algunas traducciones. Como se verá, el efecto de distanciamiento está ligado al género de la comedia.

El segundo capítulo habla de los géneros dramáticos en el cine. Se define el concepto de género y su función. El libro de Xavier Robles, *La oruga y la mariposa*, es el referente principal. Finalmente, se profundiza en el género de la pieza y la comedia negra con el afán de dilucidar a cuál pertenece la trilogía. Gerald Mast y Stephen Connard son dos autores que se retoman para explicar el género cómico y su desarrollo. Este capítulo es determinante para encontrar algunas coincidencias con las técnicas de distanciamiento de Brecht. Y se sientan las bases para analizar la puesta en escena.

Los capítulos tres y cuatro se centran en la puesta en escena y se aborda el concepto de la puesta en cámara. El primer análisis se hace desde el punto de vista de la disposición de elementos que le dan coherencia a la obra, es decir, el escenario, vestuario y maquillaje. Se retoman varios conceptos y autores del teatro y de la moda; se aborda históricamente el uso del vestido.

En el segundo análisis se diserta tanto de la expresión y el movimiento de figuras como de los aspectos fotográficos; elementos dinámicos de la puesta en escena. Dos móviles para el desarrollo y la reproducción de la historia que se cuenta. Se consideran algunas técnicas teatrales de actuación. Para describir la composición de los encuadres se repasa en la pintura. Ambos capítulos son descriptivos y analíticos; se ejemplifican con imágenes para mostrar fácilmente lo que se describe. Todos estos elementos son necesarios para develar

los secretos de las películas de ficción del cineasta austriaco. desde la concepción de la idea, la elección de su elenco, la realización y la edición. Ulrich Seidl es un director diferente que admite la propia evolución de sus películas mientras las hace, el proceso es la colaboración con su equipo, una amplia investigación de campo y la observación.

Como bien expresa el escritor francés Gustave Flaubert, “La humanidad es como es. No se trata de cambiarla, sino de conocerla”. Y Seidl lo hace muy bien, muestra a seres humanos imperfectos, con sus costumbres, miedos y manías. Algunas veces pervierte la mirada a través de la intimidad y, en ocasiones, nos hace sentir como unos intrusos. La trilogía *Paraíso* es una oportunidad para dialogar de su arte y de tres mujeres que se sienten insatisfechas con sus relaciones amorosas. Sobre todo, de su falta de amor propio y de la soledad que las carcome. El paraíso es inasequible.

Capítulo I. Efecto de distanciamiento según Bertolt Brecht

Teresa, Ana María y Melanie comen en silencio mientras intercambian miradas y algunas sonrisas. Melanie, la más joven, interactúa con su celular mientras recibe la mirada de desaprobación de su madre. Es el único momento de la trilogía *Paraíso* en el que están conviviendo. Sellan su partida a distintos lugares con una *selfie* en el jardín. La apariencia de una familia feliz que decide no estar en comunicación durante sus vacaciones, cada una en busca del paraíso perdido. Teresa va de vacaciones a Kenia. Ana María, predicadora católica de puerta en puerta en Austria. Melanie es enviada a un campamento para bajar de peso. Ellas son tres mujeres que se sienten solas y están en búsqueda del amor que casi nunca responde o no corresponde con sus expectativas.

Tanto en *Paraíso: amor* (*Paradies: liebe*, 2012) como en *Paraíso: esperanza* (*Paradies: hoffnung*, 2013), las protagonistas parecen no tener complicaciones. Teresa, madre y mujer divorciada, quien se gana la vida cuidando personas con retraso mental, decide tomar unas vacaciones en Kenia para pasar su cumpleaños, ahí conoce a una compatriota que resulta ser su mentora para hacer turismo sexual. Melanie, su hija, llega a un campamento para bajar de peso; como en el caso de su madre, conoce a Verena quien despierta en ella la curiosidad amorosa y sexual (no en los chicos de su edad sino en Arzt, el médico del campamento, 30 años mayor que ella). En *Paraíso: fe* (*Paradies: glaupe*, 2012) descubrimos desde el inicio las carencias afectivas de la protagonista. La película abre con María enfrente de la imagen de Jesús crucificado flagelándose por las personas que sucumben a sus deseos carnales. Los tres personajes femeninos son representados por Ulrich Seidl sin reservas, ni él ni los demás personajes de las películas los juzgan a pesar de estar guiados por sus deseos fuera de lo normal.

La obra de Siedl se caracteriza por llevar algunos tabús a la pantalla. Desde el inicio de su carrera ya se dejaban ver atisbos de lo que sería el motivo de sus obras: el ser humano común. También rasgos que definen su estilo cinematográfico caracterizado por la duración

de las tomas que invitan al espectador a contemplar, la escasez de sus diálogos, y la simetría en la disposición de los elementos que muestra a cuadro, su humor negro e ironía.

Por lo anterior considero que el director austriaco utiliza como forma de expresión el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) propuesto por Bertolt Brecht, el cual “consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar y sobre la cual se pretende llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Procura, en cierto modo, que lo sobreentendido resulte “no entendido”, pero con el único fin de hacerlo más comprensible”¹. Esta noción de Brecht tiene sus raíces en el formalismo ruso. Frederic Ewen escribió que Brecht fijó el concepto después de su visita a la Unión Soviética en 1935. Es muy probable que se haya inspirado en el concepto del teórico Viktor Shklovski, quien definió el arte como un proceso de extrañamiento, “recursos para hacer extraño algo -un acto de “deformación creativa”- que restablece la agudeza de nuestras percepciones, liberándolas de su habitual entumecimiento”². Es decir, hacer de lo cotidiano algo extraño por el hecho de representarlo y darle la oportunidad al espectador de observar y despertar su curiosidad.

En el cine, escribe Boris Eikhenbaum (también teórico del formalismo ruso): “En manos del operador, la cámara actúa a la manera de los colores para el pintor. La misma realidad, filmada desde diferentes puntos de vista, en diferentes planos y con diferentes iluminaciones, produce efectos estilísticos diferentes”³. Mientras más experimental sea, más interesante será la imagen. Un ejemplo de extrañamiento es el uso del blanco y negro, los *jump cuts*, o efectos de sonido antinaturales. Cualquier recurso que se utilice tanto en el sonido como en el video, que resulte extraño o antinatural y con un fin estilístico, podría definirse como extrañamiento.

Si bien estas dos técnicas son parecidas, etimológicamente son distintas, cada una tiene sus peculiaridades y es necesario encontrar sus diferencias y no confundirlas. La del dramaturgo alemán es un llamado a los nuevos artistas para centrar su producción pensando en la colectividad y la necesidad de tratar temas relevantes con el fin de cambiar al mundo

¹ Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro* (Alba, 2004), 182.

² Ewen, Frederic, *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época* (Adriana Hidalgo, 2001), 190.

³ Albèra, François, *Los formalistas rusos y el cine* (Paidós, 1998), 61.

(en su tiempo sus obras eran antifascistas). Las técnicas implementadas buscan despertar el razonamiento de los espectadores antes que la emoción, mientras que la del teórico ruso se centra en la forma de la obra de arte, la cual se opone al naturalismo y establece que el propósito es presentar los objetos estilizados desde otros puntos de vista y no como los conocemos cotidianamente.

Regresando al efecto de distanciamiento, esta técnica teatral se conformó en Alemania en el periodo entreguerras. El desarrollo de este tipo de teatro fue importante en una época de crisis cuando la sociedad necesitaba pensar sobre su condición humana. Por ello los temas de este tipo de teatro son sociales. Como lo describe Frederic Ewen: “Se vivía en una sociedad desarticulada-hambrienta, desempleada, convulsionada y confundida políticamente, reprimida en su potencial para realizar otras actividades como reflexionar sobre sí misma”⁴.

Actualmente, también vivimos tiempos convulsos. No es mi intención hablar de ellos, sino del compromiso social y político de los artistas para motivar este tipo de reflexiones. En el caso del cine de Ulrich Seidl, todas sus películas están enfocadas en la sociedad austriaca. En *Paráiso: amor* habla de las *suggar mamas* y del turismo sexual. En *Paráiso: fe* dos religiones, la musulmana y la cristiana, se enfrentan en casa de Ana María. Finalmente en *Paráiso: esperanza* la protagonista siente atracción hacia un hombre mayor y utiliza todo lo que le es posible a sus 16 años para seducirlo.

El efecto de distanciamiento es un pacto de atención entre el espectador y la obra representada. Uno de los principios básicos para entender el distanciamiento es que se opone a la poética de Aristóteles. Brecht hace una crítica a la llamada dramática clásica en tres principios básicos: la catarsis, la mimesis y la empatía.

La poética, si nos fijamos bien, concentra toda su energía en deleitar, aunque también es útil, y desde luego entre los hombres no hay mayor placer digno de un hombre libre que el que se capta con la mente o con el pensamiento: más aún a menudo sucede que lo que infunde horror y espanto a los hombres mientras está en su propia naturaleza, cuando se sitúa fuera de ella en alguna circunstancia semejante y lo ven en representaciones, les complace muchísimo (...) Así pues, ¿qué otro fin diremos que persigue la facultad poética, sino el de deleitar mediante la

⁴ Ewen, Frederic, *Op. Cit.*, 48.

representación, la descripción y la imitación de todas las acciones humanas, de todas las cosas animadas e inanimadas?⁵

Para Aristóteles, el objetivo básico de la tragedia es la catarsis, es decir, la purgación de los sentimientos que el espectador experimenta a través de la interpretación de los actores. La catarsis se logra a partir de la mimesis, es decir, la verosimilitud de la representación; entre más creíble sea, consigue mejor la empatía del espectador. “Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas”⁶, la representación depende de los recursos estilísticos que utiliza el autor y la eficacia que tengan para conmover al espectador.

“Así la representación tiene gran poder para conmover, para encender los ánimos de los hombres hacia la ira o el furor, unas veces inclinándolas a la mansedumbre y dulcificándolas, otras incitándolas a la conmiseración, al llanto, a las lágrimas; otras a la risa y a la alegría”⁷. Una película de Ulrich Seidl en comparación, por ejemplo, con una cinta estadounidense como *El lector* (*The Reader*, 2008), de Stephen Daldry, nunca nos hará sentir tanta nostalgia cuando Michael Berg comienza a recordar el amor que sintió por Hanna Schmitz en su adolescencia. Con esta película nos sentimos conmovidos por las emociones que los personajes representaron; en cambio, cuando vemos *Paraíso: amor*, más allá de sentirnos como los personajes podemos observarlos de forma racional, sin grandes descargas emocionales. No quiere decir que no nos provoque ninguna emoción, sino que el lenguaje cinematográfico en estas dos películas es diferente. Rara vez veremos un *extreme close up* en las películas de Ulrich Seidl, un recurso utilizado frecuentemente en la película de Stephen Daldry.

⁵ Robortello, Francesco, *Comentario a la Poética de Aristóteles* (Publicacions de la Universitat Jaume, 2016), 44.

⁶ García Yerba, Valentín, *Poética de Aristóteles* (Gredos, 2010), 225-226.

⁷ Robortello, Francesco, *Op. Cit.*, 45.

Las tomas cercanas ayudan al espectador a aproximarse más a las emociones de los personajes y facilitan a que el espectador experimente catarsis. En cambio, el lenguaje de *Paraíso: amor* incita al pensamiento a través de la neutralización de los sentimientos; normalmente se utilizan planos medios o generales, las tomas son estáticas y los encuadres simétricos.

Contrario al concepto de catarsis, Brecht desarrolló una serie de técnicas para que sus obras estuvieran dirigidas al intelecto. El espectador puede observar y analizar lo que se representa antes de dejarse llevar por la emoción. ¿Qué clase de espectador buscó Brecht al utilizar esta técnica?

En primer lugar, aclara, el teatro actual no alcanza a comprender que trata con “el público de una época científica”. Frente a tal audiencia, la “sola piedad” consiste en valorar su inteligencia, lo máximo que se pueda. “Apelo-dice- al juicio de los seres humanos”. Este público llevaría al teatro su armamento intelectual y lo mantendría despierto. Se acercaría como un observador y un crítico de la acción que transcurre en el escenario; se mantendría por así decirlo, al margen. En vez de permitir que sus sentimientos sean manipulados, se lo incitaría a tomar decisiones. En otras palabras, se convertiría en un “productor” de manera que “en vez de participar en el teatro, se involucre con el teatro.”⁸

Evidentemente, las películas de Ulrich Seidl no se analizarán bajo las mismas proposiciones teatrales que hizo en su momento Brecht, ya que el cine ha desarrollado sus propios mecanismos. Sin embargo, nos sirve como una aproximación para saber cómo funciona el efecto de distanciamiento en el cine. Incluso podrían proponerse algunas adecuaciones conceptuales al cine mediante el análisis que se desarrollará en el próximo apartado.

Tanto para Brecht como para Seidl, los espectadores son inteligentes, observadores y críticos, ayudados por las técnicas de distanciamiento. Brecht desarrolló una técnica teatral para la era científica, donde la razón y las emociones no estaban peleadas. El contenido de sus obras denota el compromiso social. La comedia, el otro género que Aristóteles trabajó, es la forma predilecta de Brecht y Ulrich para construir sus historias, (muchas de sus obras como *Tambores en la noche* –1922–, *La ópera de los tres centavos* –1928– y *Un hombre es*

⁸ Ewen, Frederic, *Op. Cit.*, 176.

un hombre –1926–) están escritas en esta forma porque, como se verá más adelante, ayudan a distanciar al espectador mostrando a sus personajes y a las situaciones de manera ridícula, exagerada e irónica. “El alejamiento concuerda con la actitud del espectador de la comedia: con el héroe, con la pasión, sino que considera retrospectivamente (para reír), frente a frente, los defectos y aspectos ridículos provistos de una cierta fealdad, y que mantiene siempre alerta la facultad crítica y enjuiciadora”⁹.

Stephen Connard considera que el distanciamiento cómico no solo es el mecanismo más importante para la comedia, sino la manera de hacer que el espectador mire de manera neutral e intelectual lo que se le presenta. “El distanciamiento cómico es un grado de empatía (acercamiento) o desapego que tenemos con un personaje. Es la habilidad de separarnos de un evento con el fin de reír”¹⁰. Es necesario que el director de una película cómica advierta al espectador que aquello que verá no se trata de una tragedia y que las desgracias o los eventos que van a ocurrir en pantalla serán motivos de risa y no deben ser tomados en serio. Esto se puede lograr a través del aspecto de los personajes, la tipografía del título o cualquier otra forma.

“El autor puede dar pistas a la audiencia de que algo está mal con sus personajes para que entonces nosotros sepamos que no debemos reaccionar con simpatía. En su lugar debemos reír”¹¹. Pensemos en el cartel de *Pequeña Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, 2007), de Jonathan Dayton y Valerie Farris, en el cual se ve a Dwayne empujando la combi Volkswagen mientras Olive, Sheryl y Frank corren para subir con el abuelo Edwin a la camioneta que maneja Richard. Resulta irrisorio que los personajes estén corriendo detrás del coche para subirse y es natural preguntarse, ¿por cuáles situaciones pasaron para terminar así? La primera secuencia de la película presenta a los personajes con sus aspiraciones y sus debilidades: Olive quiere ser como Miss Louisiana y ensaya el gesto de cualquier *Miss* ganadora en cualquier concurso de belleza a pesar de que para esos

⁹ Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética* (Akal, 1998), 316.

¹⁰ “Comic distance is the degree of empathy (closeness) or detachment we have with a character. It is the ability to separate ourselves from an event in order to laugh at it”. *Writing the comedy film*, Stuart Voytilla y Scott Petri, 1959, citado en Stephen Connard, *The comedic base of black comedy*, 46 (Tesis para obtener la maestría en Artes en la Universidad de Nueva Gales del Sur, Sydney, 2003).

¹¹ *Ibidem*, 52. “The author can give the audience clues that something is wrong with the character so that we know we are not supposed to react with sympathy. Instead we're supposed to laugh”.

concursos no cumple con los estándares de lo bello. Richard quiere ser un motivador profesional exitoso y después de un discurso digno de aplausos al encender la luz se ve a un grupo reducido de jóvenes desmotivados. Dwayne entrena para ser piloto aviador. Edwin, papá de Richard, se da una dosis de heroína, conducta inapropiada para su edad. Sheryl se ve estresada fumando un cigarro mientras va en camino al hospital a recoger a Frank, su hermano, quien intentó suicidarse por una decepción amorosa.

En este *road movie* sobre una familia disfuncional, cada uno se enfrenta con sus problemas internos y con la sociedad. A pesar de que la historia de los personajes es compleja, la forma en la que está contada y los *gags* nos hacen reír, como por ejemplo cuando Olive está bailando la coreografía que le puso su abuelo frente al jurado del concurso y se arranca los pantalones de un movimiento.

En la comedia negra no necesariamente se dan algunas pistas de que la película será tal. Incluso, los personajes son presentados como si debieran ser tomados en serio. A diferencia de la comedia tradicional, las risas en la comedia negra son el resultado del asombro y la incomodidad en la que se encuentran los personajes. En la trilogía *Paraíso*, no se entiende en un principio que lo que estamos viendo es una comedia, pero los personajes reiteran sus actitudes errantes a lo largo de la película que parecen ser absurdas e irrisorias. Al término de cada una se entiende que la trilogía no trata del paraíso, sino de los infiernos personales de cada protagonista, del paraíso perdido y el título resulta irónico. La diferencia entre estos dos ejemplos de comedia es que *Pequeña Miss Sunshine* es una comedia tradicional y la trilogía es una comedia negra. Ambas utilizan el distanciamiento; la diferencia es la finalidad de cada una:

[...] Alan Pratt mantiene que la yuxtaposición de las emociones de horror y humor, hace que ambas emociones creen una respuesta única de una risa inquietante. Mientras el proceso del distanciamiento cómico es el mismo en la comedia tradicional que en la comedia negra, la intención es diferente. El distanciamiento cómico en la comedia permite a la audiencia reírse. El distanciamiento cómico en la comedia negra no sólo permite a la audiencia reírse de manera inquietante o divertirse incómodamente, también ofrece una reflexión intelectual.¹²

¹² Connard, Stephen, *Op.Cit.*, 55. "It also notes how Alan Pratt maintains that the juxtaposition of the conflicting emotions of horror and humor suspends both emotions and creates the unique response of unsettling laughter. While the process of comic distance is the same as in traditional and black comedy, the

Lo importante es que Ulrich Seidl decide hablar de temas universales como el turismo sexual, el enamoramiento de una adolescente con una persona mayor y el conflicto entre practicantes de distintas religiones. La trilogía de Seidl provoca risas incómodas. Sin embargo, no se podría considerar totalmente una comedia pues no cumple con los elementos característicos de la comedia tradicional; en cambio, sí los de un género que lleva pocos años desarrollándose: la comedia negra, tema del que se va a hablar más adelante.

1.1 Técnicas de distanciamiento

Bertolt Brecht describe en *Escritos sobre teatro* once técnicas de distanciamiento. Estas consideraciones en la actuación y puesta en escena son diferentes en comparación con las obras de teatro hechas conforme a la poética aristotélica. La motivación para hacer un método diferente fue despertar la curiosidad del público el cual estaba muy acostumbrado a la producción teatral de la época. Esta estética viene de la mano de una corriente de renovación artística llamada Modernismo. Frederic Jameson describe sus implicaciones filosóficas:

Lo más común es que la experiencia estética sea llamada a funcionar como una suspensión utópica; pero en el modernismo el valor estético casi siempre se ha concebido como un llamado a la innovación radical: ya sea como sustituto de la modernización o de la revolución, o, por el contrario, como refuerzo de una o ambas cosas, eso nunca está del todo claro; y a veces incluso como compensación de ambas.¹³

Si nos ponemos a pensar en la historia del arte, encontraremos que las corrientes y vanguardias artísticas se han desarrollado como consecuencia de los cambios sociales y políticos en cada país y responden a las inquietudes de una generación inconforme con sus gobernantes o con la sociedad. Ejemplos de esto puede ser el neoclasicismo que surge en

intention is different. Comic distance in comedy allows the audience to laugh. Comic distance in black comedy not only allows the audience to react with its characteristic unsettling laughter or uneasy amusement, it also affords intellectual reflection”.

¹³ Jameson, Frederic, *Brecht y el Método* (Ediciones Manantial SRL, 2013), 61.

contraposición del arte aristócrata como el Rococó o el Barroco, o el Impresionismo (el movimiento que inicia el camino de las vanguardias) en contraposición al Realismo. Algo que debemos tomar en consideración es que Bertolt Brecht construyó su obra tomando en cuenta la teoría marxista, de la cual era estudiante y practicante a pesar de nunca pertenecer al partido. El marxismo en la obra de Brecht se ve reflejado en su forma de producción y en el contenido. Resaltan los temas políticos, las clases sociales y el comunismo.

Los escritos de Brecht se difundieron por el resto de Europa en los años sesenta y tuvieron una fuerte influencia en la industria cinematográfica. Directores como Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Chris Marker, Jean Marie Straub, Werner Schroeter y Volker Schlöndorf trasladaron las ideas brechtianas al cine, en primera instancia repensaron las ideas del placer y el entretenimiento, presentaron una postura política e ideológica en sus películas y crearon formas cinemáticas de distanciamiento espectadorial.

Pero para entender el papel de Brecht en la creación de conceptos como el cine y como modelo para la cinematografía política, y así entender su papel en la actualidad, uno debe buscar más allá de ecos directos. No todo el Brechtianismo es cine posguerra, igualmente, son fieles al espíritu de Brecht, y entre los que lo han aclamado por su trabajo, son menos los que heredaron sus preguntas que los que copiaron sus respuestas, que, por supuesto, para entonces ya no eran respuestas. No sólo Brecht estableció un complejo set de supuestos y prácticas entre cineastas y para la teoría de la cinematografía de los setenta; sus enseñanzas jugaron un papel crucial en el aún mayor cambio cultural el último quiebre de la vanguardia con el alto modernismo.¹⁴

El teatro no cambió el mundo tal como lo pensaba Brecht. Sin embargo, desarrolló una técnica que haría reflexionar al espectador sobre lo que pasaba en escena y fue tomada por algunos cineastas de la posguerra. Su herencia sigue vigente. Haber retomado su obra significó para el cine europeo una contracorriente para lo que se creaba en Hollywood,

¹⁴ Klebber, Pia (Ed.), Visser, Colin (Ed.), *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film* (Cambridge University Press, 1990), 171, 172. “But to understand the role of Brecht as a source for concepts of avant-garde cinema and as a model for political film-making, and thus to assess his role today, one has to look further than the direct echoes. Not all the Brechtianisms is postwar cinema, furthermore, are true to the spirit of Brecht, and among those who have claimed him for their work, fewer inherited his questions that copied his answers, which, of course, were by then no longer answers. Not only did Brecht come to stand for a very complex set of assumptions and practices among film-makers and for film theory of the 1970s; his teachings played a crucial role in the much wider cultural shift which marked the avant-garde’s final break with high modernism”.

dando lugar a lo que varios autores llaman cine intelectual y cine político. A continuación se enumeran las once técnicas de distanciamiento y algunos ejemplos de adaptaciones que han tenido en el cine:

1. Es condición previa que el escenario esté libre de todo elemento “mágico” y que de ninguna manera pueda producirse un campo hipnótico. Se renuncia a recrear la atmósfera de determinado lugar. En términos cinematográficos sería utilizar locaciones, alterarlas en lo mínimo y usar pocos elementos escenográficos. Esta es una manera más realista de acercar al espectador a la historia en vez de distraerla con locaciones espectaculares.

Hablando del cine de Ulrich Seidl, el cual se encuentra entre la línea de la ficción y la realidad, las locaciones siempre son elegidas cuidadosamente y no se recrean en un set. En *Paráíso: amor*, la acción se realiza en un poblado en Kenia. La producción tuvo que trabajar en ese país. El resultado es un ambiente más realista. Una de las características de sus escenarios es la decoración sobria y simétrica.

2. No se pretende hipnotizar al espectador a través de descargas emocionales por medio de los actores haciéndole creer que se trata de un suceso natural no ensayado. “La tendencia del público a entregarse a tales ilusiones tiene que ser neutralizada con la ayuda de determinados medios de que el arte dispone”¹⁵. En términos cinemáticos alejar la cámara y mantenerla como un espectador más hace que los momentos no sean tan conmovedores en comparación a cuando se hace un *close up* a las expresiones del actor y se exaltan las emociones a través de la música.

3. Uno de los principios de la técnica de distanciamiento es que rechaza la técnica actoral de identificación. Es fundamental que el actor emplee un gesto demostrativo para mostrar lo que debe según el tema de la obra, también que encare al público o que rompa la llamada cuarta pared. Cuando suba al escenario, en las escenas importantes dará a entender junto con lo que hace lo que no hace. “Lo que no hace debe estar contenido en lo que hace y destacado por ese proceder. Todas las frases y todos los gestos implican decisiones, el personaje permanece bajo control y

¹⁵ Brecht, Bertolt, *Op. Cit.*, 169.

es continuamente examinado. La expresión técnica para este procedimiento es: fijación del no-sino”¹⁶. Tomando lo anterior en cuenta, el actor muestra al personaje, contiene los matices del texto, la plástica de la expresión humana, así como el gesto. En ningún momento se pretende que el actor realice una transformación total de su persona. Él interpreta con la mayor autenticidad posible y como se lo permita su conocimiento humano. Con la técnica de Brecht, cualquier persona, tenga estudios de actuación o no, podría proporcionar la imagen y conducta de determinado personaje apropiándose de sus particularidades sin sumir a los espectadores en una ilusión. Por ejemplo, cuando un amigo hace burla a otro imitándolo.

El distanciamiento fomenta la crítica, pues la identificación no se produce o da un respiro. El espectador debe ser consciente de que todo el tiempo está viendo un espectáculo teatral. Algo que debemos tomar en cuenta es que Ulrich Seidl utiliza en su mayoría a actores no profesionales. En sus películas las actuaciones nunca son exageradas ni se ve en el talento cambios radicales para interpretar tal o cual personaje como sucede en *Hambre (Hunger, 2008)*, de Steve McQueen, cuyo actor principal, Michael Fassbender, tuvo que bajar de peso hasta quedar en los huesos para representar a Bobby Sands, un irlandés en huelga de hambre durante 1981.

4. Existen tres recursos auxiliares que pueden ser útiles para distanciar las manifestaciones y acciones:

- el traslado a la tercera persona: utilizar la tercera persona distancia al espectador de lo que está punto de decir. Se emplea el uso de dos tonos diferentes.
- el traslado al pasado: recordar otros tiempos coloca al que lo habla en posición de quien recuerda una frase, el distanciamiento funciona como un paréntesis en el tiempo que transcurre. Como cuando en *Paraíso: amor* las dos mujeres, Teresa y su amiga, hablan en la playa sobre ligarse a un keniano. Teresa pregunta a su amiga (más experimentada) si

¹⁶ Brecht, Bertolt, *Op. Cit.*, 171.

se debe depilar el pubis, ya que a su pareja pasada le gustaba de esa manera.

- la inclusión (en voz alta) de acotaciones y comentarios: distancia el texto en tanto anuncia lo que sucede o va a pasar (se levantó de la silla y se dirigió con seriedad a la mujer de la izquierda...) Un ejemplo del uso de este recurso se encuentra en la serie *Fleabag* (2016-2019), de Phoebe Waller-Bridge.

5. La interpretación del actor depende de las reacciones del público. En este caso no aplicaría porque el cine es un medio reproducible, grabado o filmado. Los actores no interactúan en el mismo espacio y tiempo que el público.

6. Una estructura bella y atrevida del lenguaje distancia el texto. Pensemos en *El desprecio* (*Le mépris*, 1963), de Jean-Luc Godard, donde los diálogos son poéticos, no se podría decir que cotidianamente las personas hablan de esa manera. Este punto también aplica para el lenguaje cinematográfico, entre más inusual y única sea la fotografía, el sonido, el argumento y la actuación existe más distanciamiento. Películas como *El árbol de la vida* (*The tree of life*, 2011), de Terrence Malick y *La escafandra y la mariposa* (*Le Scaphandre et le Papillon*, 2008), de Julian Schnabel, son ejemplos claros. En cuanto a Ulrich Seidl si bien los diálogos entre sus personajes son coloquiales y sencillos y no cumplen con una función lírica, su fotografía sí lo hace. Más adelante se analizará con más detalle.

7. El actor debe lograr una exteriorización de las emociones de su personaje. Debe revelar los procesos internos que surgen en él. Debe tener cierta plasticidad para lograr el efecto de distanciamiento. Esto se consigue a través de diálogos líricos, la actuación, la fotografía, la música y el escenario, que deben ser simples para no distraer; la iluminación de igual manera. Si hay momentos en los que se utilice la música, quien la interpreta debe estar en el escenario y nunca ser utilizada de manera en la que se pretenda guiar las emociones, aminorarlas o hacerlas más intensas. Cuando vemos las tres películas de la trilogía *Paraíso*, podemos notar cómo van cambiando las emociones de sus personajes. Teresa que en un principio

parecía ilusionada y feliz se va tornando frustrada e incómoda. Ana María que predica las virtudes católicas termina en guerra con su marido musulmán en su casa. Y Mélanie que desea ligarse a su doctor resiente el rechazo de éste.

8. Todo lo que el actor produce debe ser algo acabado, demostrar que fue ensayado y concluido. La actuación debe fluir de manera natural porque se completó un proceso de comprensión, debe dar la impresión de facilidad. La actuación no debe verse forzada. El actor nunca se desprende de su personalidad.

9. Como no está identificado con el personaje tiene la opción de revelar su opinión, así como invitar al espectador –que no se identifica– a la crítica de su personaje. Un ejemplo de esto podría ser la película *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, o la obra de teatro *La desobediencia de Marte* (2017), de Juan Villoro, en la que José María de Tavira y Joaquín Cosío. En ambas parecen interpretarse a ellos mismos mientras ensayan la obra de teatro que van a interpretar, cuando salen de sus personajes hablan de ellos: Johannes Kepller y Tycho Brahe.

10. El objetivo que adopta el actor es hacer crítica social. Las representaciones que él haga son el resultado de la observación de la sociedad. Lo que ocurre en el teatro es un diálogo entre los actores y el espectador que van a reaccionar de acuerdo a su clase social, aceptando o rechazando las situaciones que se presentan. No tendrán el mismo punto de vista una católica frente a *Paraíso: fe* que una persona agnóstica.

11. El objetivo es distanciar a los espectadores del gesto social (las peculiaridades con las que actúa cierta clase social en determinada época). La historización es la técnica básica. Parte del hecho de que todos los seres humanos pertenecen a una época, ocupan un lugar en la sociedad, todos los hechos son irrepetibles y transitorios. La conducta del actor debe ser actual, aplicando la técnica de distanciamiento le permite a los espectadores ver la realidad que presenta el autor desde un punto de vista crítico, como un observador de las situaciones y acciones de los personajes.

Las historias de Brecht, que encarnan su razón, son casos modelos que no deben estar suplidos constantemente de “conocimiento correcto”; más bien en su historicidad y poesía concretas que pueden ser transferidas por la audiencia a otras épocas y situaciones. Y aquí un postulado de dialécticas básicas cabe perfectamente: mientras más concretas sean, más pueden ser universalizadas. Brecht llamó a este proceso “historizando”.¹⁷

El distanciamiento es una técnica que ayuda a entender lo evidente, hace reparar al espectador sobre lo cotidiano y pone en marcha un proceso de observación en los detalles. Incentivar la crítica es una de los aspectos más valiosos de esta técnica y no está peleada con el arte. En cambio, en vez de que el espectador sea pasivo, quede embelesado con lo que presencia y la comunicación sea unilateral; da la oportunidad al espectador de producir sus propias impresiones, es activo. La técnica está relacionada con los cambios, ayuda a entender la realidad y a modificarla ya que pone en tela de juicio lo considerado como normal.

1.2 Teatro épico y *gestus*

Hay dos elementos básicos por aclarar: el teatro épico y el *gestus* o gesto social. Cuando nos referimos al teatro épico se hace alusión a un teatro de corte político y social, comprometido con los problemas de la época. “La ventaja principal del teatro épico, con su efecto de distanciamiento -que no persigue otro objeto que mostrar al mundo como algo capaz de ser estudiado y analizado- es precisamente su naturalidad y terrenalidad, su humor y su renuncia a todo elemento místico, incorporado al teatro a épocas remotas”¹⁸. Es un teatro que pretende ser un agente de cambio al despertar la inquietud de sus espectadores sobre lo que observa. El actor es importante porque es el encargado de distanciar al público.

El *gestus* es un elemento de la nueva actuación. Este consiste en la gesticulación del actor, su postura corporal, su acento y expresión facial, es un tipo de referente que revela la

¹⁷ Kleber, Pia(Ed.), Visser, Colin (Ed.), *Op. Cit.*, 28-29. “Brecht’s stories, which embody his reason, are model cases that do not have to be constantly supplemented by “correct knowledge”; but rather in their historical and poetical concreteness they can be transferred by the audience to other times and situations. And here a tenet of elementary dialectics fits neatly: the more concrete they are, the more they can be universalized. Brecht called this process “historicizing”.

¹⁸ Brecht, Bertolt, *Op. Cit.*, 175.

posición social del personaje, siempre en relación con el otro. “Aquí hay un integral, genuino materialismo del teatro, si uno toma como premisa que en sociedad las relaciones humanas *son* materiales. Mediante un “estilo actoral gestual” todo hecho en el teatro debería revelar su actividad humana, dado que ese estilo siempre expresa una relación con el otro”¹⁹. Un ejemplo que menciona en su libro *Escritos sobre teatro*, es que el simple caminar de un fascista no representa nada, la aplicación del *gestus* social es que se paseara delante de cadáveres.

Por el momento, bastará con analizar las consecuencias para el *gestus* y admitir que, más allá de cuán abstractamente podamos formular un ejemplo de esta clase, seguirá siendo una abstracción narrativa y conllevará un tufillo a acción humana, ya provenga de un arquetipo o, por el contrario, de un tipo que responda al más sentido común: o bien la gente siempre hace cosas como esta, o bien unos pocos actos primarios y una pocas historias primordiales yacen ocultos en el inconsciente colectivo. Por lo tanto parecería que hemos colocado a Brecht-como si Brecht fuera una cuña- entre estas dos alternativas igualmente inaceptables, que, cada una a su manera, sugieren que la naturaleza humana siempre ha sido fundamentalmente la misma; si bien una nos limita prosaicamente a la superficie de la vida cotidiana, mientras la otra convoca esos misterios sagrados más profundos que subyacen a nuestras acciones y gestos aparentemente comunes y corrientes.²⁰

En el cine de Ulrich Seidl, el *gestus* está presente en muchas ocasiones. Sus personajes principales siempre se reafirman ante la otredad, ejemplo de ello es cuando Teresa y sus amigas se están asolando en la playa y una cerca las separa de los lugareños y vendedores kenianos. También ocurre lo mismo con Ana María, cuando visita a una prostituta como parte de su labor cristiana y durante toda la película frente a su esposo musulmán. Pero no solo es reafirmarse ante la otredad, cada vez que estamos frente a una obra de teatro o una película accedemos al cosmos de sus personajes, a sus emociones, a su contexto y de esta forma compartimos ciertos intereses humanos.

¹⁹ Kleber, Pia(Ed.), Visser, Colin (Ed.), *Op. Cit.*, 25. “There is here an encompassing, genuine materialism of the theatre, if one takes it as a premise that in society human relationships *are* materialism. By means of a “gestic acting style” everything done in the theatre would reveal human activity, since that style always demonstrates a relationship”.

²⁰ Jameson, Fredric, *Op. Cit.*, 153.

El universo de la trilogía *Paraíso* nos puede parecer muy realista y eso no es gratuito. En primera, el director es principalmente documentalista y busca la mayor verosimilitud incluso en sus películas de ficción. Segundo, habla de temas universales. Y el tercero, porque al analizar sus películas con las técnicas de distanciamiento encontramos que las cumple en su mayoría (salvo el punto nueve). A veces, su honestidad nos puede parecer grosera o incómoda.

Un punto a resaltar entre el director austriaco y el dramaturgo alemán es la intención de hacer reflexionar a sus espectadores. Sería forzado decir que Ulrich se basó en cada una de las técnicas de distanciamiento para hacer sus películas; sin embargo, el lenguaje cinematográfico que tienen da un resultado similar.

Ambos se oponen a la purgación de sentimientos a través de la catarsis, o deleitar a los espectadores con las actuaciones de sus personajes. Aquí el entretenimiento es lo de menos, lo que debe perdurar es el mensaje de la obra; que el espectador también sea productor de las ideas que le surjan después de ver la película.

En esta trilogía lo que menos vemos es el paraíso. Es irónico que los tres personajes quieran buscar la felicidad a través del amor de un hombre. Resulta frustrante cuando persisten en lo mismo sin conseguir algún logro, se ven como seres caprichosos. Sus desgracias ocasionan las risas de los espectadores, pero esta hilaridad no lo es tanto como en la comedia tradicional; en cambio, es incómoda. En el siguiente capítulo se hablará de los diferentes tipos de comedia.

Capítulo II. Géneros dramáticos en el cine: la pieza y la comedia

Antes de hablar de lleno de la comedia negra, cabe la siguiente pregunta: ¿cómo se define un género? La palabra viene del latín *genus*, que se traduce al español como clase o tipo natural de algo. Esta definición se utiliza en Biología y Ciencias Naturales; es una categoría taxonómica que agrupa especies que comparten características morfológicas y funcionales. En *Arte Cinematográfico*²¹, los autores mencionan que la palabra proviene del francés *genre* y significa tipo. La *Real Academia Española* la define así: “en las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido”. En el arte, en contraste con la Biología, la clasificación no tiene una precisión científica; sin embargo (hablando en específico del cine), ayuda a agrupar cierto tipo de películas que comparten características en común.

Un ejemplo puede ser el musical, género que se desarrolló durante los años treinta y tuvo su declive en los sesentas. Está caracterizado por historias sencillas cuyo objetivo principal es mostrar a los espectadores números musicales. Tanto la música como la coreografía están relacionadas con la trama de las películas. Sus personajes son optimistas y a pesar de los obstáculos logran sus objetivos. Actores como Judy Garland, Gene Kelly, Fred Astaire fueron las grandes estrellas de esa época. Películas clásicas como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952), *Una cabaña en el cielo* (*Cabin in the sky*, 1943), hasta *The Rocky Horror Show* (1973), *Vaselina* (*Grease*, 1978), *Moulin Rouge* (2001) y *La ciudad de las estrellas* (*La La Land*, 2017) son ejemplos de un género que sigue vigente. El género cinematográfico es un “grupo de películas que presentan tramas, tipos de personajes, escenarios, técnicas filmicas y temas reconociblemente similares”²².

¿Quién establece el género cinematográfico al que pertenece una película? Esta pregunta no es tan sencilla de responder. Se definen los géneros desde diferentes puntos de

²¹ Bordwell, David; Thompson, Kristin, *Arte cinematográfico* (Mc Graw Hill, 2003).

²² Konigsberg, Ira; Herrando Pérez, Enrique; López Martín, Francisco, *Diccionario técnico AKAL de cine* (Ediciones AKAL, 2004), 243.

vista como son el de los guionistas, los directores de cine, los empresarios de la industria, los críticos y el público.

Los géneros, como lo describe Tzvetan Todorov, institucionalizan la recurrencia de ciertas propiedades discursivas. De esta forma funcionan como un “horizonte de expectativas” para los espectadores y como “modelos de escritura” para los autores. Los géneros ayudan al espectador a elegir una película, porque prevé el tipo de experiencia emocional. Para los guionistas resulta más sencillo saber la estructura al escribir cierto tipo de género y cómo deben delimitar la personalidad de sus personajes. Para los inversionistas de la industria saber el género de la película les abre el panorama para enterarse mejor del proyecto o desecharlo según sus intereses.

Es necesario aclarar que muy pocas veces se encuentran los géneros de manera pura; en ocasiones se mezclan y crean nuevas fórmulas (comedia romántica), surgen por la época (musicales, *western*), se crean según las especificidades de la obra (cine gore, cine fantástico).

Xavier Robles en *La oruga y la mariposa*, hizo un estudio acerca de los géneros cinematográficos. Una de las principales aportaciones es la distinción entre género y temas cinematográficos. Temas como la homosexualidad, la drogadicción, la trata de personas o el maltrato animal recurren a un género dramático para ser contado. Entonces películas como *Yo maté a mi madre (J'ai tué ma mère, 2009)*, *Requiem por un sueño (Requiem for a dream, 2000)*, *Las elegidas (2016)* u *Okja (2017)*, son en su mayoría pertenecientes a géneros cinematográficos realistas, como él mismo las clasifica (tragedia, comedia, tragicomedia, pieza), salvo *Okja* que pertenece a los no realistas (melodrama, melodrama social, cine fantástico).

Cada género cuenta con sus recursos dramáticos, “las películas de un género cinematográfico están vinculadas por una sintaxis y una semántica que son común a todas”²³. Lo que varían son las historias, el punto de vista desde el cual están contadas y el estilo que le impregna cada cineasta. “Todas estas grandes categorizaciones pueden ser tratadas en los diversos géneros dramáticos. Es fácil percibir que hay *tragedias históricas*,

²³ Robles, Xavier, *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 36.

pero también *melodramas* o *piezas históricas*.[...] Y en el caso de los géneros cinematográficos la cosa se complica aún más, pues hay películas cuyo subgénero es un híbrido de otros géneros o subgéneros cinematográficos, pero hay otros en los que no cabe duda acerca de la influencia del *melodrama*, o de la *comedia*, por sólo mencionar casos sencillos”²⁴.

La naturaleza de los temas, la estructura de las obras, la forma y las peripecias de los personajes en la trilogía *Paraíso* corresponden, a primera vista, al drama. Así la han definido A.O. Scott, de *The New York Times*; Pamela Jahn en *Film Forever*, de BFI (*British Film Institute*) y Peter Bradshaw, de *The Guardian*. Sin embargo, drama, palabra proveniente del griego, significa acción; en ese sentido todas las películas y obras teatrales son dramas. Hay que entender que el uso común se refiere a las películas realistas en las que los personajes se enfrentan consigo mismos o con la sociedad y por lo general sufren. La pieza trágica, el melodrama profundo y la tragedia moderna son usualmente denominadas de esta manera.

En lo particular la trilogía *Paraíso* se trata de una pieza, como género identificado con la mayoría de los autores europeos. No obstante, en la trilogía que analizo también muestra un tipo de humor negro e irónico que ocasiona risas socarronas, como sucede con el género de la comedia negra. En el próximo apartado hablaremos de esto.

2.1 La pieza

De todos los demás géneros realistas el que más profundiza en el individuo y su fragilidad es la pieza. Este género explora la vida privada e intimidad de sus protagonistas. Sus personajes se presentan realistas, con debilidades, angustias y dudas. Su fin último es el autoconocimiento, nos hacen reflexionar sobre la condición humana a través de una anécdota donde el protagonista se enfrenta a una crisis de la que puede cambiar o actuar con cinismo.

Durante una película de este género es posible ver representada la vida interna de los personajes, su vida psíquica; es decir, se puede observar el panorama completo de cómo se

²⁴ Robles, Xavier, *Op. Cit.*, 35.

desarrolla frente a la sociedad, con su familia y cuando está a solas. Percibimos mejor a los personajes justamente cuando están a solas, cuando actúan con total libertad, sin que se sientan observados. El espectador es omnipresente. Por ello conocemos sus vicios y sus actos más viles, normalmente inaceptables para los otros. “A diferencia del protagonista trágico que agrede los valores absolutos y del protagonista cómico que agrede los valores sociales, el protagonista de pieza por lo general solo defiende sus valores en medio de otras individualidades [...] resulta casi agredido por el medio con cuyo constante cambio no concuerda, al que no se aviene y el que no resiste, con el que tropieza continua y persistentemente”²⁵.

Pensemos en las tres protagonistas de la trilogía. Tanto Teresa como Ana María y Melanie están cegadas por sus respectivos deseos: encontrar el amor en un *beach boy*, evangelizar Austria, tener una relación con el doctor del campamento. Las tres protagonistas son persistentes y terminan frustradas al no lograr lo que desean. En muchas ocasiones se enfrentan al rechazo y a situaciones incómodas. Como cuando Teresa descubre que Munga tiene familia y lo golpea en la playa, cuando la prostituta agrede física y sexualmente a Ana María o cuando Melanie reposa su cabeza sobre el hombro de Arzt durante una proyección de un video de salud y él la rechaza. Todas estas situaciones las exponen como personas vulnerables, las confronta con otros individuos con voluntades contrarias y revelan a sus personajes en una profunda soledad de la que no pueden escapar.

Las películas de Ulrich Seidl, tanto los documentales como sus largometrajes de ficción, se centran en el individuo. Desde su primer cortometraje, *One Forty* (1980), que habla de la vida de un enano, hasta la película (*Import/Export*) que explora la existencia de una migrante rusa en Polonia que trabaja de modelo *webcam* para sobrevivir y enviar dinero a su casa; o retrata la vida de diversas personas en relación con sus mascotas (*Animal Love*). Ulrich Seidl muestra en cada película su interés por exponer la condición humana sin censuras, nos guste o no.

La pieza es quizás el género que conmueve más, porque es cotidiano y humanista, porque no pretende victimizar ni hacer héroes a sus personajes. En la pieza se “representa

²⁵ Ariel Rivera, Virgilio, *La composición dramática* (Grupo Editorial Gaceta, México, 1989), 126.

un suceso circunstancial, casi accidental; es un momento buscado o esperado, desde tiempo atrás, que el protagonista aprovecha para manifestar todo su descontento, toda su desadaptación, toda su conflictiva interna a punto de la crisis”²⁶. No es raro encontrar diversos ejemplos de este género en el cine europeo. Algunos ejemplos son *Ida* (2013), de Pawel Pawlikowski; *La pianista (La pianiste)*, 2001), de Michael Haneke, o *Persona* (1966), de Ingmar Bergman.

Es frecuente escuchar en el público aficionado al cine que las películas europeas son aburridas o lentas, o terminan el filme con la impresión de que no sucedió nada. Sin embargo, el valor de la pieza se encuentra en la sutileza, no pretende ser entretenida, ni fácil de digerir, requiere de análisis y de un espectador activo. “La pieza muestra generalmente la complejidad y fragilidad de la condición humana, enfrentada casi siempre a sí misma o a otro personaje lleno de complejidades, que resulta antagonista natural de los protagonistas de *pieza*. No es inusual que la pieza aborde temas que incluyan procesos de desintegración social o personal, de búsqueda, de reconstrucción e incluso de degradación”²⁷. Esto tiene una razón lógica y propia del género. Mientras que la comedia se entiende desde la sociedad, la pieza se centra enteramente en el individuo y cómo sus acciones repercuten en su persona.

Claro que no se puede entender al ser humano fuera de la sociedad, de su parte espiritual, sentimental, ética y moral. Si compadecemos a Ana María es porque entendemos su frustración tanto en relación a su tarea evangélica poco exitosa, como en su relación de poder-sometimiento con su esposo.

El género pieza utiliza como tema esencial la comunicación humana, aunque para su manejo dentro de la obra de arte particular, ésta tenga que ser desintegrada y expuesta en sus manifestaciones peyorativas: la incomunicación, la relación rota del individuo con su medio, la búsqueda de la identidad, la necesidad de comprensión, la desavenencia con el pensamiento social imperante, el desajuste con los vínculos más necesarios y elementales para el desarrollo en el ámbito colectivo y, en todos los casos, la relación obligatoria, inexcusable y simbiótica del protagonista con el medio.²⁸

²⁶ Ariel Rivera, Virgilio, *Op. Cit.*, 123.

²⁷ Robles, Xavier, *Op. Cit.*, 131.

²⁸ Ariel, Virgilio, *Op. Cit.*, 122.

Profundicemos en *Ida*, una joven novicia de orfanato que por órdenes de su superiora necesita conocer a su única familiar antes de hacer sus votos. Ida no sabe de otra vida fuera del convento, que no es precisamente una vida en sociedad sino alejada de ella. Durante los días que pasa con su tía Wanda, se cuestiona acerca de su pasado y de su identidad, se percata de otra forma de vida, descubre su sexualidad y se enfrenta a ella.

En las películas anteriormente mencionadas y en la trilogía podemos explorar el interior de sus protagonistas, observar las situaciones a las que se enfrentan y las decisiones que toman. Vemos sus batallas internas y sus pequeñas conquistas. Pareciera que no ocurre mucho y que los personajes se quedan igual que al inicio. En una primera impresión así es; sin embargo, cuando se piensa es evidente que internamente cambiaron por las experiencias sufridas.

2.2 La comedia

La comedia es uno de los géneros más antiguos. De manera general se piensa que la comedia o lo cómico es aquello que nos causará risas a través de las vicisitudes de los protagonistas. Sus personajes traviesos por excelencia se imponen ante una sociedad juiciosa. Ellos, con más defectos que virtudes, disfrutaban de sus vicios y de la vida. Se presentan frente a la sociedad con su simpatía y se les quiere por transgresores. En comparación con la tragedia en la que los protagonistas agreden valores absolutos, en la comedia transgreden con más frecuencia valores éticos-morales. Cometen faltas menores y si la comedia no termina en tragedia se reconcilian con la sociedad. Como dijo Aristóteles:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.²⁹

Todo es susceptible a la comedia, incluso satirizar a las instituciones es una práctica que se ha realizado durante años. La burla le queda bien no sólo a las personas, sino también al sistema dominante que hace mal las cosas. Mofarse de ello es un acto de crítica

²⁹ García Yerba, Valentín, *Op. Cit.*, 141-142.

que será mejor aceptada por todos, pues exalta los defectos en forma graciosa. La risa en la comedia siempre será optimista.

La función de la comedia -El individuo necesita divertirse y la sociedad necesita ser alegre, gozar de la vida. Los instintos eróticos del hombre aparecen siempre cuando está en sociedad. La comedia, como la sociedad, juguetea con sus protagonistas permitiéndoles, hasta un punto determinado, infringir sus leyes; les hace concesiones para restringirlos, luego para enjuiciarlos después, y exponerlos a la opinión pública- sin llegar al escarnio despiadado como en el género fársico- y asentarlos nuevamente en su sitio.³⁰

Virgilio Ariel Rivera expresa que la función de la comedia es ocasionar la risa del espectador. La relaciona con algo optimista. Sus personajes son viciosos, seres inferiores que se encuentran en situaciones penosas gracias a su falta de valores morales o sociales. Si bien algunas comedias pueden ser optimistas, hay otras que son lo contrario, como la comedia negra. La comedia al igual que la tragedia enjuicia a sus personajes y ellos reciben las consecuencias de sus actos. En la comedia parece que el personaje puede salirse con la suya; sin embargo, en la tragedia desde el inicio está labrando de forma seria su final fatal. En la tragedia es inevitable la muerte; y en la comedia una verdad crucial es que los hombres son tontos. En ambos géneros, los personajes se esfuerzan arduamente en crear a un personaje vicioso.

Gerald Mast establece en su libro *The comic mind: comedy and the movies*³¹, ocho argumentos o estructuras básicas de la comedia:

1. Nueva comedia. Los amantes vencen todos los obstáculos que se les presentan para estar juntos: chico conoce a una chica, la pierde, logra volver a su vida a través de alguna hazaña. Intervienen en la estructura muchas sorpresas y giros en la historia. Sólo se obtiene una conclusión cuando ésta es resultado directa y exclusivamente de las complicaciones románticas. Algunos ejemplos son *Los padres de él (Meet the fockers, 2004)*, de Jay Roach; *La boda de mi mejor amigo (My best friends wedding, 1997)*, de P.J. Hogan, o *Cansada de besar sapos (2006)*, de Jorge Colón.

³⁰ Ariel Rivera, Virgilio, *Op.Cit.*, 107.

³¹ Mast, Gerald, *The comic mind: comedy and the movies* (The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1973), 6-8.

2. La estructura de la trama puede ser una parodia o la burla de alguna otra película o género. La trama de la parodia se ve forzada y artificial, no es la imitación de las acciones humanas, sino la imitación de la imitación. Un ejemplo es *Una nueva amiga* (*Une nouvelle amie*, 2015), de François Ozon.

3. El *reductio ad absurdum*, un simple error humano o un cuestionamiento social son magnificados reduciendo la acción en un caos o la cuestión social en un absurdo. La progresión de este tipo de trama es rítmica y en aumento conforme avanza. Es perfecta para exponer la ridiculez de las actitudes humanas, muchas veces funciona como una obra didáctica. Un ejemplo es *Dr. Insólito o Cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba* (*Dr. Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964), de Stanley Kubrick.

4. El principio estructural de las películas de Jean Renoir son más pausadas, analíticas y discursivas que la tensa, unidireccional y rítmicamente acelerada *reductio ad absurdum*. Esta estructura debe ser descrita como una investigación del funcionamiento de una sociedad en particular, se hace una comparación de las respuestas de la gente con otras de un grupo social o clase social diferente. Muchas de estas tramas tienen varios niveles, es decir, tienen dos o más líneas paralelas de acción. Un ejemplo es *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940), de Charles Chaplin.

5. Esta estructura narrativa es muy común en la ficción filmica y no en el teatro. Se centra en el protagonista y sus acciones. Está unificado en el personaje principal en su día a día y examina sus reacciones y respuestas en diferentes situaciones. Éste es el típico viaje del héroe picaresco cuya función es tropezar con la gente y las situaciones que ocurren alrededor de él, revelando la superioridad de su camino cómico superando las paredes con las que se topa. Esta trama cómica tiene que ver con una serie de incontenibles chistes, los personajes son bobos y chistosos. Ejemplo: *La vida secreta de Walter Mitty* (*The secret life of Walter Mitty*, 2013), de Ben Stiller; *El desesperar de los muertos* (*Shaun of the dead*, 2004), de Edgar Wright, y *Virgen a los cuarenta* (*The 40-year-old virgin*, 2005), de Judd Apatow.

6. Esta estructura es rítmica y está basada en la cantidad de *gags*, uno le siga a otro sin parar. Es la estructura en la que están basadas las películas de Chaplin o algunas películas de Sennett. Algún ejemplo de esta trama es *¡Qué noche la de aquel día!* (*A hard day's night*, 1964), de Richard Lester.

Finalmente, hay otras dos tramas que se utilizan para hacer creer que un final es cómico cuando no lo es.

7. Esta trama es muy común en las películas de melodrama. La diferencia entre una trama cómica o no cómica depende totalmente de la creación de un ambiente cómico con el interés de ocasionar risas o el no cómico con la finalidad de ocasionar suspenso, emoción y expectativas. Algunos ejemplos de este tipo de trama son *Delicatessen* (1991), de Jean Pierre Jeunet, o *Amigos Intocables* (*Intouchables*, 2012), de Olivier Nakache y Éric Toledano.

8. La misma distinción ocurre con esta trama cómica en la que la historia se centra en un personaje principal que se percata de estar cometiendo el mismo error en el curso de su vida. La comicidad en este tipo de trama se descubre por el ambiente, cómico o no, en el que se desenvuelve; lo cómico puede darse en la persona que lo descubre, lo que descubre y experimenta las consecuencias de su descubrimiento. Ejemplo: *Hancock* (2008), de Peter Berg.

Como se describió en las dos últimas tramas cómicas, muchas veces la comedia se da por el ambiente cómico que crea el autor en la obra. Ulrich Seidl no es considerado un autor cómico, la mayoría de las clasificaciones que los críticos le dan a sus películas son de documental y drama. Sin embargo, es un autor que crea ambientes graciosos a través de sus títulos, sus personajes y las situaciones en las que éstos se desenvuelven.

Mast³² establece seis signos para identificar un ambiente cómico.

1. El título.
2. Los personajes, ya sea porque son actores cómicos, o son caricaturizados, o son tipos psicológicos o físicamente cómicos.
3. Sus motivaciones nos pueden dar una pista de que son cómicos.

³² Mast, Gerald, *Op. Cit.*, 11-12.

4. Diálogos graciosos, incongruentes, mecánicos o de alguna forma antinaturales.

5. Cualquier toque de autoconciencia artística que revele que lo que se está viendo es una ficción y que ésta no debe ser tomada en serio. Puede ser que el estilo sea burlesco o una parodia, cualquier aspecto que nos haga pensar que no tiene mucha importancia.

6. Las herramientas cinematográficas como las tomas, el ángulo, la iluminación, el sonido, los cortes o la edición.

La investigación de Gerald Mast acerca de la comedia es importante para los demás trabajos que se han dedicado a la comedia negra. Él nombró tres convenciones: la convención del diálogo, la convención del payaso y la convención irónica. La última define un tipo de comedia que descende de los filmes de Lubitsch, Clair y Renoir. Son comedias que se caracterizan por su estructura compleja más allá de la personalidad del personaje y los diálogos. En este tipo son características las acciones paralelas, temas o motivos consistentes que se complementan los unos con los otros creando sistemas de símbolos en las películas. Los personajes son complejos y revelan diversos tipos de estilos de vida. La mayoría de este tipo de comedias proviene de autores que no son propiamente cómicos. Utilizan este tipo de comedia para realizar comentarios irónicos de los valores humanos y contrastan el supuesto de una sociedad estéril con su punto de vista personal de las respuestas humanas. Ejemplos de este tipo de comedia son películas como: *La trilogía Paraíso* (2012-2013), *Import/Export* (2008), *Dr. Insólito o Cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba* (1964), *The Ladykillers* (2004), de Ethan Coen y Joel Coen, y *Relatos Salvajes* (2014), de Damián Szifron.

2.3 Diferencias entre humor negro e ironía

Se ha definido el trabajo de Ulrich Seidl como irónico, de humor negro y perteneciente al género de la comedia negra. ¿Cuál es la diferencia entre estos tres conceptos?

Comencemos por la ironía. Es una figura del lenguaje también aplicable en el cine que se utiliza para dar a entender algo contrario a lo que se está diciendo, se trata de una incongruencia entre la apariencia y la realidad para hacerla burlesca.

La ironía tiene los siguientes significados útiles para el estudio del cine: (1) lenguaje que dice una cosa pero que quiere decir otra; (2) situación dramática acerca de la cual el público tiene una información importante de la que se priva al personaje; (3) situación dramática en la que el público puede percibir significados o implicaciones en las palabras o acciones de un personaje, que el personaje desconoce; (4) conclusión de una trama o de parte de una trama en la que los acontecimientos resultan ser contrarios a lo esperado (...) también puede crear ironía visual cuando una imagen expresa un significado opuesto a lo que aparentemente significa.³³

La ironía requiere que el receptor comprenda las incongruencias entre el mensaje que se está dando y lo que se quiere decir. Requiere de la interpretación del receptor para entender que se trata de un significado que trasciende lo inmediato.

Weyne C. Booth en *Retórica de la Ironía* (1986) apunta que dicha forma implica siempre una complicidad entre su lector y el autor; la ironía funciona diciendo una cosa pero insinuando otra, requiere pues de un proceso de reconstrucción del significado:

1. El lector debe rechazar el significado original
2. El lector ensaya interpretaciones o explicaciones alternativas
3. El lector toma una decisión sobre la postura, los conocimientos o creencias del autor.
4. Una vez tomada esa decisión, surge el proceso de resignificación.³⁴

En las películas de la trilogía *Paraíso* es evidente el uso de este recurso por el nombre y contenido de las películas. Mientras que el paraíso se entiende como un lugar hermoso,

³³ Konigsberg, Ira; Herrando Pérez, Enrique; López Martín, Francisco, *Op.Cit.*, 276.

³⁴ Ferreira Aparicio, Daniel, *Desentrañando la negrura: una aproximación teórica al humor negro en el arte teatral* (UNAM, 2017), 52.

tranquilo e ideal en la Tierra (como coloquialmente se le reconoce) y según la Biblia el sitio al que van las almas buenas a gozar de su felicidad después de la muerte; en las películas se ve el infierno personal que viven sus personajes. Ninguna de las tres representa el paraíso para sus personajes, ni son la utopía del amor, de la fe ni de la esperanza.

En *Paraíso: esperanza*, son irónicas las charlas que tienen Melanie con su amiga en el campamento para adelgazar cuando ella dice que se siente a gusto con su peso, o cuando todas van a una expedición a la cocina para robar comida. En *Paraíso: amor* es irónico que Margaret intente encontrar el amor con un *gigoló* en Kenia. O en *Paraíso: fe* que Teresa predique con los demás los principios del catolicismo y ella no pueda crear y mantener los mismos en su casa. “La ironía crítica de manera disimulada, un ataque que hay que leer entre líneas, y cuanto más sutil, es más profunda. La ironía celebra y exalta lo que en realidad está castigando y rebajando”³⁵. Es una elaboración compleja que critica, pone en ridículo lo que se está exponiendo, depende del receptor que lo note, funciona de manera similar al sarcasmo que para algunos puede ser muy evidente y para otros no.

De hecho, Jesús Garanto Alos, en *Psicología del humor*³⁶, define sarcasmo como la forma retórica más utilizada, porque desfigura la realidad y ridiculiza de manera hiriente o insensible. Es una forma de exhibir un mensaje para divulgarlo.

Lo que entendemos como humor o lo humorístico viene de una construcción cultural que muchas veces no es generalizada en su entendimiento. Al ser una actividad compleja normalmente relacionada con la comedia y con la risa como su último fin, es subjetiva en cuanto a la sensibilidad de los receptores, si son divertidos o no ciertos estímulos. La concepción de humor viene directamente relacionada con la teoría de los cuatro humores hipocráticos que definen cada temperamento.

Dado que se pensaba antiguamente que el estado de inacción cataliza e inflama a la bilis negra hasta su punto crítico, en consecuencia el melancólico es *empujado* casi compulsivamente a expulsar su tristeza, aburrimiento y fastidio crónico a través de la transgresión de lo predecible y monótono; ya fuera mediante acciones infractoras (así el arquetipo de Don Juan se identifica comúnmente como un melancólico que huye del aburrimiento del amor) o bien, mediante la transgresión sublimada, haciendo uso de su excitada imaginación y excepcional ingenio para contraponer

³⁵ Ferreira Aparicio, Daniel, *Op. Cit.*, 52.

³⁶ Jesús Garanto Alos en Ferreira Aparicio, Daniel, *Ibidem*, 59.

ideas, trastocar juicios y degradar (para aligerar el peso de su tormento) mediante la burla al entorno con el que se haya extrañado, descontento, escéptico. Afianzando estrechamente a la *melancolía* con la idea de *humor* como particularidad cómica, burlona.³⁷

La relación cómica con estos temperamentos viene cuando se representan desproporcionados y dan lugar a imprudencias, excentricidades, caprichos y los vicios típicos de la comedia, como se ha dicho anteriormente. Pueden existir muchos tipos de humor como el humor ácido, el humor blanco, el humor inglés o el humor vulgar. El humor negro se encuentra en lo grotesco, la crueldad y el sufrimiento. El *Diccionario técnico Akal de cine* define la comedia de humor negro como “clase de obra teatral o cinematográfica que transmite un sentido del humor sardónico con relación a temas terriblemente serios, como la enfermedad, la guerra o la muerte, invitando a la risa mordaz y dolorosa”³⁸. Otros temas son los tabús tales como el sexo, los actos criminales y el suicidio. El humor negro trata estos temas con condescendencia o poca importancia. Alan Prat en *Black Humor: Critical Essays* dice que “el humor negro ocurre cuando la persona que sufre o es desafortunada parece indiferente o incluso entretenida por la experiencia”³⁹. De igual manera el autor considera una característica del humor negro lo que es absurdo.

Existen varias películas que utilizan el humor negro, como *Perros de reserva* (*Reservoir Dogs*, 1992), de Quentin Tarantino, en la escena cuando Joe Cabot presenta a los seis criminales que van a ejecutar el robo al almacén de diamantes. Con el fin de conservar el anonimato les pone sobrenombres, Mr. Pink no está a gusto con el suyo y todos comienzan a bromear. El protagonista de *Repugnante* (*Filth*, 2013), de Jon S. Baird, Bruce Robertson es una máquina de humor negro. Se trata de un policía corrupto, drogadicto, homófobo, misógino y perverso de Edimburgo, donde una de sus fechorías es llamarle a Bunty, la esposa de su amigo, y acosarla. Lo gracioso viene cuando él mismo se hace cargo de la investigación. Lo que nos ocasiona risa en estos dos ejemplos son las contradicciones de sus personajes, lo ilógico o incoherente de sus acciones.

³⁷ Ferreira Aparicio, Daniel, *Op. Cit.*, 27-28.

³⁸ Konigsberg, Ira; Herrando Pérez, Enrique; López Martín, Francisco, *Op. Cit.*, 126.

³⁹ “(...)black humor occurs when a person who suffers pain or misfortune seems indifferent more even amused by the experience”, Alan Prat en *The comedic base of Black comedy* de Stephen Connard, 11.

El humor negro y la ironía son solo dos formas de hacer comedia, como podría ser la parodia y la farsa. Funcionan como recurso en cualquier otro género cinematográfico y no son propios de la comedia. En *La trilogía Paraíso* se utiliza la ironía, más que el humor negro y sin duda son una manera de hablar del cine del director austriaco que nunca se reserva detalles. Toca temas serios de manera despreocupada y muchas veces incómoda. Con estos recursos puede hacer que los espectadores reflexionen sobre los abismos existenciales de sus personajes y como si se vieran reflejados, piensen al respecto. Son dos recursos que utiliza atinadamente, porque dan la oportunidad de hablar de temas serios de una forma más graciosa y digerible.

2.4 La comedia negra

Al comenzar a investigar acerca de la comedia negra me encontré con que no había bibliografía que hablara específicamente de ella. Algunos libros especializados en comedia como el de Gerald Mast comenzaron a definir este tipo de comedia. Otros libros la toman como sinónimo del humor negro. Finalmente, encontré la referencia de una tesis que trata en específico de ella y se ocupa de definir sus mecanismos, sus personajes y el cómo se fue desarrollando. Este estudio es referencia de este apartado.

La comedia negra es un género que comenzó a desarrollarse en 1940. Su tema principal era la trivialización de la muerte. Es un género que deviene de la comedia tradicional, es contemporáneo y trata las preocupaciones y ansiedades de la sociedad. De esta forma reproduce los valores que existen en un tiempo y espacio determinados. Actualmente existe una tendencia a tratar dramas domésticos o personales (como la pieza). Sus personajes, carentes de poder sobre sí mismos y sobre otros, son incapaces de lidiar con sus problemas involucrándose en embrollos que complican encontrar una solución. “Si la comedia tradicional es una espejo de la sociedad, la comedia negra es un espejo de feria distorsionado que exagera nuestras imperfecciones”⁴⁰.

En comparación a la comedia tradicional en la que el personaje principal se reincorpora a la sociedad después de varias peripecias, la comedia negra se parece más a la tragedia en

⁴⁰ Connard, Stephen, *The comedic base of black comedy* (Sydney, 2003), 4. “If traditional comedy is a mirror of society, black comedy is the distorted sideshow mirror that exaggerates our imperfections”.

cuanto a que el personaje principal no desea ser parte de la sociedad o no lo logra, se mantiene en la misma actitud errante durante la historia encontrando su destrucción física o moral, o incluso la muerte. “La comedia negra es un género que ocasiona risas incómodas de la desesperación o el sufrimiento que acompaña una postura horripilante o transgresiva hacia temas sagrados o tabús arraigados”⁴¹.

El sufrimiento y la desesperación de los personajes se prolongan durante toda la película. Los personajes involucrados nunca se percatan del error que están cometiendo. Siguen sus deseos a ojos vendados y esos mismos los guiarán a su destino final. En la trilogía *Paraíso*, se puede ver la perspectiva de tres mujeres, cada película se centra en una de ellas. En *Paraíso: amor*, Teresa es la protagonista, una mujer de unos cincuenta años va a Kenia de vacaciones. Allí se encuentra con una *sugar mama* que la guía en su experiencia en ese país. Por los diálogos se puede notar que Teresa está divorciada, tiene baja autoestima, se siente sola y poco amada. Va a Kenia en busca de la compañía de un hombre pensando en que es la mejor manera en que puede pasar su cumpleaños. Cuando se enfrenta a su primer pareja, Josaphat, se da cuenta que a cambio de compañía y sexo, los hombres de la playa buscan un beneficio económico.

Es aquí donde amor y sexo se determinan como dos cosas ajenas. El amor puede ser sexo, pero el sexo no siempre es amor. “El hombre no asume orgullosamente su sexualidad sino en tanto que es un modo de apropiación del Otro: y ese sueño de posesión sólo desemboca en fracaso”⁴². El sexo no es una manera de comunicarse con el otro o de conocer al otro, sino para algunas personas es una necesidad y para otras un servicio que ofrecer. Margaret entiende que para satisfacer sus necesidades tiene que enfrentarse a un grupo de hombres que la buscan solo por dinero, que no encontrará ternura sino un intercambio comercial, frío y efímero. La historia funciona porque al igual que la comedia se articula

⁴¹ Connard, Stephen, *Op.Cit.*, 11. “Black comedy is a film that creates uneasy amusement from the despair of suffering that accompanies a flippant or transgressive attitude to sacredly serious subjects and commonly held taboos”.

⁴² De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo* (Debolsillo, 2013), 165.

por medio de tres recursos⁴³. Los dos primeros los acuñó John Vorhaus en su libro *The comic Toolbox* y el último es creación de Bertolt Brecht:

1. Perspectiva cómica: es la única forma en que el personaje ve el mundo, el cual difiere sustancialmente de la manera en que el mundo lo ve. Entre más fuerte sea su perspectiva, más incongruente y transgresiva, más graciosa resulta.

2. *Gap*: es el lugar común de la consecuencia entre la perspectiva del personaje y el mundo, todo lo que resulte se le denomina de esta manera. Los personajes de la comedia y la comedia negra buscan la integración al mundo, lo cómico resulta de la incapacidad de los personajes para adaptarse a él.

3. Efecto de distanciamiento: son los recursos que utiliza el autor de la película para no involucrarnos emocionalmente con el personaje para poder reír y analizarlo.

Las características de los personajes que encuentra Stephen Connard nos ayudarán a comprender más a los personajes de la trilogía:

1. Falta de poder: los protagonistas de la comedia negra generalmente no tienen el control de sus vidas. Están atrapados en una prisión física o emocional. La falta de poder viene acompañada de otras carencias como el dinero, status social, autoestima, la belleza, el sexo, amor, entre otros. El antagonista usualmente está empoderado de eso que carece o desea el protagonista.

En *Relatos Salvajes*, al protagonista de *Bombita* le hace falta autoridad tanto en su casa como ciudadano. Su esposa no está satisfecha con su papel como esposo y padre, y normalmente juega el ser juez. El día en que su hija cumple años, él es el encargado de llevar el pastel; en su intento por conseguirlo deja estacionado su auto en un lugar donde no está permitido; cuando va a pagar la multa argumenta que no había señalamientos, sus comentarios son inútiles frente al sistema. Cuando llega a casa se encuentra con una esposa enfurecida y la desaprobación de su familia pese a la explicación que les da. Su esposa desea separarse de él. Esta falta de aprobación en su casa y su negativa a aceptar el abuso de sus multas de tránsito, hace que descargue sus frustraciones en el *park lot* donde retienen

⁴³ Connard, Stephen, *Op. Cit.*, 46.

su coche por segunda vez. Lo que hace de este corto una comedia negra son las decisiones transgresivas del personaje. Para cobrar venganza hace que se lleven su auto a propósito con una bomba dentro que hace explotar. “Estas frustraciones y falta de poder de los personajes en sus casas o trabajos se pueden ver como el reflejo de una mayor ansiedad acerca de la división del poder y un poder de identidad en una sociedad alienante y con tendencias a aumentar su control sobre las personas”⁴⁴.

2. Rebeldía, metas negativas y antivalores: como se ha mencionado, los protagonistas de la comedia negra son subversivos, tienen metas pero normalmente son negativas. Es decir, desean aquello que la sociedad establece como tabús o van en contra de los valores. Obedecen sus impulsos egoístas sin importar las consecuencias o el sufrimiento que éstas les puedan ocasionar.

En *Paraíso: esperanza*, Melanie se enamora del doctor del campamento al que la mandan para bajar de peso. Socialmente está mal visto que una adolescente se enamore de un señor de cincuenta años. Sin embargo, ella hace todo lo posible para hacerse notar y para que él corresponda su amor.

3. Falta de perspectiva: el personaje de la comedia negra es perseverante en alcanzar sus objetivos, aunque estos sean negativos y le lleven a estar en situaciones incómodas o le provoquen sufrimiento. La falta de reflexión hace que recurra a cometer el mismo error que lo mantiene en un estado latente de sufrimiento y sin satisfacer lo que le hace falta.

En *Paraíso: amor*, Teresa está aferrada a encontrar el amor a partir de ser una *suggar mama*, se involucra con varios hombres que inevitablemente quieren dinero a cambio de su compañía. Teresa acepta este hecho con tal de sentirse aceptada y amada. Sin embargo, se enfrenta a situaciones incómodas como lidiar con las parejas de sus amantes. La frustración de no obtener lo que quiere e incluso el rechazo del *bar tender* del hotel en el que se hospeda, quien a pesar de intentar tener sexo con ella no puede por sus barreras morales (tiene una familia). Teresa está atrapada en un círculo vicioso y no es capaz de darse cuenta que lo que ella desea, ser amada, no lo va a encontrar de esa manera durante su

⁴⁴ Connard, Stephen, *Op. Cit.*, 29. “These character’s frustration and powerlessness at home and work can be seen as a reflection of a wider anxiety about the divisions of power and the struggle for identity in an increasingly controlled and alienating society”.

viaje. “Walter Kerr en *Comedy and Tragedy* sostiene que la tragedia ocurre cuando un hombre usa su libertad sin reservas. Esto es algo que también el protagonista de la comedia negra hace. Como el héroe de la tragedia, él también maneja su poder y sus capacidades permanecen sin disminuir. Como el héroe de la tragedia, el protagonista de la comedia negra es usualmente responsable de su propia derrota”⁴⁵.

4. Escarnio y disfunción: normalmente, el contexto en el que se desarrolla el personaje es en sociedades o instituciones disfuncionales. Los protagonistas agravan esta situación a través de sus acciones inmorales. Esta disfunción normalmente funciona como la resolución del filme.

En *Relatos Salvajes*, *Bombita* proviene de una familia disfuncional. Lo culpan constantemente de no ser un buen esposo ni un buen padre. Su esposa se ha encargado de poner a su familia en su contra. La acción que él toma en contra del estado lo conlleva a agravar la situación de su familia, termina en la cárcel y sin la posibilidad de estar con ellos o mejorar su situación.

5. Ceguera metafórica, fracaso trágico e iluminación: los personajes aparentemente obtienen lo que desean a corto plazo, pero en el plano general fracasan en obtener su meta. Usualmente permanecen en el mismo error, mueren o tienen una muerte metafórica. La iluminación en la historia tiene lugar en el espectador que es capaz de analizar el filme y reflexionar sobre los errores de la ficción que acaba de presenciar.

En *Paraíso: amor*, Teresa nunca consigue una satisfacción real de sus acompañantes. Como espectador es evidente que el amor no se encuentra en un viaje y pagando por sexo. A pesar de tener una familia y una hija, decide alinearse y buscar ese amor en desconocidos. Tiene una idea falsa de amor.

Una vez que sabemos cómo se comportan los personajes en la comedia negra podemos entrar más a fondo en su mecanismo. Como vimos en la descripción, su visión del mundo difiere a la normal, poniendo en tela de juicio valores morales y sociales que aseguran la convivencia entre individuos. El *gap* cómico, al igual que en la comedia, funciona a través del confrontamiento entre opuestos. En *Paraíso: amor*, Teresa se enfrenta a la soledad,

⁴⁵ Walter Kerr en Stephen Conard, *Op. Cit.*, 34.

mientras que sus amantes tienen a sus familias y las procuran. Ella no puede obtener lo que desea de ellos. Con su primer amante, la relación entre opuestos se da porque ella posee el poder económico que él no. También podemos encontrar esta relación entre opuestos en *Paraíso: fe*, en donde la protagonista profesa la fe cristiana y quiere convencer a un acumulador y a una prostituta de regirse por el cristianismo, sin darse cuenta que necesitan otro tipo de ayuda. Es irónico y gracioso que en su propia casa no encuentre paz porque convive con su esposo musulmán. Dos religiones históricamente irreconciliables se enfrentan una y otra vez, y es ahí cuando el *gap* se hace presente. En *Paraíso: esperanza*, Melanie busca insistentemente al médico por cualquier excusa para estar en su consultorio. Es una conducta repetitiva, tanto que podría decirse que acosa a su doctor para seducirlo.

En la comedia el personaje desea cambiar para ser integrado en la sociedad y lo gracioso es cuando fracasa en el intento. En la comedia negra, el personaje se acepta tal cual es a pesar de su visión distorsionada de lo normal, su transformación es tal que termina por separarse del mundo o el mundo se aleja de él, “(...) entre más extremo y exagerado sea el comportamiento de los personajes de la comedia negra respecto a sus incongruencias y acciones transgresivas, mayor el *gap* y la facilidad de reírse ellos”⁴⁶.

Como hablamos de personajes perversos, sin vergüenza y carentes de valores, Vorhaus establece que solo nos podemos reír de ellos cuando hay un distanciamiento y dejamos de ser empáticos, tal como lo establece Brecht. Stephen Connard escribe en su tesis que “El distanciamiento cómico en la comedia negra no sólo permite a la audiencia reírse de manera inquietante o sorprenderse de forma incómoda, si no que da pie a una reflexión intelectual”⁴⁷.

Como podemos ver, la comedia tradicional y la comedia negra son distintas. Ambas tienen en común a los personajes errantes. Sin embargo, su desenlace es diferente. Mientras que en la comedia tradicional los personajes se redimen y tienen un final optimista, en la comedia negra pasa lo contrario, los personajes se mantienen en la misma actitud y nunca se reincorporan a la sociedad. El tono en las que están hechas también difiere, mientras que

⁴⁶ Connard, Stephen, *Op.Cit.*, 54. “(...) the more extreme or exaggerated the behavior from black comedy characters, from their incongruous or transgressive actions, the bigger the gap and the easier it is to react.”

⁴⁷ *Ibidem*, 55. “Comic distance in black comedy not only allows the audience to react with its characteristic unsettling laughter or uneasy amusement, it also affords intellectual reaction”.

en una es inevitable reír por los *gags* y los chistes blancos, en la comedia negra la risa es más dolorosa (puede ser irónica y socarrona). Las diferencias son variadas y en este trabajo se proponen como géneros diferentes. Nunca podríamos comparar una comedia como *La máscara* (*The mask*, 1994), de Chuck Russell a *¿Y si nos comemos a Raúl?* (*Eating Raoul*, 1982) de Paul Bartel, o en su defecto con *La trilogía Paraíso*.

Conforme a lo que se analizó en las páginas anteriores no queda duda de que la trilogía emplea algunos elementos de la comedia negra, sobre todo en la construcción de sus personajes. No usa un lenguaje cinematográfico cómico, es por eso que muchas veces es catalogada como un drama; los personajes y sus problemas son serios, sufren por su inconsciencia a lo largo de las películas y no cambian. Sus actitudes son irónicas y naturales. Las actuaciones no son exageradas, por lo que no es evidente que tengamos que reírnos, sino hasta que se ven envueltos en situaciones penosas o que están fuera de su control.

La comedia tradicional y la comedia negra utilizan el efecto de distanciamiento para que los espectadores puedan reírse de los personajes. Es necesario que exista para reflexionar lo que se ve en pantalla. De otra manera sufriríamos con ellos en vez de analizarlos. En la trilogía que se está examinando es evidente su uso en la puesta en escena y en el lenguaje cinematográfico. Lo veremos de manera detallada en el siguiente capítulo.

Capítulo III. Disposición de la puesta en escena (Análisis I)

Amor: Teresa está recostada sobre una cama amarilla; descansa su cuerpo de lado, como *La maja desnuda*, de Goya. Desde el techo se desliza un mosquitero azul marino que recae sobre los cuatro lados de la cama y su cuerpo desnudo. A lado un ventilador giratorio aireando la habitación. Las paredes están pintadas de dos colores: desde el piso hasta el centro de color azul cielo, y hacia arriba de amarillo glasto. La pieza está poco iluminada y se escucha la lluvia caer sobre el techo de lámina.

Fe: mismo elemento, diferente película. Ana María está recostada sobre su cama, la cubre una colcha gruesa de color blanco. Podemos ver en el encuadre todo su cuerpo de manera horizontal. La habitación está completamente oscura, salvo un rayo de luz que ilumina la pared del fondo donde cuelga un crucifijo. Ana María se sienta y se deja iluminar por esa luz azul. Comienza a tocar los pies de Jesucristo, su entrepierna. Con un movimiento baja la cruz de la pared y la comienza a olfatear y a lamer. Se acuesta y lo mira embelesada por unos segundos, mete la cruz debajo de sus sábanas y lo sigue maniobrando. Se ve a la protagonista con las piernas abiertas y la cruz encima de ella.

Esperanza: Melanie y Verena están sentadas en la parte inferior de la litera del campamento para adelgazar al que las llevaron. Recargan sus espaldas en la pared mientras sus piernas cuelgan. La habitación es completamente blanca, del lado izquierdo se ve un buró con algunas de sus pertenencias, del otro lado una mesa y abajo una mochila azul. Ellas contrastan con el fondo con sus prendas de colores, Verena usa unos shorts azules y una blusa de tirantes rosa. Melanie unas bermudas de cuadros grises y una playera estampada color amarillo glasto. Hablan de chicos y Verena le cuenta a Melanie sus experiencias sexuales. Ella escucha asombrada y tímida. Nunca ha estado con un hombre.

La descripción de estas tres escenas nos da pie para hablar de lo que concierne a este capítulo, punto neurálgico de cualquier arte escénico: la puesta en escena. Este término, retomado del teatro, en francés *Mise-en-scène*, hace referencia (de manera práctica) al conjunto de elementos necesarios para llevar a cabo una producción escénica, es decir, su estilo visual.

En el teatro, la puesta en escena tiene un lugar determinado, el escenario. Ahí cada vez se lleva a cabo una presentación única e irreplicable. El punto de vista depende de la posición del espectador porque hablamos de una representación tridimensional. El decorado debe comunicar a través de ciertos objetos clave el lugar y ambiente del drama. En comparación con el teatro, en el cine la puesta en escena puede realizarse en locaciones o en sets. Es un fenómeno reproducible y el punto de vista es único: está determinado por el emplazamiento de la cámara en el momento de la grabación o filmación y cobra sentido hasta el montaje. Jean-Luc Godard afirmó en el número 65 de *Cahiers du Cinéma* que “si la puesta en escena es una mirada, el montaje es el latir de un corazón”⁴⁸. Todo el proceso cinematográfico es un engranaje y no se puede percibir por separado. El director debe visualizar el resultado final, poder rodar y una vez que tiene esa materia prima, armarlo y darle un sentido al argumento. El director controla la puesta en escena, es quien decide lo que aparecerá en escena frente a la cámara.

Jacques Aumont define la puesta en escena desde la perspectiva de Michael Moullet, escritor, periodista y teórico del cine francés:

La expresión está cargada de historia y, ante todo, de una historia del teatro. Incluso Moullet se ve obligado a dar aquí, en principio una definición de este orden: “el emplazamiento de los actores y de los objetos, sus desplazamientos en el interior del encuadre.” Pero por mínima que sea, esta definición muestra que ya que la puesta en escena del cine no es la puesta en escena del teatro: si en el teatro poner en escena es poner *sobre una escena*, en cine, todo es referido al encuadre.⁴⁹

En este punto se hace referencia a la historia del cine cuando la cámara no estaba liberada, ya sea porque no era práctica o no se había explorado lo suficiente el lenguaje cinematográfico. Directores como los hermanos Lumière, Alexandre Promio, D.W. Griffith y Georges Méliès utilizaban la cámara fija y construían sus escenas de modo que los personajes se movieran dentro del encuadre. “En el cine de los años 1910, principalmente en Europa donde aún reinaba la estética del “cuadro” (plano filmado desde bastante lejos, que da una proporción de acción lo suficientemente prolongada sin interrupción). El arte del *metteur en scène* era el de disponer a sus personajes de tal modo que no se ocultaran

⁴⁸ Aumont, Jacques, *El cine y la puesta en escena* (Colihue, 2012), 34.

⁴⁹ *Ibidem*, 81.

unos a otros”⁵⁰. Los personajes solo eran formas parlantes que mostraban de manera pantomímica sus acciones, recordemos *El jardinero regado* (*L’arroseur arrosé*, 1895), *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) o *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), donde todos los encuadres son fijos.

Conforme avanzaron los años y las cámaras se volvieron más ligeras, fáciles de transportar, se sumó el sonido y se comenzó a teorizar acerca del cine; el lenguaje cinematográfico fue haciéndose más complejo. Las posibilidades se volvieron infinitas. En cuestión de la puesta en escena se descubrió más allá del plano general y fijo. Se mostró que, a través del encuadre, se pueden intensificar o matificar las acciones y por tanto las emociones, cualidades que no tiene el teatro.

El cine y el teatro tienen en común que procuran al espectador para ver todo lo que el director quiera para recibir un mensaje claro. “El teatro a la italiana o antiguo, y probablemente también en sus demás formas- se funda sobre un principio elemental: el espectador es “omnisciente”, en el sentido anfibológico propuesto por Christian Metz: ve todo y se halla concentrado en el acto de ver. [...] Se trata, en el cine clásico en todo caso, de asegurarse que el espectador vea todo, que lo vea cómodamente y sin ambigüedad y, sobre todo, que lo vea de modo tal que nada más deseé”⁵¹. ¿Y qué es lo que el espectador ve? Todo aquello que el director o el *metteur en scene* (en francés), que no es más que el encargado de fabricar la ficción, considere indispensable para representarla.

Esta actividad intelectual toma forma cuando se traslada del guión literario al guión técnico. Es decir, al momento de armar la escena y pensarla en cuestión de planos, ángulos y movimientos de cámara. Es decir, de darle una cualidad cinematográfica. Esto último es la principal diferencia entre el cine y el teatro. Jacques Aumont en su libro *El cine y la puesta en escena* retoma un término llamado *découpage*, definido por Éric Rohmer: “Pero el nervio de la puesta en escena es el *découpage*. ¿Qué es sino filmar? Es saber dónde poner la cámara y saber cuánto tiempo quedará allí. El *découpage* es, para mí, el

⁵⁰ Aumont, Jacques, *Op.Cit.*, 33-34.

⁵¹ *Ibidem*, 33.

misterio”⁵². El misterio y el sentido del cine, el *découpage* es reconocer el potencial del encuadre.

El resultado final de la puesta en escena de una película son todas las imágenes que la componen, motivo de análisis de esta tesis. En el libro de María Lourdes Cortés, *Luces, Cámara, acción: textos de cine y televisión*, dice que:

Puesta en escena proviene del teatro y se refiere a montar un espectáculo en el escenario. En el cine, puesta en escena hace referencia a los elementos que conforman el encuadre; esto es, aquellos componentes propios del cine como movimientos de cámara, escala y tamaño de los planos en la toma, así como los ángulos de la toma. También los elementos que comparte con el teatro como son la iluminación, los decorados, el vestuario, el maquillaje, el reparto, la dirección y el movimiento de los actores.⁵³

Esta definición abarca elementos propios del trabajo fotográfico como el movimiento de cámara, tamaño del plano y ángulo en la toma. Son elementos que se pueden tomar en cuenta al hablar del encuadre y describir alguna secuencia de la película. También abarca algunos aspectos técnicos que tienen que ver con la producción de esas imágenes al filmarlas/grabarlas, como la iluminación. Existe otra definición en *Arte Cinematográfico*, la cual resulta de la síntesis de los elementos que comparten el cine y el teatro:

Los estudiosos del cine extendieron el término a la dirección cinematográfica y lo utilizan para aludir al control del director sobre lo que aparece en el cuadro de la cinta. Como se esperaría a causa de los orígenes teatrales del término, puesta en escena incluye aquellos aspectos del cine que se empalman con el arte del teatro: escenario, iluminación, vestuario y el comportamiento del elenco. Al controlar la puesta en escena, el director *recrea el suceso* para la cámara.⁵⁴

Hay quienes llevan más allá la puesta en escena y consideran que incluso la elección de objetivos, lentes, movimientos de cámara y hasta los efectos especiales la conforman. Tal como lo escribe Vicente J. Benet: “La puesta en escena es el lugar donde convergen todos los procesos de elaboración de una película desde su concepción hasta la finalización

⁵² *Ibidem*, 47 en *Cahiers du cinéma*, n° 588, marzo 2004.

⁵³ Cortés, María Lourdes (Editora), *Luces, cámara, acción: textos de cine y televisión* (Editorial Universidad de Costa Rica, 2000), 104.

⁵⁴ Bordwell, David; Kristin, Thompson, *Arte cinematográfico* (Mc Graw Hill, 2003), 156.

del rodaje y el trabajo de efectos especiales”⁵⁵. Todas estas definiciones tienen en común que hablan de un control total sobre la escena, sin improvisaciones y pensando de antemano los movimientos de cámara.

Pero no todos los cineastas dirigen con un guión en mano, ni diálogos previamente memorizados y ensayados, ni coreografías con los demás actores a cuadro. Esta forma de grabar es muy común y utilizada porque da la sensación de tener todo medido y controlado con un margen de error mínimo. Son muy fieles a lo que viene escrito en el guión.

En contraparte existe un estilo realista, como el de Ulrich Seidl, en el que se trabaja a partir de la improvisación de los diálogos. Es decir, plantea una escena, habla con cada uno de los actores por separado y no les cuenta lo que les dijo. Los diálogos los van descubriendo mientras la acción se desarrolla y por lo tanto también la película. Este estilo puede implicar muchas horas de grabación, como fue el caso de *La trilogía Paraíso* donde hubo 90 horas de metraje.

En una entrevista para *The Guardian*, el director explica su proceso de producción, realización y edición:

En un inicio hay un guión que entregar para su financiamiento. [...] Pero cuando empezamos el rodaje no es necesario esclavizarse y ejecutar ese guión. En cambio va evolucionando. Yo filmo cronológicamente y cuando veo lo que se filmó al final del día, determino la dirección del resto de la película. [...] No hago ensayos. No quiero que los actores sepan qué es lo que sigue. No deben preparar ningún diálogo; cuando actúan juntos. Los instruyo por separado, así que ninguno sabe qué es lo que le dije al otro.⁵⁶

De esta manera los eventos están poco controlados, lo que no quiere decir que no estén planeados. Toda puesta en escena debe estarlo, la diferencia es que el trabajo, el resultado final depende de lo que los actores representen en un puesta en escena libre. Quizá por eso

⁵⁵ Benet, Vicente J., *La cultura del cine* (Paidós Comunicación, 2004), 232.

⁵⁶ Gilbey, Ryan, *Ulrich Seidl: 'Those who say despise people do not understand me.'* [en línea: red] actualizado al 13 de junio de 2013, citado 3 de junio de 2018 para *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2013/jun/13/ulrich-seidl-despise-people> "At the start there is a script I submit for funding [...] But when we start shooting it is not necessary to slavishly execute that script. Instead it evolves. I shoot chronologically and when I see what has been shot at the end of each day, this determines the direction of the rest of the film. [...] I do not rehearse. I don't want the actors to know what's coming. They mustn't prepare any dialogue; when they have to act together, I instruct them all separately, so none of them knows what I have told the other".

sus encuadres son fijos, evitan el campo contra campo, las escenas son largas y nutridas de diálogo.

La puesta de escena es variada. Así como hay puestas en escena realistas, también las hay tan estilizadas como las películas de Michel Gondry, Jean Pierre Jeunet o Wes Anderson. Dependen totalmente del director y del estilo que les quieran dar.

Cuando me refiero a la puesta en escena me remito a la elección del vestuario y maquillaje, escenario, el trabajo del director con los actores y la iluminación. No considero que sea motivo de análisis las decisiones fotográficas como la elección de la cámara, lentes, filtros y soportes, ya que no se pueden inferir con exactitud a través del análisis de una secuencia o de su unidad mínima, el encuadre.

3.1 Escenario

En su forma más elemental, la RAE lo define como el lugar donde se desarrolla cada escena de una película. Los escenarios pueden ser locaciones, es decir, lugares ya existentes donde se puede o no modificar el decorado y es en donde se desarrollan las acciones de los personajes, como en el caso de la trilogía de la que se está hablando. También pueden ser sets construidos dentro de un foro; esta práctica requiere de más recursos monetarios. Se consigue un control completo sobre los escenarios y las tomas. Resulta más sencillo llevar el control de la continuidad. El director estadounidense Wes Anderson tiende a grabar gran parte de sus películas en sets. Por ejemplo, en *Moonrise Kingdom* (2012) los escenarios se armaron tomando en cuenta los movimientos de cámara, esto lo podemos ver en la secuencia inicial en casa de Suzy y a lo largo de la película. Un filme puede combinar ambos tipos de escenarios.

Los escenarios de una película tienen mucha importancia para las historias e influyen en las actitudes de los personajes. Un escenario puede hacer sentir libre al protagonista de una película, como a Christopher McCandless en *Hacia rutas salvajes* (*Into the wild*, 2007) cuando se encuentra cerca de la naturaleza una vez que logra desapegarse de su vida pasada para ser un nómada. También los pueden hacer sentir agobiados como cuando llega Sissy, la hermana de Brandon Sullivan, a vivir a su departamento por una temporada como sucede

en *Shame* (2011), película del artista visual británico Steve McQueen que narra la vida de un adicto sexual. Su zona de relativo confort se ve invadida por su hermana convirtiendo su existencia en un suplicio mayor.

El escenario no solo contiene las acciones de los personajes, también puede ser dramático sin necesidad de que estén los actores en escena y en ocasiones puede ser el protagonista de la historia. “Los escenarios del cine, entonces, se ubican en primer plano; necesitan ser no sólo un contenedor para los sucesos humanos sino entrar dinámicamente en la acción narrativa”⁵⁷, o en el caso siguiente ser el eje central de la narración.

Pensemos en *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky, película soviética de ciencia-ficción que habla sobre los efectos que resiente la tripulación de la estación espacial por circundar el planeta. El océano de Solaris es un gigantesco sistema cerebral, una sustancia capaz de pensar e influir en la conciencia y el comportamiento de quienes están cerca ocasionando alucinaciones que afectan su estado de ánimo. Esta película es interesante, porque los actores son el vehículo para explicar al planeta y su autonomía. Todo lo que sucede en la estación espacial es a causa de Solaris, es constructor de la realidad, vulnera a la tripulación creando personajes que extrae de sus inconscientes. Solaris es omnisciente y omnipresente. Repleta de escenas contemplativas, le da prioridad al escenario, incluso cuando no hay actores en escena y solo se presentan las nubes y el océano de ese planeta.

Dentro de los escenarios también debemos considerar la utilería y el decorado. Marcel Martin escribe la siguiente clasificación de los decorados. Sean interiores o exteriores, pueden ser reales (preexistir al rodaje de la película) o contruidos en un estudio (dentro del estudio o al aire libre).

Se puede definir una determinada cantidad de conceptos generales sobre el decorado:

1. *Realista*: es, por ejemplo, el de Renoir, y de la mayor parte de los realizadores soviéticos y norteamericanos. Según este enfoque, el decorado no tiene más implicancia que su materialidad misma y sólo significa lo que es.

2. *Impresionista*: el decorado (el paisaje) se elige con arreglo a la dominante psicológica de la acción, condiciona y refleja a la vez el drama de sus personajes; es el paisaje-estado de ánimo tan claro a los románticos.

3. *Expresionista*: mientras que el decorado impresionista es natural, por lo general, el decorado expresionista se crea casi siempre en forma artificial con el fin

⁵⁷ Bordwell, David; Kristin, Thompson, *Op. Cit.*, 159.

de sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción.

El expresionismo está fundado en una visión subjetiva del mundo, expresada por la deformación y la estilización simbólicas.⁵⁸

Esta visión nos funciona bien para clasificar y definir el decorado de las películas. El escenario y los decorados son importantes, porque siempre significan algo para los personajes ya sean costumbres, creencias, clase social, cuestiones de su personalidad, por mencionar algunos. Dentro de la clasificación anterior podemos encontrar escenarios y decorados realistas en *Un final feliz* (*Happy End*, 2017), de Michael Haneke, *Dulzura Americana* (*American Honey*, 2016), de Andrea Arnold y en *Sueño en otro idioma* (2017), de Ernesto Contreras; en donde no hay una intención evidente por resaltar los escenarios y vestuarios; en estas tres películas ambos se utilizan de manera pragmática.

Las cuatro estaciones de la vida (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003), del director surcoreano Kim Ki-duk, es un ejemplo claro de un filme con escenarios y decorados impresionistas. El aprendiz de monje budista atraviesa desde su infancia a su adultez problemas y un proceso de evolución que se ven reflejados en el cambio de las estaciones, así que cada una representa un momento en su vida.

Quizás el ejemplo más claro del último concepto es la película biográfica de Vincent van Gogh, *Loving Vincent* (2017). Los directores, Dorota Kobiela y Hugh Welchman, decidieron crear una animación a partir del estilo de la obra pictórica del propio artista neerlandés. Durante toda la película estamos viendo el viaje de Armand Roulin en busca de Theo van Gogh para entregar la última carta que Vincent le escribió. En una hora y media, el espectador se ve sumergido en el movimiento y color de pinturas como *La noche estrellada* (1889).

Una vez ejemplificados los conceptos de Marcel Martin, podría decir que la trilogía *Paraíso* tiene escenarios y decorados realistas. A través de los escenarios de *Paraíso: amor*, podemos visualizar el lugar tranquilo donde viven Teresa y Melanie, un departamento con poca luz, cada una con su cuarto. Por un lado vemos la habitación sobria de Teresa, donde solo hay espacio para la cama y una televisión; por el otro, está la habitación de su hija,

⁵⁸ Martin, Marcel, *El lenguaje del cine* (Gedisa, 2002), 83-84.

algo desordenada y llena de pósters de cantantes y bandas juveniles. Ulrich Seidl modifica muy poco sus locaciones gracias a su tradición documentalista y su apego a la realidad. Lo que más le interesa es mostrar cómo se vive en Austria y el universo de sus personajes para lograr la mayor verosimilitud posible. Como el propio director de la trilogía se lo dijo a Pamela Jahn en Febrero de 2013 en el marco del Festival Internacional de Cine de Berlín: “Yo sólo estoy tratando de ofrecer una visión realista del mundo en el que vivimos”⁵⁹. Los primeros minutos de la primera película nos dejan ver el parentesco entre ellas, las personalidades de cada una terminan de desarrollarse en el resto de las películas.

Un ejemplo para explicar claramente la idea de Vicente Benet, retomada párrafos atrás, es en *Paraíso: fe*, donde el escenario principal, la casa de Ana María y Nabil, se articula con la acción narrativa. Bastan las habitaciones de la casa y el regreso de Nabil para que el musulmán comience una lucha por recuperar el territorio imponiendo su religión en una hogar que es cristiano desde hace mucho tiempo; eso se juzga a través de las imágenes y cruces con las que Ana María decora. Podemos notar que las cruces en esta historia son importantes, ya que no solo aparecen en el decorado, sino que los personajes interactúan con ellas. Según David Bordwell y Kristin Thompson, “cuando un objeto del escenario tiene una función dentro de la acción continua, podríamos considerarlo utilería”⁶⁰. Cuando la utilería se repite durante la narración, ésta se vuelve un motivo. Identificamos como motivo aquello que es significativo en la película. Para aclarar, los motivos no solo pueden ser aspectos del escenario, también pueden ser la música, el vestuario, algún color, entre otros.

Andreas Donhauser y Renate Martin son los encargados del diseño de producción de toda la trilogía⁶¹. Han trabajado juntos durante muchos años, diseñado sets y vestuarios para

⁵⁹ Jahn, Pamela, *The Paradise Trilogy: Interview with Ulrich Seidl* [en línea: red], actualizado al 13 de junio de 2013, citado el 3 de junio de 2018, para Electric Sheep, “I am just trying to offer a realistic view of the world we live in”.

<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2013/06/13/the-paradise-trilogy-interview-with-ulrich-seidl/>

⁶⁰ Bordwell, David; Thompson, Kristin, *Op.Cit.*, 161.

⁶¹ Se toma de referencia el texto de la base de datos del Osterfestspiele Salzburg, S/A, *Renate Martin and Andreas Donhauser* [en línea: red], actualizado en 2018, citado el 20 de julio de 2018 para Osterfestspiele Salzburg,

<https://www.osterfestspiele-salzburg.at/programme-festival-performances/kuenstlerdatenbank/renate-martin-and-andreas-donhauser.html>

películas, filmes, obras de teatro, video y exhibiciones. Con Ulrich Seidl colaboraron en *Import/Export* y *Días Perros*. La elección de las locaciones y el decorado están basadas en el realismo. Cada una nos muestra cómo viven sus personajes, sus gustos, usos y costumbres. Los colores que se utilizan en clave media, tendientes al gris, los hace poco vibrantes, crean una armonía cromática en cada encuadre. En cada película existe una constancia en su uso. Mientras que en *Paraíso: amor* y *Paraíso: fe* predominan los colores amarillo glasto y azul, en *Paraíso: esperanza* predomina el color blanco, el gris y el verde.

En la trilogía *Paraíso* cada película tiene sus escenarios. Sin embargo, al estar interconectadas se repite la casa de Ana María tanto en la primera película como en la tercera. En los siguientes apartados hablaré de los escenarios y decorados, separé el contenido en interiores y exteriores. Me interesa describirlos, saber cómo los escenarios afectan a los personajes, si dentro del decorado encontramos motivos y si existe alguna correlación entre los estados de ánimo de las protagonistas con los colores.

3.1.1 Paraíso: amor

Amor se desarrolla en dos países distintos, Austria y Kenia. Como podemos ver se presentan los escenarios exteriores de *Paraíso: amor* en la *Imagen 1*. La película comienza en una feria en Baja Austria, donde aparece la protagonista sobre un fondo con palmeras. Se deduce que es cuidadora de niños con discapacidad. Vemos el camino que toma para llegar a su departamento, nos muestra un poco la ciudad y nos introduce a su vida familiar. Antes de que parta a Kenia, ella y su hija hacen una visita a su hermana Ana María, vive en una casa espaciosa con terraza, jardín y sótano. En esta primera parte de la película, Teresa se nota ansiosa y apresurada por dejar las cosas bien antes de ir a disfrutar de sus vacaciones, es remarcable su papel de madre. La película continúa en Kenia, lugar donde la protagonista pretende encontrar el paraíso.

Las instalaciones del *Flamingo Beach Hotel* son amplias en comparación con las que se presentan en Viena. Se puede identificar el bar, las áreas verdes, la piscina y la salida del hotel. Ella y sus amigas realizan algunas actividades de playa y platican de hombres. La

playa y la salida del hotel funcionan como portales hacia el otro mundo. Teresa se enfrenta al agobio comercial y sexual de los kenianos.

Ese mundo son las calles de una villa llamada Shanzu en Mombasa, Kenia. Ahí es evidente el rezago de la población, las calles no están pavimentadas y la villa tiene pasillos muy estrechos a los que solo se accede caminando. Los lugares no presentan decorado y son más bien funcionales en comparación al hotel.



Imagen 1

En la *Imagen 2* podemos ver algunos interiores de la película. Las primeras tres imágenes corresponden a la casa de Teresa. Su cuarto, en particular, carece de decoración, lo único que tiene es su cama y una televisión colgada en la pared. En comparación con la habitación de su hija que está decorada con pósters de artistas y bandas juveniles.

Los interiores en Kenia están mejor iluminados que en su casa. Empezando por la camioneta que las transporta hasta el hotel. Su cuarto tiene una cama matrimonial con sábanas rosas. Los interiores son blancos, hay un cuadro a blanco y negro de un chita en la parte superior de la cabecera, un baño completo y una terraza. Teresa nunca encuentra sosiego y sufre su soledad en repetidas ocasiones. Dentro del hotel frecuenta el bar con escenario en donde escuchan música regional.

En el poblado de Shanzu conocemos el bar al que asiste varias veces en distintos estados de ánimo. A través de sus amantes podemos adentrarnos en las casas y en la intimidad de sus habitantes. Incluso, el encuentro con Munga la lleva a conocer la escuela del lugar. Todas las casas tienen un estilo similar, están hechas de concreto pintado y techos de lámina. El mobiliario es escaso y viejo. Salvo algún mosquitero, cortina o ventilador, las casas no están decoradas.

La visita a Shanzu da a notar la pobreza en la que viven y las pocas opciones laborales. Teresa se decepciona al descubrir que a cambio de sexo, los lugareños piden dinero para sus familias y amigos. No puede entablar ninguna relación de amistad o de amor sincero. Durante toda la película, un elemento constante de la utilería son los cigarrillos que enciende cuando está estresada o triste. A partir de que se entera que Munga tiene familia no para de fumar.

Los escenarios interiores son los que tienen mayor relevancia. Normalmente, las tomas en exteriores son utilizadas en momentos de transición entre una secuencia a otra. Las escenas más importantes de la película suceden al interior de las piezas dando prioridad a lo que pasa en la intimidad, cuando se dan los encuentros más cercanos y personales.

El uso del color en esta trilogía es importante. El color, al ser percepción, afecta nuestros sentidos. También guarda significado cultural, se separa en dos segmentos diferentes, entre el oriente y el occidente. Según *Armonía Cromática*, “la cromática define

<<el color>> como una percepción -es decir, como una realidad psíquica, vivencial y subjetiva, causada por muy complejos y diversos procesos físico-químicos y psicofisiológicos-, que constituye el rasgo más sustancial de la visión humana normal”⁶². Así se entiende que el color puede ser utilizado para ocasionar una experiencia agradable o inquietante; asimismo, ser utilizada para conmover o inducir, a cualquier estado de ánimo. Los colores más frecuentes en el escenario son azul, rosa, blanco, negro y amarillo, siendo el azul el más sobresaliente. Es irónico el uso del color azul en una película que se titula *Amor* porque culturalmente el color del amor, la pasión y la ternura es el rojo. Sin embargo, la protagonista y su ambiente siempre son tristes y fríos.

⁶² Gallego, Rosa; Sanz, Juan Carlos, *Armonía cromática* (H. Blume, 2006), 11.



Imagen 2

3.1.2 Paraíso: fe

Desniveles grafitados, barrios austriacos de clase media y algunos otros marginados, parques con reuniones orgiásticas. En *Paraíso: fe*, las escenas en exteriores normalmente sirven para contextualizar la historia, para conocer las calles de Viena, una ciudad de contrastes.

Estas tomas en exteriores sirven de conexión entre secuencias. Se ven los caminos que toma la protagonista cuando sale de su casa hacia alguna zona de la ciudad a tocar la puerta de la gente para evangelizarlos. Hay una distinción de clases entre ella y las personas que visita, esto se deduce por el aspecto de las calles, entre su casa y las demás. Se puede señalar que la única escena en exterior que tiene relevancia es cuando se encuentra una orgía mientras atraviesa el parque. Se siente ofendida y asustada, porque según su religión no es moral, ellos son almas impuras, son pecadores.

Los exteriores que encontramos en la *Imagen 3* son la terraza, la cochera y el patio, el camino descuidado y con grafitis del primer edificio al que va, y la zona residencial en buenas condiciones de la segunda y tercera visita que hace en la película. Otra locación constante es la parada de tren a la que se dirige la mayoría de las veces para salir de su casa y empezar su misión, lo hace rigurosamente, con paciencia y devoción.

Como vemos en la imagen, resalta el color azul y tiene una justificación causal ya que solo está presente cuando oscurece. El blanco es un color constante en las calles y en los departamentos por los que transita Ana María e, incluso, el exterior de su casa está pintada de ese color; salvo la terraza que es color olivo. Es así como se nota una Viena dividida; por un lado pulcra, por el otro con zonas más descuidadas e inmigrantes que no viven en las mejores condiciones.



Imagen 3

Esta película, en contraste con las otras dos, es más íntima. Es la que tiene más escenas en interiores. Ana María, en comparación de su hermana Teresa y su sobrina, es la única que pasa sus vacaciones en casa. En las escenas iniciales vemos el interior del hospital de análisis en el que trabaja, la pantalla se inunda de la blancura y sanidad del *Diagnosezentrum Donaustadt*.

El interior de la casa de Ana María está repleta de imágenes cristianas, crucifijos y algunos elementos litúrgicos. En esa casa reina la pulcritud y la frialdad. En una primera impresión todo parece estar en orden, menos Ana María que tiene la costumbre de flagelarse y someter a su cuerpo al sufrimiento en el nombre de Dios. Con el regreso de su esposo, Nabil, su casa termina siendo campo de guerra entre ella (católica) y él (musulmán).

Las escenas en la habitación de rezo son recurrentes. Conforme avanza la trama ésta se vuelve el cuarto de María. También vemos en varias ocasiones la sala, que le sirve de habitación a Nabil; el comedor, la cocina, el sótano, el baño, el pasillo de la entrada y algunos pasillos. Nabil y Ana María desarrollan una dinámica de territorialismo en su casa, por lo que es frecuente verlos pelear por los espacios. En la decoración de la casa predominan el color blanco, el ocre bambú y el amarillo artemisa; muchas de las habitaciones están tapizadas con algunos motivos florales y colores en clave media.

El mobiliario de la casa se ve los años setentas, predomina la madera tanto en los muebles como en los acabados. Los sillones también tienen un tapizado floreado y los hace ver anticuados, así como las cortinas con galera. También hay un cuadro muy grande de la Meca en la habitación de casados de Nabil y Ana María, antes de que él llegara estaba cubierto con una sábana.

Durante toda la película, la protagonista luce tensa, obsesionada por la limpieza y el orden, aún más cuando irrumpen su espacio. Después de su aparición, Ana María está a la defensiva, es violenta y la violentan. No encuentra esa paz tan anhelada, ni amor, ni satisfacción sexual, por más que se concentra en su devoción por Cristo.

Cuando no está en su casa se encuentra en la de otros. Cada vivienda revela datos de quienes habitan ahí, sus hábitos de limpieza, de orden y sus gustos. En el primer edificio

aborda a una pareja con tres hijos. Llega a un edificio sucio, sin iluminación en los pasillos y con algunas cosas rotas. En el interior del departamento está un sillón cubierto con una sábana, una mesita de madera con una tele y otra más grande con unos refrescos encima y un mantel color rosa pálido. María pone la estatuilla de la Virgen ahí, la familia le sigue la corriente para rezar. No tienen adornos en las paredes, los envuelve una atmósfera amarilla.

El segundo lugar que visita se ve notablemente más cuidado, no hay pintas en las paredes, todo está limpio, hay pasto y la calle está bien organizada. Ahí llega con una pareja en amasiato a quienes inoportuna acusándolos de pecadores y confrontándolos. El sillón en el que están sentados es de piel negra, al centro una mesa de mármol en donde coloca a la Virgen María. La pared blanca está adornada por distintos tipos de espadas y un cuadro. La luz entra difuminada a través de unas cortinas blancas, está recorrida una más gruesa de color es amarillo y gris.

En la tercera casa se encuentra con un acumulador, quiere dejarle la figura de la Virgen. Las paredes son color hueso y hay muchos libros, sillas y cajas puestas unas sobre otras. Es muy difícil caminar por los pasillos. Finalmente, entran a una habitación azul aguamarina, con unas cortinas hueso, también con muchas cosas amontonadas, un closet y una cama. Es ahí donde decide dejar la estatuilla religiosa.

Por último, se encuentra el departamento de la prostituta. Está iluminado por una lámpara de pie y de lectura (ambas encendidas) que iluminan la pieza tapizada color ocre amarillo; hay unas cortinas con olanes percutidos. Ana María se sienta en un sillón pequeño color azul alcachofa donde deja reposar la figura de la Virgen. A lado una silla y un buró de madera, del lado contrario hay un pequeño mueble blanco. Hay ropa regada por todos lados y botellas que dan una sensación de desorden y suciedad. También hay un televisor sobre una mesa color vino y otra lámpara. En ese mismo departamento podemos ver la cocina, con muchos platos sucios, comida, botellas que parecen de aseo personal, un frigobar y parte de las paredes sin el azulejo amarillo que las decora. Al fondo un tendedero de ropa con prendas de vestir.

Ana María se ve siempre con una actitud reformadora cuando entra a cualquiera de las casas. Soberbia cuando acusa a la gente de vivir en amasiato y de igual forma es

cuestionada por ellos por ser una católica dogmática. Pasa igual con la prostituta, con el agravante de tirar su botella de vodka y ocasionar que la agredan física y sexualmente, se le ve incómoda y asustada.

Dentro de la utilería podemos encontrar dos motivos interesantes: los crucifijos y la estatuilla de la Virgen María. Ambos elementos de discordia entre ella y su esposo, entre ella y la sociedad. Inclusive en la escena final ella misma arremete verbal y físicamente contra el crucifijo que tiene en su alcoba, le escupe y lo golpea con el látigo con el que se flagela al inicio de la película.



Imagen 4

3.1.3 Paraíso: esperanza

La secuencia inicial de *Paraíso: esperanza* sirve para recordar quién es la protagonista de esta tercera y última película. Hija de Teresa y sobrina de Ana María. Una adolescente sumergida en el celular que evita convivir con su familia. Por determinación de su tía es enviada a un campamento para bajar de peso donde se enamora de su médico durante ese verano.

Como vemos en la *Imagen 5*, el bosque es un lugar persistente en las locaciones de *Paraíso: esperanza*, se ve intimidante y misterioso desde que Melanie llega con su tía Ana

María al campamento, y cuando los chicos van a hacer ejercicio al exterior. También cuando Melanie habla por celular con su mamá en la toma final de la película. Incluso, la protagonista y Arzt (el médico del campamento) se adentran en él, un espacio alejado de todos, donde pueden tener un acercamiento mayor al usual. El bosque que denota el dominio de la madre tierra, de lo femenino, es también un espacio peligroso porque el hombre nunca se antepone o domina las fuerzas de la naturaleza. Es el espacio donde Arzt la olfatea como un felino y se deja llevar por algo que es incomprendido hasta por él mismo.

La mayoría de las veces que Melanie está fuera de las paredes del internado es porque practica algunos ejercicios al aire libre junto a sus compañeros, o cuando ella y su amiga salen al bar. Los colores que sobresalen son el verde de la naturaleza, el blanco y el gris de los inmuebles.



Imagen 5

No hay diferencia en cuanto a la importancia que Ulrich Seidl le da a los interiores. Ésta como las otras películas desarrollan su trama en la intimidad de los cuartos. En general se trata de una decoración austera, donde predomina el blanco y las ventanas de vidrio.

Melanie comparte su habitación con otras tres compañeras. Son frecuentes las charlas que tiene con su amiga Verena en esa habitación con paredes y decorados blancos, incluso las dos literas en la habitación son del mismo color; este escenario también sirve para que jueguen botella con sus demás compañeros.

Cuando no vemos a Melanie con sus amigas, la vemos haciendo ejercicio o tomando algún curso para saber controlar su alimentación, en general las habitaciones son blancas y azul alcachofa. El color naranja grossularia de algunos acabados en madera le da dinamismo a las locaciones. También sobresale el auditorio donde ve un video acerca de los tipos de alimentos, de igual manera vemos las sillas de madera, todo está en penumbras porque ven una proyección.

La habitación que considero más importante en la película es el consultorio de Arzt. Melanie y él logran acercarse uno al otro entre las paredes amarillo glasto y color hueso del consultorio. Usan el estetoscopio como una herramienta para aproximarse, escuchan sus signos vitales, juegan, coquetean tímidamente. Este motivo es importante para el enamoramiento entre Melanie y Arzt, ya que es la primera manera en la que ambos tienen contacto físico.

También se ven algunas escenas en los pasillos y en la cocina donde de igual forma sobresale el blanco. Los vestidores de la alberca son rosados, ahí Arzt y Melanie tienen un encuentro en el que sobran las palabras, Melanie se ve tímida.

Finalmente, el último escenario del que toca hablar es el bar “U2” al que van Melanie y Verena sin permiso. El bar es cálido por la pintura ocre amarillo de las paredes, hay algunos decorados de madera color chocolate y los sillones del bar tienen un decorado azul con varias figuras que no se alcanzan a distinguir. El lugar se ve acogedor. Se sienten felices de estar fuera del campamento y bailan hasta que caen borrachas.

En general todos los niños están en el campamento en contra de su voluntad, por lo que al inicio hacen a regañadientes lo que les piden. Melanie empieza a sentirse en confianza con sus amigas, aunque le entristece estar encerrada y no poder hablar con su mamá cuando le permiten usar su celular. En general, se siente aprisionada, porque está lejos de su casa,

sufre sus vacaciones bajo el régimen del campamento y sin éxito para lograr que Arzt la ame. No hay esperanza en un ambiente donde predomina el gris.



Imagen 6

3.2 Vestuario y maquillaje

Cada elemento de la puesta en escena es relevante para la película. Así como el escenario aporta elementos internos de los personajes y crea atmósferas, con más razón el vestuario y maquillaje; recaen directamente en los personajes y es con lo que se presentan al exterior. Éstos son elementos de identidad, los recursos más inmediatos de un actor. Con solo su presentación a cuadro se pueden deducir datos como su profesión, su clase social o su estado de ánimo.

Si el diseñador de producción es el responsable del “dónde” de una película (¿Dónde estamos? ¿dónde se desarrolla la acción?), el diseñador de vestuario se ocupa del “quién” (¿Quién es el personaje? ¿Qué puede esperar el público de él?).

Antes de que un actor pronuncie una palabra, su vestuario ya ha hablado por él, En el argot cinematográfico eso se denomina “telegrafiar” información. El compromiso de los diseñadores de vestuario es uno solo: crear personajes veraces.⁶³

Hay ocasiones en que el vestuario de una película se vuelve icónico. Muchas veces pasa así con los superhéroes, pero hay otras ocasiones, como en *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, 1990) de Tim Burton, o en *Tiempos Violentos* (*Pulp Fiction*, 1994) de Quentin Tarantino, en que el vestuario está diseñado de acuerdo con la narración cinematográfica que se queda en la memoria del público. “Lo más importante, y también lo más emocionante, del diseño de vestuario es ayudar a crear un personaje y contribuir a la narración de una historia. No se trata aquí de lo fascinante, seductor o maravilloso que parezca alguien. Nuestro trabajo consiste en crear un personaje”⁶⁴.

La importancia de los diseñadores de vestuario radica en la creación del personaje. A diferencia de la ropa que nosotros utilizamos, el vestuario de una película debe ir pensado en función de lo que se va a grabar o a filmar. Se debe considerar los encuadres, en cómo se verá la textura con la iluminación, porque no es lo mismo verlo en tercera dimensión a verlo reproducido en una pantalla bidimensional. Incluso existen diseñadores que piensan en las emociones de la escena para elegir el vestuario. “El vestuario desempeña un importante papel narrativo motivacional y causal”⁶⁵, de ahí la importancia de que se diseñe y se elija de acuerdo a la acción narrativa.

Para estudiar mejor el tipo de vestuario en una película, podríamos seguir la clasificación que hace Marcel Martin⁶⁶. Se definen tres tipos de ropa en el cine:

1. *Realista*: conforme a la realidad histórica, al menos en las películas en que el sastre se remite a documentos de época y hace que tenga prioridad la preocupación por la exactitud antes que las exigencias de indumentaria de los actores. Como en *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick o en la serie *Vikings* (2013-) del creador Michael Hirst.

⁶³ Nadoolman, Deborah, *Diseñadores de vestuario* (Océano, 2004), 9.

⁶⁴ Sandy Powell en *Ibidem*, 8.

⁶⁵ Bordwell, David; Kristin, Thompson, *Op. Cit.*, 162.

⁶⁶ Martin, Marcel, *Op. Cit.*, 68-69.

2. *Pararrealista*: aquélla para la cual el sastre se ha inspirado en la moda de época, pero ha procedido a una estilización. Como en *Wild wild West* (1999) de Barry Sonnenfeld, o en *Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick.

3. *Simbólica*: la exactitud histórica no tiene importancia y el traje tiene antes que nada la misión de traducir simbólicamente caracteres, tipos sociales o estados de ánimo. Como se utiliza en la saga de *Harry Potter* (2001-2009), *El infierno* (2010), de Luis Estrada, o en *Las cuatro estaciones* (2003), de Kim Ki Duk.

De manera general y tomando en cuenta la clasificación anterior, podría decir que el diseño de vestuario de la trilogía es realista. Tanja Hausner nació en Viena en 1943⁶⁷, es especialista en moda así como en diseño de vestuario para ópera y teatro. Tiene una trayectoria de aproximadamente 10 largometrajes. Para la trilogía preparó un vestuario sencillo. Cada protagonista viste de manera distinta y esto depende de sus actividades, edades y profesiones. La trilogía es contemporánea, por lo tanto el vestuario también. Más adelante se hablará de ello con detalle.

Para profundizar sobre los detalles de la indumentaria, podemos tomar en cuenta la siguiente guía propuesta por Gabrio Zappelli Cerri en su libro de ensayos sobre la imagen escénica.

Los parámetros formales con base en los cuales es posible clasificar el vestuario podrían ser:

- a) la forma, sobre todo en relación con la estructura física del que lo lleva. El vestido puede subrayar y evidenciar; o esconder el cuerpo, pegarse a él o resaltarlo, y entonces alterar las dimensiones mismas de la figura hasta los niveles del absurdo.
- b) El material, que induce a rigidez o acentúa el movimiento, subraya o vuelve inciertos los contornos de las figuras.
- c) El color, que asume particular importancia en el contexto de la escenografía, en cuyo fondo el vestuario puede resaltar o ser absorbido.
- d) La estructura, o sea, ejecución y composición, por ejemplo, si el vestido está compuesto por un único elemento o por una serie de elementos que se sustituyen o se sobreponen.⁶⁸

⁶⁷ S/A, *Costume Design*, [en línea: red] 30 de enero e 2017, citado el 9 de julio de 2018, para Barbican, <http://blog.barbican.org.uk/2017/01/costume-design/>

⁶⁸ Martin, Marcel, *Op. Cit.*, 78.

Estos parámetros ayudarán a describir el vestuario de las protagonistas y, como veremos, tendrán concordancia con las actividades que realizan y la forma en las que ellas mismas se perciben o desean ser vistas. Hay una frase con la que coincido: “ <<En una película>>, escribe Lotte Eisner, <<el traje nunca es un elemento artístico aislado. Hay que considerarlo respecto de cierto estilo de realización, para que su efecto pueda acrecentar o disminuir. [...] hay que reconocer que la ropa es, por cierto, lo que está más cerca del individuo y lo que, al tomar su forma, lo embellece o, por el contrario, lo distingue y confirma su personalidad>>”⁶⁹.

Para abordar este apartado tomé en cuenta textos sobre moda. Cabe aclarar que el diseño de vestuario no tiene que ver con la industria de la moda. Sin embargo, este tipo de estudios pueden esclarecer algunos puntos relacionados con el uso de la ropa. Sus implicaciones prácticas y simbólicas. Según Sue Jenkyn Jones, en su libro *Fashion Design*⁷⁰, teóricos culturales y analistas de ropa se han enfocado en cuatro funciones:

1. Utilidad: la ropa con propósitos prácticos y pragmáticos. Como el uso de prendas deportivas para hacer ejercicio, o para esquiar, que solo se usa con el propósito de proteger el cuerpo.

2. Modestia: a través de la ropa tapamos la desnudez del cuerpo. Se puede hacer de manera decorosa y varía en los individuos (para cubrir defectos reales o imaginarios), en los grupos y en la sociedad. Es evidente el uso de las burkas de las mujeres en los países musulmanes o las faldas por debajo de las rodillas en los mormones. De manera contraria se puede hacer de manera atrevida como se explica en el siguiente punto.

3. Indecencia (atracción sexual): el uso de la ropa también puede darse para resaltar algunas partes del cuerpo que tienen que ver con la sexualidad o la que deja al descubierto gran parte del cuerpo.

4. Ornamental: la indumentaria puede ser adiciones, reducciones temporales o permanentes. Dan a las personas que las usan individualidad y pueden enriquecer su atractivo. Joyas, piercings, tatuajes, extensiones de cabello, depilación, entre otras pueden considerarse ornamentos.

⁶⁹ Martin, Marcel, *Op. Cit.*, 80-81.

⁷⁰ Jones, Sue Jenkyn, *Fashion design* (Portfolio, 2011), 24-27.

La autora también menciona a George Sproles en *Consumer Behavior Toward Dress* quien añade cuatro funciones más:

1. Diferenciación simbólica: la indumentaria sirve para diferenciar a la gente y reconocerla según su profesión, religión, clase social o estilo de vida. Un tatuador rara vez lo veremos en traje, en cambio un empresario lo utiliza a diario para demostrar cierto estatus.
2. Afiliación social: existen algunas subculturas que tienen formas específicas de vestir, una de las razones es para identificarse entre ellos y tener un sentido de pertenencia en la sociedad, tal es el caso de los punks o los cholos.
3. Superación personal: la gente se viste para verse mejor, para encontrar una identidad a través del maquillaje, estilo de cabello y accesorios.
4. Modernidad: la ropa a la moda, estar *fashion*, o vestirse según las tendencias de la industria es sinónimo de modernidad. En ciertos círculos esto importa mucho y es una garantía de acceso a ciertos lugares y personas.

Estas son las funciones prácticas del vestido; se trate de una película realista o fantástica siempre encontraremos presentes algunas de éstas. Pensemos en el diseño de vestuario que hace John Mollo en *La guerra de las galaxias- Episodio IV- Una nueva esperanza (Star Wars: Episode IV - A New Hope, 1977)*, los *jedis* visten con pantalones y playeras holgadas, una túnica muy parecida a la de los monjes, botas y un cinturón que más que ornamental es útil para guardar el sable láser y otros instrumentos; todo en tonos marrones. En el vestuario hay una diferenciación simbólica respecto a los demás personajes, ningún otro viste igual. La ropa al tener un significado simbólico también puede ser usada para engañar o dar una falsa impresión.

Recordemos el vestuario de *Naranja Mecánica (A Clockwork Orange, 1971)* diseñado por Milena Canonero. Los *droogos* usan un vestuario inspirado en los cabezas rapadas (*skinheads*) de Londres⁷¹. Pantalones de corte alto, camisas, tirantes blancos, botas altas, sombrero negro y un protector de genitales masculino que resalta la zona pélvica de los

⁷¹ Retomado de una entrevista en: Nadoolman, Deborah, *Op.Cit.*, 25.

personajes. Así lo usa Alex antes de ingresar a prisión. Cuando Alex DeLarge se reincorpora a la sociedad viste un traje azul marino, con camisa azul cielo y corbata morada, seguido del diálogo “Estoy completamente reformado” (*I'm completely reformed*), por escenas posteriores podemos ver que sigue siendo el mismo sociópata y solo se trata de un engaño.

Otro aspecto que recae directamente en la apariencia de los personajes es el maquillaje. A través de él se pueden resaltar, esconder y modificar las facciones, “el maquillaje de los actores, el cual en un inicio se volvió necesario porque los rostros de las figuras no se registraban adecuadamente en las primeras películas. Y, hasta el presente, se ha utilizado de diversas maneras para reforzar la apariencia de los actores en pantalla”⁷². El maquillaje ayuda a la caracterización de los personajes según el papel que desempeñen, corresponde a las motivaciones del argumento. Charlize Theron luce muy diferente cuando interpretó a Aileen en *Monster: asesina en serie* (Patty Jenkins, 2003), su personaje, una prostituta de Daytona Beach se ve desaliñada, con el cutis reseco y pecoso, sin cejas, la mandíbula pronunciada y dientes amarillentos. Ésta es una de las caracterizaciones que más recuerdo, porque la actriz se ve muy distinta..

Algunos géneros cinematográficos son más propensos a utilizar maquillajes más elaborados como en las películas de horror o de fantasía. Ralph Fiennes, actor británico que interpreta al emblemático enemigo de Harry Potter en la saga, tuvo que pasar algunas horas en el departamento de maquillaje para dejarlo pálido y sin nariz, y que pudiera dar vida a Lord Voldemort. Éstos son solo algunos ejemplos.

En las películas de Ulrich Seidl, el maquillaje es natural, a veces imperceptible. Lo abordaré de manera más detallada en los siguientes apartados.

⁷² Bordwell, David y Thompson, Kristin, *Op. Cit.*, 163.

3.2.1 Amor



Imagen 7

Verano, misma estación en la que se desarrolla *Días perros*. Días calurosos en Viena, recuerdo de la canícula del 2001, de las pasiones alborotadas. En este caso, Teresa parte de Viena a Kenia para disfrutar/sufrir en busca de un amor que tiene precio. Paraíso terrenal pero no espiritual. Una Teresa que se divide en dos; la madre y hermana que usa ropa modesta, femenina y conservadora, y la *sugar mama* que sexualiza su cuerpo a través de ropa más entallada y atrevida.

Es natural, en ambos lugares usa ropa ligera y femenina. Como podemos ver en la *Imagen 7* predomina el azul en diferentes tonalidades, con menos frecuencia usa el rosa y resalta el negro cuando usa lencería.

En las escenas iniciales cuando está con su familia su ropa es más modesta, revela mucho menos de su cuerpo. Usa un conjunto de dos piezas: pantalones pescadores y una camiseta de escote redondo sin mangas con detalles florales (al inicio de la película y cuando llega a Kenia). Cuando va de visita a la casa de su hermana con su hija utiliza un vestido corte imperio hasta los tobillos con cuello circular y sin mangas. El material le da movimiento y está compuesto por una sola pieza.

Una vez que llega al hotel la vemos en ropa interior; ésta no es sensual, son colores sólidos y sin adornos. En comparación con las otras escenas en las que sale con sus amantes donde el uso del encaje la hacen ver como una mujer madura y femenina.

El uso de la ropa en esta película es interesante, porque representa algunos cambios conforme la protagonista va tomando confianza con sus amantes. En un inicio, cuando tiene la primera conversación con su mentora y amiga, viste un traje de baño completo con gafas de los ochenta, a veces un pareo azul que esconde su figura, como la tela es ligera le da movimiento a su cuerpo. Después de esta escena donde se ve tímida hablando de hombres, la vemos con un bikini anudado al cuello con frunce en el escote y otros vestidos escotados. Uno de cintura alta con escote de corazón en su primera experiencia, uno de corte imperio con escote en V, y más tarde con un vestido de tubo con escote circular que entalla completamente su cuerpo, ésta es la única ocasión en la que usa tacones.

La protagonista cambia y va tomando confianza en ella misma para liarse con los africanos y se ve representada en su vestuario. Por otra parte, el vestuario de los empleados del hotel se distingue porque todo el tiempo están uniformados. Mientras que la ropa que llevan los lugareños es *prêt-à-porter*, normalmente compuesta por bermudas, playeras deportivas sin mangas y sandalias.

3.2.2 Fe



Imagen 8

Si hay algo que resaltar en el vestuario de Ana María es su modestia y pudor. No sorprende porque se trata de una creyente que sigue rigurosamente las buenas costumbres cristianas en la forma de vestir. Procura cubrir sus piernas y siempre que usa falda la viste debajo de las rodillas.

La protagonista usa un uniforme blanco compuesto por una camisa de manga corta, cuello italiano simple y pantalón clásico que nos indica que es asistente en un laboratorio de estudios médicos, claramente su uniforme se diferencia de los médicos y de los pacientes.

En el resto de la película su vestuario cumple una función modesta, usa faldas o vestidos largos. Sus vestuarios normalmente están compuestos de varias piezas. Una de ellas es una camiseta rayada que le entalla el cuerpo con cuello pico profundo redondeado y con manga corta; las líneas varían entre el azul, beige y café, usa pantalón clásico beige.

También viste con dos atuendos similares, blusa blanca y en un caso una falda pañuelo azul y, en el otro, una falda tres cuartos de capa negra con una tira de detalles en blanco en la parte inferior. Ambas camisetas son sin mangas, pero una de ellas es de encaje semitransparente con escote alto que se abotona detrás del cuello, abajo lleva una blusa de

tirantes blanca. Por lo general la ropa que usa esconde su estructura física, su cuerpo se ve rígido, así como su peinado.

En otros momentos también se ve infantil con un vestido rosa con flores amarillas de cintura alta, con mangas cortas y cuello italiano. Los diseños de su ropa lucen anticuados, sin tanto adorno. Tiene un aspecto sobrio a comparación de su hermana, incluso para dormir se cubre del cuello a los tobillos con un camisón con tiras de bordado por los dos lados. En ningún momento busca ser sensual o atraer a los hombres. Desde una perspectiva católica no se viste para provocarlos.

Los demás personajes visten de forma muy variada dependiendo de sus profesiones, sus enfermedades, su lugar de origen o su clase social. El vestuario no busca ser llamativo, pero sí confirmar a los personajes. Solo para redondear acerca del maquillaje, Ana María usa uno discreto que la hace ver natural.

3.2.3 Esperanza



Imagen 9

Adolescencia, etapa en la que se define la identidad, en la que los cambios no son solo físicos, sino psicológicos. Momento en el que se comienzan a desarrollar sentimientos amorosos hacia el otro. Melanie, 13 años de edad, con sobrepeso y evidentemente más desarrollada que alguna de sus compañeras en el campamento, virgen y enamorada de un hombre mayor.

No es sorpresa que su atuendo sea infantil, que sus prendas sean holgadas y la mayoría de sus camisetas tengan estampados pueriles. Normalmente usa ropa deportiva y casual.

Con frecuencia usa un short deportivo y unas bermudas con estampado de cuadros *Madrás* grises.

Al estar en un campamento usa un uniforme blanco compuesto por una playera con mangas, cuello redondo y unas bermudas de lycra. El uniforme es deportivo, ajustado al cuerpo y de materiales elásticos para que sean cómodos a la hora de ejercitarse.

A parte de sus playeras estampadas también utiliza alguna de tirantes y deportivas sin mangas. Hace que sobresalgan sus hombros y su pecho. No es coincidencia que las use cuando va al consultorio de su doctor. Se ve más femenina y mayor de lo que es, como cuando utiliza el vestido rosa de tirantes con volantes fruncidos que le presta su amiga y mentora, Verena. Aunque la manera en que lo usa se ve ridículo ya que es muy corto y deja al descubierto su *brasiere* negro. Esta ocasión es la única en la que usa maquillaje (delineado negro en los ojos), fuera de eso, su arreglo es natural.

Salvo en esa ocasión que salen al bar la ropa que usa cumple una función de utilidad. Es femenina por los colores que utiliza entre ellos el rosa, el amarillo y el gris. Su vestuario está compuesto de varias prendas que en lo general la hacen ver infantil e inmadura.

Capítulo IV. Desarrollo de la puesta en escena (Análisis II)

Hasta el momento se analizaron el escenario, el vestuario y el maquillaje, elementos que se ponen a disposición de los actores para darle vida a las escenas. Luego entra en juego la cámara, ya sea análoga o digital; es la encargada de registrar lo que con anterioridad se diseñó para representar de mejor manera la ficción.

Como ya se mencionó, el *découpage* o emplazamiento de la cámara es una actividad intelectual que define, en gran medida, el estilo cinematográfico de la obra. Al ser un proceso fotográfico también es una actividad técnica, y la considero mística porque involucra el manejo de la luz que es una forma de energía particular de cada objeto o ser en el universo.

Tanto el emplazamiento de la cámara como el arte de encuadrar son procesos determinantes para cualquier película, ocurren cuando todo lo demás está definido. Es la última pieza de la puesta en escena, precisas para que el acto cinematográfico ocurra.

Cabe aclarar, como veremos más adelante, que en el caso de *Paraíso* el guión no se constituyó de diálogos (como normalmente pasa) sino de situaciones. Las líneas de cada actor terminaron de definirse durante la grabación, proceso que llevó mucho más tiempo y recursos pero que es característico del autor. En ese sentido, la trilogía fue un descubrimiento y evolucionó en cada escena.

Esta parte del análisis profundiza en la actuación y sus tipos para finalmente describir la manera en la que Seidl dirige a sus actores. Posteriormente, se tocan los aspectos fotográficos desde el punto de vista de la composición del encuadre. Para ello se retoman algunos conceptos y se hace énfasis en la riqueza visual de las películas.

4.1 Expresión y movimiento de figuras

Una de las principales tareas que tiene el realizador de una película es la dirección del elenco. Él es el responsable de comunicar a los actores cómo se va a desarrollar la escena y cuál debe ser la expresión gestual, tomando en cuenta la expresión corporal y la verbal. “El

desempeño de un actor consiste de elementos visuales (apariencia, gesticulación, expresión facial) y sonidos (voz y efectos)⁷³.

Los gestos del actor están motivados por las emociones del personaje. Sus acciones representan su postura hacia la realidad, deben estar guiadas por la personalidad que el guionista le haya creado, resultado de la historia del personaje. “Desplazar un brazo hacia la derecha o a la izquierda no es un gesto, es solo eso: un desplazamiento, un movimiento del brazo. Para que este movimiento alcance la categoría de gesto, es necesario el elemento interno, el espíritu que lo mueva y le dé un significado”⁷⁴. Cada movimiento y acción modifica el curso del argumento.

En cuanto a la voz, al ser el mecanismo de expresión del pensamiento, debe tomarse en cuenta el timbre, la cadencia y la intensidad. “Es importante, pues, la voz sólo en función comunicativa, como elemento que *hace llegar* a unos seres el estado de ánimo o el pensamiento de otros”⁷⁵. Estos dos aspectos se tomarán en cuenta para describir las actuaciones de las protagonistas de la trilogía. El papel del actor en una película es crucial. De él depende la credibilidad de la historia y que nos involucremos con ella. Una actuación que es deficiente puede romper con la diégesis y arruinar todo el trabajo desarrollado en las otras áreas.

Las actuaciones deben ir de acuerdo con las convenciones del género, es decir, es común ver una actuación exagerada en una comedia, pensemos en *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998), de los hermanos Cohen, o en las actuaciones pantomímicas de Charles Chaplin; en ambas las exigencias del género demandan actuaciones que resaltan los defectos de sus personajes y las situaciones en las que se involucran. Unas de las cosas que más se valoran entre los actores es la versatilidad que puedan tener. Pienso en Jim Carrey, actor canadiense conocido por sus comedias al estilo *slapstick* como *La Máscara* (*The Mask*, 1994), donde interpreta a un ejecutivo bancario tímido y abusado. Sus actuaciones siempre son exageradas y se vuelven aún más cuando encuentra a la máscara. Su personalidad se vuelve extrovertida y puede modificar la realidad sin importar las leyes de

⁷³ Bordwell, David, Thompson Kristin, *Op. Cit.*, 170.

⁷⁴ Grau, Jorge, *El actor y el cine* (Ediciones Rialp S. A., 1992), 128.

⁷⁵ *Ibidem*, 134.

la física. En contraparte y borrando su amplia y voraz sonrisa, cuando interpreta a Joel Barish en *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) de Michel Gondry, luce triste y desconcertado porque su exnovia Clementine (Kate Winslet) decide borrarlo de su memoria. A comparación de la película antes mencionada esta actuación es sutil y más realista.

Aparte de las convenciones de género, también existen principalmente dos métodos de actuación que se han conservado a través de los años y que fueron heredados del teatro. A grandes rasgos se mencionaron en el primer capítulo. Por una parte está el actor que se despoja de su personalidad para encarnar al personaje, lo hace de manera pasional; y por otro lado está aquel que interpreta a sus personajes, que se vale del gesto para representarlos y que es consciente de su trabajo. Como se definió al inicio, se trata de un actor distanciado. Adaptar una u otra técnica afecta a toda la película y la manera en que el espectador la percibe.

Las reflexiones acerca de la actuación giran en torno a dos personajes que desarrollaron su obra en el siglo XIX, el moscovita Konstantín Stanislavski y su discípulo en el Teatro del Arte de Moscú, el berlinés Vsevolod Meyerhold. Con sus diferentes visiones e ideologías empezaron a teorizar a partir del teatro sobre el papel del actor en el cine.

Para Stanislavski, la autenticidad y la naturalidad deben basarse en una constante interrogación acerca de las motivaciones psicológicas del personaje, a través de la cual el actor alcanza un vínculo de fusión. [...] superar el arte de *representar* fundado en la simple mecánica de los gestos, para acceder a la verdad de una interpretación y de un personaje en los que el alma se nutra de la vida interior del actor, de su propia experiencia y de su propia vida.⁷⁶

Esta técnica, también llamada naturalista es la que usualmente se utiliza para las películas hollywoodenses, un ejemplo es la actuación de Frances McDormand en *Tres Anuncios a las Afueras* (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*; 2017), de Martin McDonagh, tragicomedia expuesta a través de la furia desgarradora de una madre que exige justicia por la violación y el asesinato de su hija. La obscenidad de algunas expresiones o

⁷⁶ Nacache, Jacqueline, *El actor de cine* (Paidós, 2006), 42.

situaciones ocasiona risas que más bien son lastimeras. Mildred Hayes nos desespera, nos agobia y nos entristece.

En contraparte, Meyerhold opta por una forma de actuación más plástica, opuesta al naturalismo, inspirada en el teatro *Noh* japonés: se hace evidente la interpretación del actor, en donde no se pretende engañar al espectador haciendo pensar que las emociones que se están representando son reales. Este tipo de actuación se interpreta con movimientos que son marcados perfectamente, algunos dirán que exagerados. Las máscaras son un elemento esencial. Él es el primero que establece una distancia entre actor y personaje. Propone un método de actuación donde el objetivo principal es que el espectador sea consciente de que está viendo una representación teatral y repare en analizarla. Por eso es necesario que desde el principio se establezca un distanciamiento entre el actor y el personaje.

En Meyerhold, la distancia entre el actor y el personaje que encarna es total. Una búsqueda esencialmente plástica que da prioridad al cuerpo y el gesto sobre la mímica y la emoción, el trabajo minucioso de un actor que se observa, consciente en todo momento de lo que está construyendo. [...] Un actor formado en la *biomecánica* tan apreciada por Meyerhold; a fuerza de riguroso entrenamiento, el actor adquiere el dominio de cada uno de sus movimientos, convierte su cuerpo en una perfecta maquinaria al servicio de su creatividad.⁷⁷

Este actor y dramaturgo berlinés fue retomado por Brecht, del que ya se habló ampliamente. Jacqueline Nacache menciona que también inspiró a teóricos del cine soviético como Lev Vladímirovich Kulechov, Grigori Mikhailovich Kozintsev, Leonid Trauberg o Sergei M. Eisenstein.

Es necesario aclarar que estas dos técnicas fueron retomadas del teatro y sentaron las bases del actor de cine. En el teatro, una vez que empieza la función, el actor debe interpretar a su personaje de principio a fin. Una de las diferencias más notables es que el actor de cine lo hace de manera interrumpida. Durante el desarrollo de una escena existen cortes para hacer detalles o cambiar el ángulo y la posición de la cámara. La obra cobra sentido hasta el montaje. Las siguientes consideraciones de Kulechov, Eisenstein y

⁷⁷ Nacache, Jacqueline, *Op. Cit.*, 43.

Pudovkin acerca del actor fueron hechas sin considerar el sonido, cuando al actor se le valoraba como modelo.

Cuando el actor carecía de voz, el peso de su actuación recaía en sus gesticulaciones y en el movimiento de su cuerpo; “François Delsarte (1811-1871) fue el primero en hablar de una semiótica del gesto, y en proponer una codificación más completa del arte del actor, un repertorio de poses y actitudes expresivas que se correspondía con una amplia gama de mensajes”⁷⁸. La preparación del actor en la época del cine mudo estaba más enfocada a la pantomima. Esta comunicación no verbal a pesar de ser rudimentaria funcionó para los primeros filmes de la historia del cine. Kulechov recurrió en varias ocasiones al sistema de expresión de Delsarte para los talleres que impartía, también expresó abiertamente utilizar el método naturalista de Stanislavsky para la formación de sus actores, sin embargo, no apelaba a un arte realista. Kulechov se refería a la actuación como el arte de la pose, lo que da a entender cuán subestimado estaba el actor de cine en ese momento. Los términos que se han mencionado lo redujeron solo para representar ciertas posiciones demostrativas. A pesar de ello, se reconoció que también eran importantes los objetos que rodeaban al actor, así como los aspectos fotográficos y sobretodo cómo cobraban sentido las imágenes al hacer el montaje de la película.

Serguéi Eisenstein basaba su concepción del actor en la tipología que no es más que la elección del elenco a partir de la comprensión de cada uno de los personajes. Es decir, el director debe tener en claro cómo es la apariencia exterior, la fisionomía y los rasgos para la elección de sus actores. Es natural que algunos rostros, por su composición, representen amabilidad, soberbia o letargo; que algunos cuerpos sean atléticos o sedentarios. Jacqueline Nacache habla acerca de la concepción del actor según Eisenstein y dice que “En la confrontación entre la imagen preexistente del personaje e intérprete idealizado en legendarios *castings*, hacer coincidir minuciosamente la imagen virtual y la imagen real, de la forma que se produzca un intercambio progresivo entre ambas”⁷⁹.

Cuando al cine se le incorpora el sonido, el gesto y la voz adquieren el mismo peso. El cine se vuelve más orgánico, más parecido a la vida real. Y trae consigo nuevas exigencias

⁷⁸ Nacache, Jacqueline, *Op. Cit.*, 40.

⁷⁹ *Ibidem*, 50

actorales como la modulación vocal y su expresión. Stanislavsky y Meyerhold seguirán siendo punto de referencia cuando se habla de actuación cinematográfica. Sus métodos, al igual que el de Delsarte son bien conocidos en la industria hollywoodense donde predominó el método Stanislavsky, referido solamente como el Método, que de alguna forma estandarizó la actuación (a través del *star system* y del *Actors Studio*). “Aunque con frecuencia pensamos en la buena actuación como el crear papeles muy individualizados, muchas tradiciones de filmación destacan la creación de *tipos* más amplios y anónimos. La narrativa clásica de Hollywood se construyó sobre roles ideológicamente estereotipados”⁸⁰. Hablamos de actores emblemáticos como James Dean, Dustin Hoffman, Elizabeth Taylor, Marlon Brando, entre otros.

En muchas de las películas hollywoodenses impera la preparación física viva, que no es más que un entrenamiento para representar situaciones que tiene que ver más con el físico, escenas de acción o bailes en los *westerns* o en musicales. “Este contacto ‘vivo’ con la realidad, fue creando en ellos unas condiciones físicas hasta aquel momento desconocidas, ya que la preparación física de los actores había llegado, como máximo, al ejercicio narcisista y experimental de la danza académica o a la fría gimnasia sueca. El contacto del actor con la naturaleza fue creando una preparación fresca y espontánea, llena de alegría y vitalidad.”⁸¹ El actor de cine deja de ser un simple modelo. Su preparación se vuelve más compleja e interpretar algunos personajes se convierte en un reto. El actor de cine para ese entonces ha madurado por completo.

Tomando en cuenta todo lo anterior, se puede decir que se “distinguen dos actitudes fundamentales y opuestas de parte del actor: *ponerse en el lugar del personaje* o bien *actuarlo sin encarnarlo*”⁸². Cuando Michael Fassbender encarnó a Bobby Sands en *Hambre* (*Hunger*, 2008), una película de Steve McQueen basada en hechos reales, su papel e interpretación le exigió bajar de peso para demostrar la huelga de hambre por la que pasó su personaje. Sucede igual con Christian Bale en *La gran estafa americana* (*American Hustle*, 2013), solo que al contrario de Fassbender, Bale tuvo que dejarse engordar.

⁸⁰ Nacache, Jacqueline, *Op. Cit.*, 172.

⁸¹ Grau, Jorge, *Op. Cit.*, 83.

⁸² Martin, Marcel, *El lenguaje del cine* (Gedisa, 2002), 96.

En cambio, cuando vemos alguna película de Ulrich Seidl nos encontramos con que sus personajes lucen casi igual antes, durante y en el momento del estreno de sus obras, sus actores no se someten a este tipo de cambios físicos extremos para encarnar a sus personajes. Maria Hofstatter, la protagonista de *Paraíso: fe*, ya ha trabajado en dos ocasiones con Ulrich Seidl, en *Import/Export* (2007) y en *Días Perros*, salvo los años que han pasado de una actuación a otra, su aspecto sigue siendo el mismo.

Hoy en día existen muchos métodos de actuación, no solo los de la herencia de Stanislavsky, Meyerhold o Brecht. Cada director de cine tiene su propio estilo para dirigir, que puede estar basado en algún método o pueden desarrollar el suyo. Existen algunos que han dejado rostros tan sobrios como el de Jean Seberg, otros que con una mirada expresan desafío como la de Anna Karina, actores que con la sola presencia evocan locura y pasión como Klaus Kinski. Así como Jean-Luc Godard, Werner Herzog, otros directores como Robert Bresson o Michael Haneke, incluso Ulrich Seidl hacen películas con actuaciones más sobrias que las del cine estadounidense. Marcel Martín tiene algunos conceptos sobre el desempeño actoral:

-*hierático*: estilizado y teatral, volcado a lo épico y a lo sobrehumano (*Iván el Terrible*);

-*estático*: hace hincapié en el peso físico del actor, en su *presencia*; este papel está dictado por consideraciones dramáticas (en obras de Dreyer y Bresson, por ejemplo), pero también por *la tradición cultural* (es el caso de muchas películas japonesas)[...]

-*dinámico*: característico de las películas italianas, suele traducir la exuberancia del temperamento latino;

-*frenético*: implica una expresión gestual y verbal desmedida adrede: tal es el caso de algunas películas de Kurosawa y de Kobayashi[...]

-*excéntrico*: recordemos, a título afirmativo, el estilo de actuación practicado en los años veinte por la escuela soviética de la F.E.K.S. (Fábrica del Actor Excéntrico), que en la tradición de Meyerhold tenía por objeto exteriorizar la violencia de los sentimientos o de la acción (*El abrigo*, Novyj Babilion [La nueva babilonia]).⁸³

Para definir las actuaciones de la trilogía *Paraíso* es necesario hablar de algunos puntos del método que Ulrich Seidl empleó para esta trilogía. Hay que tener presente que se trata de una trilogía de ficción rodada en escenarios reales, me refiero a que se conservan como son, no se intervienen ni se modifican. Al mismo tiempo que se filma la ficción, también

⁸³ Marcel, Martin, *Op. Cit.*, 95.

recaba la realidad. La dirección de actores en esta trilogía es peculiar; para entenderla se retoman cuatro puntos:

- No existe un guión tradicional. Este consiste en las descripciones de escenas detalladas- pero no el diálogo. Mientras se filma el guión es continuamente modificado y sobreescrito. Seidl: “Veo la cinematografía como un proceso orientado a lo que antecede. En ese sentido el material que hemos rodado determina el desarrollo de la historia.”
- El elenco consiste en actores y no actores. Durante el *casting* se brinda la misma consideración a los actores profesionales que a los no profesionales. Idealmente la audiencia no sería capaz de adivinar qué personajes son interpretados por actores y cuáles no.
- Los actores no tienen un guión en el set.
- Las escenas y los diálogos son improvisados con los actores.⁸⁴

Los actores, profesionales o no, tienen la opción de construir a su personaje de acuerdo a sus propias experiencias y a su criterio. Considero que este método hace que las actuaciones sean más francas, porque son ellos mismos reaccionando a los estímulos (el planteamiento de las situaciones que les hace Ulrich) y dependen de las réplicas de los demás actores en escena (porque construyen el guión al momento). Las actuaciones estáticas vienen acompañadas de un lenguaje cinematográfico que normalmente sitúa a los personajes en planos generales o medios, para que podamos ver con claridad la ejecución de sus movimientos.

Las interpretaciones en las tres películas se perciben naturales, sin ninguna teatralidad, no son exageradas. Según la categoría de Marcel Martin podría decirse que son estáticas, en comparación a las actuaciones de *Sonata de Otoño (Höstsonaten, 1978)*, de Ingmar Bergman, que son hieráticas; hay fuertes descargas emocionales cuando madre e hija hablan

⁸⁴ *Paradise:Love*, Preliminary Press Notes para Strand Releasing [PDF descargable en línea] <https://strandreleasing.com/films/paradise-love/> “There is no script in the traditional sense. The script consists of very precisely described scenes – but no dialogue. During shooting the script is continually modified and rewritten. Seidl: “I see the filmmaking as a process oriented by what has preceded. In that way the material we’ve shot always determines the further development of the story. The cast consists of actors and non-actors. During casting equal consideration is given to professionals and non-professionals. Ideally the audience should not be able to say with certainty which roles are played by actors and which by non-actors. The actors have no script on set. Scenes and dialogue are improvised with the actors”.

de su relación, los diálogos son líricos y las acciones parecen exageradas para el cine, lo que le da una sensación teatralizada.

Para el análisis de las películas en este apartado se tomará en cuenta la descripción de las motivaciones de los personajes. Al mismo tiempo se tratará de definir la actitud del personaje hacia los demás, su semblante, su gesticulación, expresión facial y el empleo de la voz.

4.1.1 *Love never ends in Africa**

Si hay algo que motive a Teresa durante sus vacaciones en Kenia es encontrar un amor sincero. Esta mujer de cincuenta años se anima a salir con africanos una vez que su amiga Inge le platicara de sus amantes y de lo fácil que es salir con ellos. Sin embargo, para la inocencia y fragilidad de Teresa tener un amante casual o pagar por compañía la mantiene conflictuada e insatisfecha. Ella busca tener un amor de verano, alguien que la mire a los ojos y no solo vea su exterior, así lo expresa en algunas conversaciones con sus amigas. Se refiere al pasado en varias ocasiones, habla con sus amigas de su experiencia con los hombres mientras se cuestionan los estándares de belleza establecidos, como depilarse.

Durante su estancia conoce a Munga, un joven amable, de rastas, con quien sale un par de veces. Él parece tener consideraciones con ella, la trata bien y la enamora. En alguna ocasión expresa que él no quiere dinero, sino amor. De esta manera chantajea a Teresa y le pide efectivo para su familia. Teresa pronto se da cuenta que esa relación de aparente desinterés es falsa y descubre que Munga le mintió. La ecuación del amor en Kenia no se resuelve sin la variable del dinero.

El semblante de Teresa es generalmente contrariado, es una mujer frustrada, encorvada y de pasos cortos. Su actitud es de superioridad frente a los africanos, en varias ocasiones los humilla, como cuando hace repetir al *bar tender* algunas palabras obscenas en alemán sin que él entienda de lo que dice; al final de la película intenta convencerlo de tener sexo con ella, le dice que la bese entre las piernas; al no lograrlo lo corre de su cuarto sin haberse terminado de vestir.

*El amor no tiene fin en África.

La actuación de Margaret Tiesel es muy variada. A través de su expresión logra transmitir momentos de incomodidad, tristeza, idilio, ansiedad, desconcierto y cólera. Es muy natural y realista, sin exageraciones. Su voz normalmente es alegre y dulce. Cuando se altera se vuelve ronca y chillona. Su risa es estruendosa y su llanto sordo.

Un gesto constante en la película es su rostro desencajado mientras sostiene un cigarrillo. Esta expresión se repite varias veces cuando acaba de pasar por un momento incómodo o vergonzoso: su primer encuentro con Gabriel, cuando Munga la rechaza, en el momento en el que se entera que Munga tiene una esposa e hijos, después de humillarlo y golpearlo en el playa. Teresa no es capaz de encontrar el paraíso, la promesa de unas vacaciones llenas de gozo y alegría al estilo todo incluido con vistas paradisíacas en un país tercermundista se frustran. Ella misma es irrespetuosa con el personal de hotel, los ve como fuente de entretenimiento y un recurso para su satisfacción sexual. Conectar de manera espiritual y desinteresada con la gente del lugar es una misión imposible.

4.1.2 *Ich liebe dich, Jesus* **

Maria Hofstätter, quien ha acompañado a Ulrich Seidl en dos películas anteriores (*Import/Export* y *Hundstage*), interpreta a Ana María. La vuelve a vestir de blanco, solo que a comparación de *Import/Export* donde interpreta a una enfermera, en esta ocasión es una técnico laboratorista de exámenes médicos. Es un personaje solitario, de semblante serio, modesta al vestir, obsesiva con el orden y la limpieza de su casa. Ella y sus compañeros de iglesia quieren que Austria vuelva a ser católica, entonces decide pasar sus vacaciones predicando.

En un inicio con el rostro iluminado y la mirada esperanzadora recorre las calles para enseñar la religión católica a algunos migrantes. Es una persona que juzga a los demás por sus acciones siendo que ella misma no lleva una vida ejemplar. Ella representa la doble moral católica y después de dos años de vivir sola se enfrenta al regreso de su marido musulmán.

** Te amo, Jesús.

Su incapacidad por comunicarse con él hace que sus encuentros sean violentos. Si bien el catolicismo dicta que el amor debe regir el comportamiento hacia todos los seres vivos, en diversas ocasiones la vemos desconsiderada y engreída ante los demás. Incluyendo a Rolly, el gato de su hermana, al que tiene encerrado y abandonado en el sótano.

Está obsesionada por mortificar su carne y se le ve flagelándose y andando de rodillas por su casa. El sufrimiento y la resignación son parte de su vida. Pronto la luz en su rostro al inicio de la película se borra y da lugar a momentos amargos y a una expresión de aversión y desconfianza hacia su marido. Él, al mismo tiempo, abusa de ella, la somete en varias ocasiones con golpes y ataques sexuales a pesar de su condición.

El hombre está en silla de ruedas, se le ve amargado y frustrado, poco a poco desentierra el pasado sepultado en cajones, bajo sábanas colgadas y remueve el fanatismo católico de su esposa. Tira y rompe varias cruces en su casa. Siente que va ganando territorio. Se impone. La mayor parte de la película, Ana María se siente desconcertada, la iglesia católica respalda los maltratos del hombre hacia la mujer. En teoría las mujeres deben ser sumisas, obedientes, guardar respeto y dar atenciones a sus maridos. A pesar de que no vemos de cerca las expresiones faciales de la protagonista, se puede ver en un plano general que cruza los brazos y aleja su rostro siempre que está frente a su esposo.

Ana María sufre. Tiene una actitud incorrecta hacia la imagen de Jesús, como si ese ser imaginario e incorpóreo pudiera satisfacer su terrenalidad. En diversas ocasiones dice que Jesús es guapo y que es feliz desde que está en una relación con él. Esta relación espiritual la materializa besando fotos de él como si se tratara de una adolescente enamorada, o en ocasiones maniobrando una cruz para masturbarse.

Utiliza el canto para alabar a Jesús y como una forma de evasión cuando Nabil la molesta. Su voz es chillona y aguda. A pesar de todas las situaciones difíciles, el personaje se mantiene firme incluso cuando la tormenta la alcanza. El personaje se cuestiona sobre su devoción y las pruebas que Dios le manda. María pasa de amar a Jesús con devoción a odiarlo, arremete contra la cruz de su cuarto cuando tiene una crisis emocional. En general sus ademanes son violentos.

Nabil es un actor no profesional, representa a un inmigrante musulmán que quedó inválido por un accidente. Su actuación es envolvente, creíble a pesar de que no es inválido. En un inicio se muestra amable y suplicante con María; sin embargo, conforme avanza la trama y a causa de su incapacidad por someter a su esposa comienza a ser violento, retador y abusivo. Siempre está tenso, fuma en la terraza y espera que María sea servil con él. Es machista, en alguna ocasión la llama puta, y se refiere a todas las mujeres austriacas de esa manera. Generalmente, su voz es ronca y mimada, grita de desesperación cuando está frustrado.

En esta película las actuaciones son más enérgicas. A través de los personajes que representan el catolicismo y el islam, Austria y los inmigrantes; se puede notar los conflictos actuales en el territorio austriaco. No hay distinción entre ambos actores, a pesar de su experiencia, ambos interpretan sus papeles con maestría y al final la anécdota nos deja un sabor amargo.

4.1.3 *Männer sind Schweine* ***

El primer amor puede ser devastador, más para una adolescente de 13 años con baja autoestima. La interpretación de Melanie, actriz no profesional, es natural. Refleja inocencia en comparación con su compañera Verena, que a su corta edad es más experimentada con los chicos. Su semblante luce encorvado, como el de cualquier adolescente a la que le empieza a crecer el busto. Su complexión es endomorfa y tiene sobrepeso.

Durante la primera conversación entre Melanie y Verena en su dormitorio, se puede notar que sus personalidades son distintas. Mientras Verena a su corta edad piensa que los hombres son unos cerdos y unos idiotas, Melanie piensa lo contrario, cree en el amor sincero y muestra aversión al sexo.

Cuando ella conoce a su doctor, Arzt, se siente intimidada. Él la examina por primera vez y le pide que se quite la playera para auscultar, ella se pone nerviosa. Quizás es el acercamiento más notable que ha tenido con un hombre.

*** Los hombres son unos cerdos.

En diversas ocasiones el consultorio del doctor será escenario para sus encuentros, en donde alguna vez él mismo se quita la playera frente a ella y hace que lo ausculte. Parecen acciones inocentes, pero se siente la tensión entre ellos. Los juegos suben de tono, sus aproximaciones son mayores conforme avanza la película. Ambos se coquetean tímidamente.

Arzt tiene unos cincuenta años, es alto y delgado. Cuando no coquetea con Melanie, normalmente se le nota retraído y pensativo en su consultorio; lugar donde suele fumar y tomar whisky. Él es como la mayoría de las autoridades del campamento para adelgazar, quienes se presentan como figuras de autoridad, serios, exigentes y con la capacidad de regañar y reprender. Sus voces se exaltan y gritan cuando quieren poner orden.

La mayor motivación de Mélanie es conseguir la atención y el amor de Arzt. Coquetea con él y él en vez de poner un alto se deja seducir por las miradas y los movimientos torpes. Se abrazan, se olfatean y se miran fijamente a los ojos. Su interacción no rebasa los límites entre una adolescente y un señor. A pesar de que tengan una atracción sexual, ésta no se consume. Hacer un avance más significaría entrar en el terreno de la pedofilia. La actuación de Arzt está contenida. Después de ilusionarla debe poner un alto en seco, habla con ella y le dice que no pueden hablar más. Las lágrimas de Melanie son incontenibles y todo termina con un tajante “Por que así son las cosas” (*Weil es so ist*).

Melanie, al igual que su mamá y su tía, sufre. El idilio del paraíso es irónico. Todas pasan por momentos de tristeza y desilusión. Sus actitudes errantes y reiterativas ocasionan sus propias tragedias. El cine hiperrealista de Ulrich Seidl requiere del trabajo activo de los actores para construir el relato. Cuando los diálogos no están impuestos, el actor puede construir al personaje con sus propias palabras, con el conocimiento emocional y el raciocinio que tiene. Noventa horas de rodaje dieron la oportunidad a Ulrich de construir tres historias de los paraísos añorados y perdidos. Tres películas de ficción que conservan el realismo y la naturalidad de los personajes y los lugares. Los encuadres contruidos con perfecta simetría y equilibrio funcionan como el puente perfecto entre el espectador y la película. Este sentido observacional de los planos generales y mirar a través de la visión de

Ulrich, es lo que hace de sus filmes obras sensibles e interrogantes acerca del amor, la soledad y lo femenino.

4.2 Aspectos fotográficos

Cuando hablamos de la fotografía en el cine no nos referimos únicamente al acto de filmar o grabar, sino de crear un universo en donde se mueven y actúan los personajes de una historia. Este mundo audiovisual es el medio de apreciación para el espectador, a través de él se percibe la historia, se comprende a los personajes y sus motivaciones. Las imágenes comunican lo que no se dice con palabras, he ahí la complejidad. El director y sus cinefotógrafos deben encontrar la mejor manera de contar una historia, para ello el cinefotógrafo soluciona con los mejores encuadres, es decir, los que comuniquen con mayor precisión tal o cual emoción utilizando el lenguaje cinematográfico. Para las tres entregas, Ulrich Seidl trabajó de la mano con Ed Lachman y Wolfgang Thaler. El primero es un reconocido cinefotógrafo estadounidense que participó en películas como *Erin Brockovich* (2000), *Virgenes Suicidas* (*The Virgins Suicides*, 2000), *Carol* (2015), entre otras. Wolfgang Thaler es principalmente documentalista, fotógrafo de *Whores Glory* (2011). Ha colaborado más de una vez con Seidl.

Desde su primer cortometraje (*Einsvierzig*, 1980) hasta su más reciente película (*Safari*, 2016), predomina un estilo visual basado en la hiperrealidad, la observación y la economía de elementos en el encuadre. Siempre se toman en cuenta la simetría y el balance. Independientemente de quién sea el fotógrafo, en todas sus obras prevalecen estos elementos como su estilo narrativo. Lo que hace pensar en su fuerte influencia en la toma de decisiones en la fotografía. Para analizarla se tomarán en cuenta tres aspectos: la composición, la iluminación y el color.

De manera general, la fotografía de Ulrich Seidl, realizada por Ed Lachman y Wolfgang Thaler, es sobria. Nada sobra en sus encuadres y solo aparecen los elementos necesarios, lo esencial. En cada uno resalta la composición, normalmente simétrica, de colores que contrastan y de pocos elementos, todo pensado en el equilibrio de la imagen. Frecuentemente se usa la cámara fija para que el espectador pueda apreciar los escenarios y movimientos de las figuras dentro del encuadre. Todo el tiempo sus personajes entran y

salen del cuadro. Con menor frecuencia se utiliza la cámara semisubjetiva, principalmente en situaciones de tensión.

Cuando vemos una película de Ulrich Seidl parece que estamos frente a un cuadro. Existen reglas para el análisis y la elaboración de la composición de un encuadre, algunos de estos términos se retoman de la pintura. En este apartado se ejemplifican algunos.

Para comenzar empecemos por definir la composición como la selección y distribución de elementos en el espacio tomando en cuenta su forma, su color, la perspectiva, la proporción, la profundidad y la dirección. En la composición se impone el punto de vista del director y del director de fotografía. Blain Brown dice: “A través de la composición estamos diciendo a la audiencia en dónde mirar, qué mirar y el orden en el que tiene que ser observado. El encuadre es fundamentalmente un diseño bidimensional. Un diseño en 2-D implica guiar al ojo y dirigir la atención del espectador de la manera más conveniente según el significado que se desee impartir”⁸⁵. Como se ha mencionado se trabaja en una superficie bidimensional; sin embargo, hay formas de crear la ilusión de una tercera dimensión y de percibir profundidad en el plano. Existen varias maneras de hacerlo A continuación se ejemplifica con algunas capturas de pantalla de las tres películas⁸⁶:

1. Tamaño relativo: todos los objetos tienen un tamaño, sin embargo, a partir de la distancia que el objeto ocupe en el encuadre nos puede dar la ilusión de que sea más grande o menor.



Imagen 10

⁸⁵ Brown, Blain, *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*, (Oxford, 2012), 38. “Through composition we are telling the audience where to look, what to look at and in what order to look at it. The frame is fundamentally two-dimensional design. 2-D design is about guiding the eye and directing the attention of the viewer in an organized manner that conveys the meaning that you wish to impart”.

⁸⁶ Paráfrasis, *Ibidem*, 42-44.

2. Izquierda-derecha: resultado del condicionamiento cultural, el ojo tiende a leer de izquierda a derecha. Esto tiene un efecto ordenado sobre el peso visual de los elementos en el encuadre. Los ojos “escanean” el encuadre y por lo tanto el orden de la percepción y el movimiento en la composición. En la imagen anterior también podemos ver cómo se utiliza esta forma de situar a los personajes en la imagen.
3. Perspectiva lineal: percepción visual que utiliza un punto de fuga en donde se acomodan todos los planos. Fue invención del artista renacentista Brunelleschi.



Imagen 11

4. *Chiaroscuro*: (claroscuro) del italiano luz (*chiara*) y sombra (*scuro*, misma raíz latina que oscuridad) las graduaciones de luz y oscuridad ayudan a establecer la percepción de profundidad y crear el enfoque visual.



Imagen 12

En todas las artes visuales se utilizan estas formas para crear una tercera dimensión en el plano. Como podemos ver en cada una de las imágenes, el movimiento de la composición va de izquierda a derecha. En la trilogía de Seidl los planos se construyen principalmente con una perspectiva lineal. El punto de fuga es el lugar al que se debe

prestar mayor atención, generalmente está en el centro, pero también puede presentarse del lado izquierdo o derecho. Pensemos en la *Imagen 10* en la captura de pantalla de *Paraíso: esperanza*, el punto de fuga está del lado derecho, donde Melanie está sentada, en primer plano está Arzt de espaldas mirando hacia ella. Hay ocasiones en que los personajes y objetos se encuentran distribuidos en distintos planos tomando en cuenta la profundidad de campo en el centro. También encontraremos algunos planos en los que se utilice el claroscuro que le dará relieve a la imagen y modelará contornos.

Otra consideración importante para el estudio de la composición es la que divide el encuadre en tercios. Esta regla “propone que una manera útil de comenzar una composición es colocar en los puntos de interés los elementos importantes de la escena, ya sea en los cuatro puntos de intersección de las líneas o en el interior de ellas”⁸⁷. Ayuda a identificar los elementos relevantes en un encuadre. En el cine de Ulrich Seidl la atención casi siempre es al centro, aunque ésta es una distinción en sus películas también hay encuadres que en combinación con otros conceptos básicos de la composición agregan a la imagen movimiento, profundidad y fuerza visual. La definición de los siguientes términos son extraídos de *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*⁸⁸.

1. Balance: en una imagen es importante considerar y organizar el peso de los elementos que lo componen para lograr una imagen balanceada o no. En primera instancia el peso está determinado por el tamaño, pero también afecta la posición en el encuadre, su color o movimiento.
2. Ritmo: uno o varios elementos que se organizan de manera repetitiva.

⁸⁷ Brown, Blain, *Op.Cit.*, 51. “Starts by dividing the frame into the thirds. The rule of the thirds proposes that a useful approximate starting point for any composition grouping is to place major points of interest in the scene on any of the four intersections of the interior lines”.

⁸⁸ *Ibidem*, 40-41.



Imagen 13

3. Contraste: es una función de la luz/oscuridad, el color y la textura de los objetos en el encuadre y de la iluminación. Es un componente visual importante que define profundidad, relaciones espaciales y por su puesto conlleva una fuerte carga emocional y narrativa.

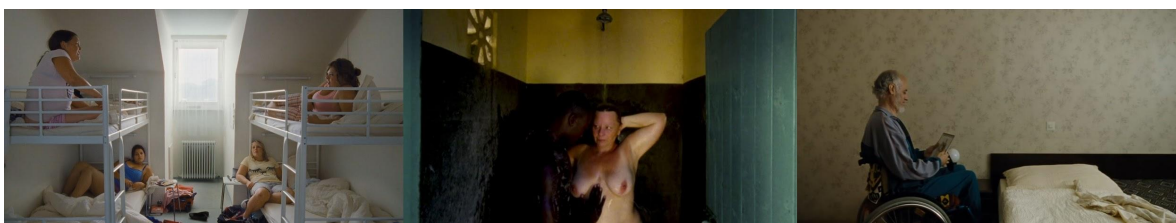


Imagen 14

4. Direccionalidad: todos los elementos visuales de una composición tienen una dirección. Ésta sirve para determinar su peso visual y afecta a otros elementos. Todo lo que no es simétrico es direccional.

Sean encuadres simétricos o direccionales siempre los encontraremos en balance. Es decir, nunca hallaremos alguno que parezca desproporcionado. La *Imagen 13* muestra tres fotogramas distintos donde es evidente el ritmo que guarda cada objeto. En el primero ocho carritos chocones se distribuyen en la pista. En el segundo, María aparece sentada de espaldas tocando un piano, está justo en medio y la reencuadran las cortinas de la ventana que tiene enfrente, del lado derecho está una grabadora, del izquierdo un candelabro. En la última, Melanie y su entrenadora dividen el encuadre, hay cuatro personas de cada lado acomodadas en semicírculo.

El contraste es un elemento de la composición que se utiliza para resaltar la belleza de las figuras en el encuadre. Cuando hay contraste se realzan las figuras. En la *Imagen 14* se puede ver cómo se distinguen los colores de las prendas de las cuatro adolescentes sobre el fondo blanco y brillante de su cuarto y las literas. Otro de ellos es cuando el blanco cuerpo de Teresa se diferencia del fondo azul marino del baño y del cuerpo de uno de sus amantes. Finalmente sobresale el vestuario azul marino de Nabil sobre el tapiz texturizado de la pared. También el uso de color se caracteriza por tonalidades similares. *Paraíso: amor*, es el que tiene colores más vibrantes mientras que las otras dos películas los usa menos saturados.

Durante todo este escrito se ha destacado la simetría como parte de su estilo visual. Sin embargo, también encontramos encuadres direccionales, que dibujan líneas horizontales, triángulos, círculos y diagonales. La mayoría tienden a dirigir nuestra atención al centro de la imagen, los hay más atrevidos; que llevan nuestra atención a algún otro lugar, ahí donde es obligatorio postrar los ojos. Blain Brown considera las siguientes⁸⁹:

1. La línea: implícita o explícita ayuda a organizar un espacio bidimensional de forma que sea comprensible para el cerebro.
2. La línea sinuosa: referida como la S reversa fue usada extensamente como un principio compositivo por los artistas del Renacimiento; tiene una armonía distintiva y balancea todo lo que lo abarca, da profundidad de campo y propone composiciones interesantes.
3. Triángulos compositivos: a partir de esta figura se crea ritmo. Es un elemento constante en las composiciones.
4. Horizontales, verticales y diagonales: las líneas básicas son siempre un factor en casi todo tipo de composición. Su variedad es infinita, pero siempre remitirán a lo básico.
5. Reencuadre: algunas veces la composición requiere un encuadre que es diferente a la relación de aspecto del filme. Lo que se hace es encuadrar al sujeto a través de un elemento que compone ya el encuadre, como una puerta o un espejo.

⁸⁹ Paráfrasis de Blain Brown, *Op. Cit.*, 45-50.

Son muchas las formas que se pueden encontrar en la composición de una imagen. En un principio la línea puede ir en cualquier dirección, crear movimiento y tensión; se puede cruzar con otras líneas y formar figuras. En la trilogía *Paraíso*, no solo se ve a los personajes desenvolviéndose en el entorno, si se analiza el esqueleto de los encuadres, el movimiento, las líneas y su fuerza, si se remite a las figuras más básicas que forman sus elementos se descubren líneas paralelas, medios círculos, triángulos y un sin fin de figuras.

En la *Imagen 15* podemos ver algunos ejemplos de direccionalidad que forman figuras geométricas básicas. Dando preferencia a la lectura occidental que tenemos de las cosas en el primer fotograma resaltan las líneas verticales, dos columnas enmarcan las tres figuras que aparecen de pie. Luego encontramos una composición con base en un triángulo formado por las manos entrelazadas de los predicadores católicos.

María recorre líneas sinuosas en su misión por convertir a Austria en un país católico. Le sigue la espalda acongojada de Teresa al borde de una alberca, la figura que resalta es el semicírculo. Se forman círculos de personas en la alberca que remiten a *La Danza* (1909) de Henri Matisse. Paisajes con horizontes infinitos delimitados por líneas horizontales que van de un extremo al otro del plano. Fuerzas diagonales que nos obligan a buscar a Arzt y esperar a que se encuentre al final del pasillo con Mélanie. Más líneas sinuosas donde contrastan tres figuras masculinas repitiendo un mismo movimiento mecánicamente de arriba a abajo para limpiar la alberca. Y finalmente reencuadres que aparecen poco, pero lo hacen de manera justa como cuando Teresa camina hacia su habitación.



Imagen 15

Todos los elementos descritos pueden estar combinados de diferentes maneras, esta organización guiará al ojo y brindará coherencia a la imagen. En los encuadres de Ulrich Seidl se puede disfrutar de una amplia gama de composiciones. Encuadres estáticos que tienen movimiento al interior. Imágenes sobrias de forma y abundantes en contenido.

Para completar el análisis de algunos de los aspectos fotográficos de la trilogía es necesario hablar de la iluminación. Podemos hablar de distintos tipos de luz dependiendo de las fuentes de donde provengan. Puede ser que una sea la dominante y puedan estar combinadas. *El manual completo de fotografía*⁹⁰ las clasifica en tres:

1. La luz natural es proyectada por el sol, es el trabajo en exteriores. Puede ser dura y contrastada, o suave y difusa si está nublado, depende de las condiciones. Se puede trabajar con ellas moviendo el sujeto para dirigir las sombras. Es un tipo de iluminación impredecible.
2. La luz ambiental es la que hay en el lugar donde se va a fotografiar. En muchos casos es una mezcla de varias fuentes, puede ser desigual.

⁹⁰ Lovell, Ronald P.; Zwahlen, Fred C.; Folts, James A. *Manual completo de fotografía* (Celeste Ediciones, 1998), 184-186.

3. La luz artificial es la que se añade intencionalmente al ambiente de una escena, puede ser flash o continua.

Por el método de trabajo de Ulrich Seidl y analizando algunas de sus imágenes podría deducir que utiliza luces natural y ambiental. Es decir siempre es evidente la fuente de iluminación, que puede venir de lámparas que forman parte del escenario. En *Paraíso: amor*, Teresa camina de la mano con Munga y vemos sus siluetas a contraluz, porque están iluminados por los faros de los coches que circulan por la calle. De igual forma en las tomas en exteriores se aprovecha la iluminación natural. Se puede notar por las variaciones de intensidad y las sombras. Sobre este aspecto, la iluminación tiene varios factores, entre ellos están⁹¹:

1. Luz dura: es una iluminación clara y brillante que recae directamente sobre el sujeto y suele formar sombras duras. En *Paraíso: amor* podemos encontrarla cuando la protagonista sale a la playa o deambula en el barrio de Kenia o cuando se pasea en las afueras de su hotel.
2. Luz suave: es lo opuesto a la luz dura, es una iluminación difusa y casi no hace sombra; en ocasiones la sombra es nula. Proviene de una luz larga, apartada, difuminada o rebotada. Pensemos en las escenas del bosque en *Paraíso: esperanza*.

La luz dura es constante en *Paraíso: amor*, la intensidad de la luz natural es mayor que en Austria, donde a pesar de ser verano llueve y está nublado. Las nubes difuminan la luz, es por eso que las sombras son más suaves.

En este capítulo se terminó de hablar de los elementos que componen la puesta en escena: las actuaciones y algunos aspectos fotográficos, esto con la finalidad de definirla a partir de su aspecto. En el transcurso del manuscrito y a comparación de otras películas de Ulrich se podrían establecer constantes que finalmente den pie para definir su estilo. “El estilo a menudo funcionará tan sólo perceptivamente para hacernos notar cosas; para enfatizar una sobre otra; para desviar nuestra atención; para aclarar, intensificar o complicar

⁹¹ Brown, Blain, *Op.Cit.*, 111.

nuestra comprensión de la acción”.⁹² ¿Cuáles son esos momentos y esas acciones humanas en las que Ulrich Seidl quiere que reparemos al ver su trilogía? ¿Cuál es su método para lograrlo? En las siguientes reflexiones se explica paso a paso el método de sus docu-ficciones y se pondrá en comparación con la teoría de distanciamiento descrita en el primer capítulo para encontrar puntos de encuentro y logros narrativos en su uso. De igual manera se toman en cuenta las notas acerca de la disertación de la comedia negra para terminar por desentrañar la trilogía y sus mecanismos de narración.

⁹² Bordwell, David; Kristin, Thompson, *Op. Cit.*, 337-338.

REFLEXIONES

En torno a Ulrich Seidl

Un método es una forma estructurada de proceder para conseguir algo específico. El orden es su principal característica y sistematiza procesos. Esta manera particular de obrar trae consigo resultados concretos. Cuando hablo del método de Ulrich Seidl más allá de exponerlo como una receta, me gustaría abordarlo como su manera particular de aproximarse y de exponer a la humanidad a través de sus películas; con sus conflictos, carencias y añoranzas, resultado de sus historias y su contexto. Lo más importante en su cine es mantener la veracidad y realidad tan neutrales como sean posibles.

En comparación con otras producciones cinematográficas donde todos los aspectos de la producción y postproducción están determinados y controlados (diálogos, equipo, vestuario, maquillaje, duración de las grabaciones/filmaciones, doblaje, entre otros), Ulrich Seidl tiene un método que permite incluir nuevas ideas durante la realización; incluso, dar un sentido diferente en el montaje. Para esta trilogía se sentó con 90 horas de grabación e invirtió año y medio en el que exploró distintas maneras de relatar la historia. Él mismo comenta que en un principio iba a ser una sola película. Sin embargo, decidió hacer tres, así no se perdería ningún detalle de cada una de las protagonistas y el espectador no pasaría sentado cinco horas y media.

Uno de los aspectos que me parece más interesante es que el guión solo plantea situaciones y carece de diálogos.

Nosotros no escribimos guiones tradicionales. Las escenas individuales son descritas de manera precisa, excepto las historias secundarias, esos microrrelatos no están interconectados. Sólo se vinculan en la mesa de edición. Este es el resultado de mi método de trabajo, el principio básico en el que no simplemente se ejecuta el guión aprobado, sino que se toma en cuenta lo que pasa en preproducción y también lo que resulta durante la filmación. De manera similar en medida de lo posible se graba cronológicamente para asegurar que el método de trabajo permanezca abierto a nuevas direcciones o ideas.⁹³

⁹³ Strand Realising, *Paradise: love* [en línea: red], actualizado en 2012, citado el 29 de agosto de 2018, p.4, URL: <https://strandreleasing.com/films/paradise-love/#> “We don’t write traditional scripts. Individual scenes are described precisely, but the separate threads are recounted like in a short story, and not interwoven. That

Trabaja con una premisa, los diálogos del guión se van construyendo durante la filmación de la mano de sus actores, que pueden ser profesionales o no. El actor profesional es quien guía la situación de la escena, toma en cuenta la propia experiencia y su particular manera de reaccionar a los estímulos que se le plantean. “La manera de trabajar de Ulrich es inusual. Él nunca escribe los diálogos en sus guiones; eso significa que tu papel tiene que estar en tu sangre y huesos para que puedas reaccionar auténticamente”⁹⁴.

Así lo expresa María Höfstater, quien interpreta a Ana María en la segunda entrega de la trilogía. Ella es una actriz que ha trabajado con Ulrich durante mucho tiempo. Este papel le tomó siete años de preparación, hizo investigación de campo con algunos grupos religiosos, acompañó a los misioneros en su tarea diaria y se sometió a algunas prácticas masoquistas de santificación del cuerpo.

El punto característico de su cine de ficción es que también podemos encontrar aspectos documentales. La investigación en la preproducción es crucial. Para *Paraíso: amor*, Seidl estuvo viajando durante dos años a Kenia. En *Paraíso: fe* se involucró en reuniones cristianas en las que entrevistó y acompañó a algunos misioneros evangelizadores en sus recorridos puerta a puerta por Austria. En el caso de *Paraíso: esperanza*, se basó en la novela *Lolita*, de Vladimir Nabokov, a diferencia de que la historia está contada desde la perspectiva de la adolescente.

Melanie, actriz no profesional, estuvo dos veces anteriores a la filmación en campamentos para adelgazar, experiencia que le sirvió para interpretar a su personaje. “Las tres películas -*Días Perros*, *Import/Export* y ahora la trilogía *Paraíso*- cuentan historias ficticias, pero esencialmente tienen como punto inicial observaciones personales, experiencias y encuentros con la otredad. Se dibujan en la realidad que al mismo tiempo se

only happens at the editing table. It’s the result of my working method, the basic principle of which is that you don’t simply execute the approved script, but rather take into account what’s happened in pre-production and also what’s come out during filming. Similarly, as far as possible you shoot chronologically and make sure that the working method remains open to new directions and ideas”.

⁹⁴ Maria Höffstater en Strand Realising, *Paradise: faith*, [en línea: red], actualizado en 2012, citado el 29 de agosto de 2018, p.12, URL: <https://strandreleasing.com/films/paradise-love/#> “Ulrich’s way of working is very unusual. He never writes out the dialogue in his scripts; that means that your part has to be in your blood and bones so you can react authentically”.

reinventa”⁹⁵. Durante la realización se respetaron las locaciones originales y no se controló el entorno.

Estas características de su método las suscribe en cada material de prensa de *Strand Realising*. A través de estos documentos podemos aproximarnos al modo de trabajo del director con el guión, las locaciones, los actores y en la sala de edición:

1. El método de trabajo es: filmar películas de ficción en una puesta documental. Para que esos momentos de realidad puedan fusionarse con la historia.
2. No existe un guión tradicional. Éste consiste en la descripción de escenas detalladas- pero no el diálogo. Mientras se filma el guión es continuamente modificado y sobrescrito. Seidl: “Veo la cinematografía como un proceso orientado a lo que antecede. En ese sentido el material que hemos rodado determina el desarrollo de la historia.”
3. El elenco consiste en actores y no actores. Durante el *casting* se brinda la misma consideración a los actores profesionales que a los no profesionales. Idealmente la audiencia no sería capaz de adivinar qué personajes son interpretados por actores y cuáles no.
4. Los actores no tienen un guión en el set.
5. Las escenas y los diálogos son improvisados con los actores.
6. La película está filmada cronológicamente, lo que permite adaptar y desarrollar continuamente escenas e hilos dramáticos. El final se deja abierto.
7. El filme está grabado en locaciones originales.
8. La música está presente solo cuando forma parte integral de la escena.
9. El método de trabajo abierto también aplica para la edición. Los *rushes* son evaluados y descartados. El filme se reescribe en la mesa de edición. Se necesitan varias fases para identificar qué es y qué no es posible para la película. De esta manera, para tomar el ejemplo de la trilogía *Paraíso*, lo que se había planeado como una sola película se convirtió en tres películas separadas, cada una de las cuales se sostiene por sí misma, pero que también se pueden ver juntas como una trilogía.
10. Además de las escenas de ficción, se filman los llamados "cuadros de Seidl", tomas compuestas de personas que miran a la cámara. El cuadro de Seidl (que nació en el primer corto del director, *One Forty*, 1980) se ha convertido en una marca registrada de la película austríaca y ahora es utilizado por otros directores de documentales y de ficción. En cada una de sus películas, Ulrich Seidl dispara numerosos cuadros, a pesar de que es posible que no lleguen al corte final. "En algún momento haré una película de cuadros con todos los cuadros no utilizados, escenas que fueron filmadas a lo largo de los años en todas mis películas", dice.⁹⁶

⁹⁵ Strand Realising, *Paradise: love, Op.Cit.*, 5. “All three films – “Dog Days,” “Import Export” and now “PARADISE: Love” – tell stories that are fictions but that largely had, as a starting point, personal observations, experiences and encounters with others. You draw on reality and at the same time you reinvent it”.

⁹⁶*Ibidem*, p.8.

El método Ulrich Seidl al igual que el de Bertolt Brecht está basado en una poética marxista. “La concepción estética de Marx, como toda su filosofía, se mueve en un plano radicalmente distinto al de la estética idealista”⁹⁷, donde es más importante aportar un diálogo entre el espectador y la obra, en vez de centrarse en la catarsis, en las emociones y en la solución del problema, como pasa en la poética aristotélica o idealista. “La poética marxista de Bertolt Brecht no se contrapone a una u otra cuestión formal sino que se contrapone a la *esencia misma* de la poética idealista hegeliana, afirmando que el personaje *no es sujeto absoluto* sino que es objeto de fuerzas económicas o sociales a las cuales responde, y en virtud de las cuales actúa”⁹⁸. En las tres películas, los personajes femeninos anhelan el amor; sin embargo, nunca son correspondidas como lo desean. Les invade la soledad y son incapaces de conectar con ellas mismas y con los otros. Tienen relaciones materialistas que están determinadas por sus condiciones económicas e históricas propias de una sociedad capitalista, en este sentido están deshumanizadas.

En *Paraíso: amor*, Teresa no experimenta un amor genuino con sus parejas de viaje y tampoco es respetuosa con ellos, se siente superior y cuando no obtiene lo que desea, los humilla. Algo similar pasa con Ana María. Ella busca en la religión y particularmente en Jesús, una compañía y un amor que, más que espiritual, en ocasiones es sexual. Quiere redimir su incapacidad de amar a su esposo musulmán al ayudar a otras personas a encontrar a Dios. Tiene una actitud hipócrita, porque juzga a los demás y carece de compasión. Cuando no encuentra la paz anhelada le da la espalda a su salvador. En el caso de Melanie, quien desea la aceptación y el amor en un hombre mayor (que bien podría ser su padre ausente), experimenta su primera desilusión amorosa como prólogo de una vida llena de decepciones. En los tres casos, los personajes se enfrentan a la otredad y tienen conflictos con ella; es decir, no solo se trata de un enfrentamiento de voluntades, la discordancia es por fuerzas sociales, políticas o económicas.

Ya se habló del realismo en sus historias; no obstante, el lenguaje cinematográfico también se percibe de esta manera. Casi siempre es observacional, nunca se utiliza la cámara subjetiva y en diversas ocasiones vemos a los personajes de frente a la cámara. Esto

⁹⁷ Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx* (Era, 1974), 49.

⁹⁸ Boal, Augusto, *Teatro del oprimido* (Editorial Nueva Imagen, 1980), 201.

permite que el espectador se involucre de manera neutral con la película y no se deja llevar completamente por sus emociones.

“Lo que afirma Brecht es que en las obras idealistas la emoción actúa por sí misma, produciendo lo que él llama “orgías emocionales”, mientras que las poéticas materialistas, cuyo objetivo no es tan sólo el de interpretar el mundo sino que es también el de transformarlo”⁹⁹. Esto no quiere decir que las poéticas materialistas no provoquen ninguna emoción, sí lo hacen pero no de manera desmedida.

Ulrich Seidl desarrolló un método que ha marcado el estilo de sus filmes desde su primer cortometraje hasta su más reciente película. Es un exhibicionista de realidades alternativas e intimidades, de imágenes con una armonía y belleza peculiares, diferentes a los estándares de belleza occidentales. Los *Seidl's tableaux* permiten al espectador hacer conexión con los personajes en pantalla, invitan a mirarlos detenidamente e identificarlos. Son imágenes que dan un respiro para reflexionar. El cine de Ulrich Seidl se presenta como esos lienzos de pintura en los museos: estáticos y dinámicos al mismo tiempo. Están hechos para meditar, mirar más allá de la espalda de Teresa al borde de la alberca, extraer la expresión de Ana María durante todas las veces que toca y canta para Jesús en su teclado eléctrico o cuestionarse sobre la obesidad infantil y la lucha constante por encajar en los cánones de belleza actuales mientras un grupo de adolescentes entona irónicamente *if you're happy and you know it clap your fat*.

En torno a los conceptos y la metodología (Y de la puesta en escena)

El cine de Seidl se siente como asomarse a un abismo y sentir vértigo. Quien haya observado algunas de sus películas no podrá negar haber conocido a profundidad a sus personajes, de haber presenciado sus horas más oscuras y al final sentir que conoce un poquito más de los seres humanos. En cada apartado de este trabajo propuse conclusiones específicas del tema que se trató. Las siguientes son reflexiones generales en cuanto al uso de los conceptos que se retomaron para hablar de la trilogía *Paraíso*.

⁹⁹ Boal, Augusto, *Op.Cit.*, 209-210.

Aproximarse a ese abismo y mirarlo significó retomar la innegable y numerosa correlación entre el cine y el teatro. Si algo es cierto es que para el desarrollo del cine fue necesario pedir prestados algunos aspectos temáticos y escénicos del teatro. Esta influencia es muy notoria. Si vemos las primeras producciones cinematográficas, nos encontraremos con encuadres fijos y una perspectiva frontal como si se mirara el escenario desde el público. Hoy en día se siguen adaptando al cine obras teatrales y el teatro también ha incluido recursos audiovisuales en sus representaciones; sin embargo, no significa que haya obras de teatro filmadas. Adaptarlas al cine requiere un proceso específico. Actualmente, tanto el cine como el teatro han desarrollado su teoría de forma independiente; se reconoce que sus lenguajes son incompatibles, pero hay un diálogo permanente entre los dos por ser artes escénicas y dramáticas; se podría decir que comparten ciertos principios como la puesta en escena.

Durante el desarrollo de esta tesis se retomaron algunos conceptos teatrales. Éstos sirvieron como una aproximación teórica. Me gustaría mencionar las siguientes anotaciones. Para que el cine se desarrollara fue necesario acudir a un concepto teatral: la puesta en escena. Éste es el que quizá se usa de manera indiscriminada sin tomar en cuenta que su principal diferencia es que en el cine se expresa mediante el encuadre de la cámara. El concepto de puesta en cámara, propuesto por Jacques Aumont, resulta más adecuado, ya que la sola presencia de la cámara sugiere que deba ser tomada en cuenta para el vestuario y maquillaje, la iluminación, las locaciones, entre otros. Así como hay una distinción entre puesta en escena y puesta en cámara, también hay diferencia entre géneros teatrales y géneros cinematográficos, y aunque es indiscutible su relación también lo son sus diferencias temáticas y su lenguaje.

En ese sentido, remitirme a las técnicas de distanciamiento de Bertolt Brecht sirvió para acercarme a un tipo de poética distinta a la aristotélica. Como vimos, diferentes cineastas adaptaron a su manera el efecto de distanciamiento y no dudo que Ulrich Seidl también lo tenga presente. Cuando se hace una comparación entre sus métodos podemos encontrar coincidencias como el uso de la música diegética y la economía de elementos en el encuadre. A pesar de que resulta forzado establecer una relación entre la trilogía y las

técnicas de distanciamiento, al hacer el ejercicio se encuentran muchas coincidencias. Me parece que en el fondo ambos comparten una poética materialista. Con eso me refiero a que no solo evitan el derroche de emociones (como en la poética Aristotélica), sino que adoptan una postura artística orientada al realismo; es decir, que se asumen como sujetos dentro de una sociedad y la reflejan desde su particular punto de vista. Por ello sus obras son actuales y se sienten comprometidas con la sociedad.

Parte del objetivo de la investigación fue caracterizar los rasgos formales de la comedia negra, un género cinematográfico que por sí mismo propicia el distanciamiento, tal como lo trata y define Stephen Connard en *La base cómica de la comedia negra. Un análisis de la comedia negra como un género cinematográfico contemporáneo único*¹⁰⁰, que se retomó ampliamente en el segundo capítulo. La crítica es mejor aceptada si se hace de manera cómica. En la comedia, el autor está obligado a dar las señales obvias de que la obra está hecha para reírse de los personajes y sus acciones. Normalmente se trata de personajes simpáticos, transgresores y que infringen las normas morales y sociales. Bertolt Brecht es un autor de comedias; sin embargo, no se puede decir lo mismo de Ulrich. En un inicio se planteó que él hacía comedia negra, un género del que se ha teorizado poco y en el cual encontré una forma de explicar esas risas dolorosas que ocasionan la trilogía. Los personajes de la trilogía de Seidl concuerdan con las características de la comedia negra en tanto que mantienen su actitud errante durante la película y nunca se reincorporan a la sociedad (también es una característica de la pieza).

No obstante, al analizar la tesis de Connard y sus ejemplos, me percaté que si bien Ulrich emplea algunos elementos de la comedia negra en sus personajes y la trilogía tiene un título irónico (que es uno de los elementos de humor que utiliza) no alcanza a ser totalmente una comedia; es decir, carece de *gags* y tanto la puesta en escena como el lenguaje cinematográfico manejado no contienen elementos graciosos. Al revisar el libro de Xavier Robles, resulta que una película puede ser el híbrido de varios géneros. Es por ello que concluyo que la trilogía *Paraíso* es un híbrido entre la pieza y la comedia negra.

¹⁰⁰ Título original: *The comedic base of black comedy. An analysis of black comedy as a unique contemporary film genre.*

Como vimos a lo largo de esta investigación, la obra de Ulrich Seidl se desarrolla a partir de su propio método y denota aspectos estilísticos que lo distinguen de otros cineastas. El método Seidl propicia el distanciamiento del espectador de la obra. Su lenguaje cinematográfico nos obliga a observar de manera neutral. Tomando en cuenta lo anterior, considero que la obra de Ulrich es cine de autor¹⁰¹ no solo porque ha desarrollado su propio método, sino porque tiene un estilo hiperrealista reconocible, está involucrado y toma decisiones en cada una de las etapas de producción. Él es la mente maestra y ejecutante de su obra y sus películas representan su universo personal y la realidad tal cual él la observa (sus filmes son la expresión de sus detalladas observaciones de la sociedad austriaca y de las personas que ha conocido en sus viajes). Por si fuera poco, no están condicionadas por el sistema económico, ni están hechas para ser la gran producción taquillera; son realizadas con poco presupuesto y un equipo de producción pequeño en integrantes.

Una vez puntualizadas estas aclaraciones cabe comentar que el método de Ulrich sí propicia el distanciamiento del espectador, en cuanto a que transforma lo cotidiano en algo especial con el objetivo de presentarlo al espectador como algo de lo que vale la pena reflexionar. Sus películas son hiperrealistas y el lenguaje cinematográfico es sobrio; prevalece la cámara fija y sus encuadres resaltan por sus composiciones sencillas y simétricas que evitan fuertes descargas emocionales. La trilogía *Paraíso* es un híbrido de la pieza y la comedia negra, plantea de manera irónica “el paraíso” de sus tres protagonistas.

¿Qué es el paraíso? Normalmente se define como el lugar idílico donde prevalece la paz y la felicidad. Sin embargo, parece inalcanzable para las tres protagonistas de la trilogía. Ninguna goza de plena libertad, aparentemente las tres carecen de amor propio y no pueden alcanzar el amor de las personas que desean. En el fondo se sienten muy solas y en vez de buscar cobijo entre ellas, intentan encontrarlo en amantes fortuitos, en Dios, o en alguna figura paterna. En la trilogía *Paraíso* vemos la historia de tres mujeres incapaces de

¹⁰¹ El autor de cine es aquella persona que dentro de sus capacidades es el gran imaginador del universo de la película. Es quien concibe la idea y se involucra de forma activa en cada uno de los procesos, desde el guión hasta el montaje. Sin embargo, como lo menciona Jacques Aumont y Michel Marie en *Diccionario teórico y crítico del cine*, la noción de autor es cuestionable porque el cine es un arte que se hace en conjunto y muchas veces depende de las libertades que el productor ejecutivo dé al realizador. Esto no contradice la idea inicial, pero son aspectos que se deben tomar en cuenta.

hacer realidad sus anhelos, en todo caso buscan el paraíso, o lo que ellas consideran el paraíso, sin dar con él. El amor es un paradigma inconsistente e inalcanzable en una época en la que las relaciones son fugaces y en la que existe una extrema cosificación de los cuerpos. Vivimos una obsolescencia programada en las relaciones interpersonales. Hoy en día nada se arregla, todo se deshecha. La belleza es tan estandarizada que en el caso de la trilogía, las tres protagonistas de bajo perfil, tienen que acceder a relaciones mediocres. Las tres están cegadas por sus ideales y sus deseos impropios y, por lo tanto, inalcanzables. Se aproximan al abismo que ellas mismas crearon cayendo en él. Al final de cada relato tenemos a tres mujeres frustradas que lloran sin que nadie las consuele.

Fuentes

- AITKEN, Ian, *The Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge, Estados Unidos, 2006.
- ALBÈRA, François, *Los formalistas rusos y el cine*, Edit. Paidós, Barcelona, 1998.
- ARIEL RIVERA, Virgilio, *La composición dramática*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1989.
- AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2012.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, *Diccionario teórico y crítico de cine*, La marca editora, Buenos Aires, 2006.
- BENET, Vicente J., *La cultura del cine*, Paidós, Barcelona, 2004.
- BOAL, Augusto, *Teatro del oprimido*, Editorial Nueva Imagen, México, 1980.
- BORDWELL, David; KRISTIN, Thompson, *Arte cinematográfico*, Mc Graw Hill, México, 2003.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Edit. Alba, Barcelona, 2004.
- BROWN, Blain, *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*, Elsevier, Oxford, 2012.
- CORTÉS, María Lourdes (Editora), *Luces, cámara, acción: textos de cine y televisión*, Edit. de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Debolsillo, México, 2013.
- DE DIEGO, Rosa; LORENTE, Eneko, *Teatro y cine, textos y miradas*, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2011.
- EWEN, Frederic, *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*, Edit. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.
- GALLEGO, Rosa; SANZ, Juan Carlos, *Armonía cromática*, Blume, Madrid, 2006.
- GARCÍA YERBA, Valentín, *Poética de Aristóteles*, Editorial Gredos, Madrid, 2010.
- GRAU, Jorge, *El actor y el cine*, Rialph, Madrid, 1992.

JAMESON, Fredric, *Brecht y el Método*, Ediciones Manantial SLR, Buenos Aires, 2013.

JONES, Sue Jenkyn, *Fashion design*, Laurence King Publishing, Londres, 2011.

KLEBER, Pia (Ed.), VISSER, Colin (Ed.), *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*, Cambridge University Press, New York, 1990.

KONIGSBERG, Ira; HERRANDO PÉREZ, Enrique; LÓPEZ MARTÍN, Francisco, *Diccionario técnico AKAL de cine*, Ediciones AKAL, Madrid, 2004.

LAFUENTE, MAITE, *El lenguaje de la moda*, Maomao publications, España, 2008.

LOVELL, Ronald P.; ZWAHLEN, Fred C.; FOLTS, James A. *Manual completo de fotografía*, Celeste ediciones Madrid, 1998.

MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Ediciones Gedisa, Barcelona, 2002.

MAST, Gerald, *The comic mind: comedy and the movies*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis, 1973.

NACACHE, Jacqueline, *El actor de cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2006.

NADOOLMAN, Deborah, *Diseñadores de vestuario*, Edit. Océano, Barcelona, 2003.

ROBLES, Xavier, *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*, UNAM, México, 2014.

ROBORTELLO, Francisco, *Comentario a la Poética de Aristóteles*, Publicaciones de la Universitat Jaume, Salamanca, 2016.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Biblioteca Era, México, 1974.

SOURIAU, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Ediciones Akal, Madrid, 1998.

Tesis consultadas:

CONNARD, Stephen, *The comedic base of black comedy*, Universidad de Nueva Gales del Sur, Sydney, 2003.

FERREIRA APARICIO, Daniel, *Desentrañando la negrura: una aproximación teórica al humor negro en el arte teatral*, UNAM, CDMX, 2017.

Filmografía del director:

Einsvierzig (One forty), Dir. Ulrich Seidl, Guión: Ulrich Seidl. Protagonistas: Karl Wallner, Austria, 16 min, 1980.

Tierische Liebe (Amor animal), Dir. Ulrich Seidl, Guión: Ulrich Seidl. Protagonistas: Hubert Scholz, Ernst Schönmann, Franz Holzschuh, Erich Wögerer, Fritzl Schmied, Gabi Tairi, Christina Yildiz, Franz Dolesch, Gerti Zieger, Peter Kristek, Stefanie Renée Felden. Austria, 114 min, 1995.

Hundstage (Días perros), Dir. Ulrich Seidl, Guión: Veronika Franz y Ulrich Seidl, Protagonistas: Maria Hofstätter, Christine Jirku, Viktor Hennemann, Austria, 121 min, 2001.

Import/Export, Dir. Ulrich Seidl, Guión: Veronika Franz y Ulrich Seidl, Protagonistas: Ekateryna Rak, Lidiya Oleksandrivna Savka, Oksana Ivanivna Sklyarenko, Alemania, 141 min, 2007.

Paradies: Glaube (Paraíso: fe), Dir. Ulrich Seidl, Guión: Veronika Franz y Ulrich Seidl, Protagonistas: María Hofstätter, Nabil Saleh, Natalya Baranova, Alemania, 113 min, 2012.

Paradies: Hoffnung (Paraíso: esperanza), Dir. Ulrich Seidl, Guión: Veronika Franz y Ulrich Seidl, Protagonistas: Melanie Lenz, Verena Lehbauer, Joseph Lorenz, Austria, 100 min, 2013.

Paradies: Liebe (Paraíso: amor), Dir. Ulrich Seidl, Guión: Veronika Franz y Ulrich Seidl, Protagonistas: Margarete Tiesel Peter Kazungu, Inge Maux, Alemania, 120 min, 2012.

Cibergrafía consultada:

FAINARU, Dan, *Paradise: Hope*, Screen Daily, 8 de febrero de 2013, consultado el 10 de marzo de 2013, 18:52 en:

<http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/paradise-hope/5051670.article>

HANNA, Beth, *Berlinale Announces Forst Six Competition Titles; 'Promised Land' & New Films from Hong Sang-soo and Ulrich Seidl*, Indiewire, 13 de diciembre de 2012, 11:32, consultado el 29 de marzo de 2013 en:

<http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/berlin-first-six-competition-titles>

Indiewire, *Strand Releasing Buys Ulrich Seidl's "Paradise" Trilogy for Release en 2013*, Indiewire, 9 de septiembre de 2013, 13:12, consultado el 29 de marzo de 2013 en: <http://www.indiewire.com/article/strand-releasing-buys-ulrich-seidls-paradise-trilogy-for-release-in-2013>

KHON, Eric, *Berlin: Ulrich Seidl, Social Activist?, The Austrian Director Discusses the Wake-Up Call In His 'Paradise: Hope' and concluding a Distinctive Trilogy*, Indiewire, 11 de febrero de 2013, 10:26, consultado el 29 de marzo de 2013 en: <http://www.indiewire.com/article/berlin-ulrich-seidl-social-activist-the-austrian-director-discusses-the-wake-up-call-in-his-paradise-hope-and-concluding-a-distinctive-trilogy?page=2#articleHeaderPanel>

KIANG, Jessica, *Berlin Review: With 'Paradise: Hope' Director Ulrich Seidl Closes out His Trilogy On A Softer Note*, 17 de febrero de 2013, 14:55, consultado el 29 de marzo de 2013 en:

<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/berlin-review-with-paradise-hope-director-ulrich-seidl-closes-out-his-trilogy-on-a-softer-note-20130217>

KIANG, Jessica, *Göteborg Review: Ulrich Seidl's 'Paradise: Love' A Difficult But Provocative Watch With An Astounding Central Performance*, Indiewire, 31 de enero de 2013, 19:02, consultado en:

<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/goteborg-review-ulrich-seidls-paradise-love-is-a-difficult-but-provocative-watch-featuring-an-astounding-central-performance-20130131>

KIANG, Jessica, *Göteborg Review: Ulrich Seidl's 'Paradise: Love' A Difficult But Provocative Watch With An Astounding Central Performance*, Indiewire, 31 de enero de 2013, 19:02, consultado en:

<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/goteborg-review-ulrich-seidls-paradise-love-is-a-difficult-but-provocative-watch-featuring-an-astounding-central-performance-20130131>

LYTTELTON, Oliver, *Venice Review: Ulrich Seidl's 'Paradise: Faith' Is a Disarmingly Funny & Tender Examination Of Sex & Religion*, Indiewire, 31 de agosto de 2012, 15:33, consultado el 29 de marzo de 2013 en:

<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/venice-review-ulrich-seidls-paradise-faith-is-a-disarmingly-funny-tender-examination-of-sex-religion-20120831>

ROONEY, David, *Paradise: Hope: Berlin Review*, The Hollywood Reporter, 8 de febrero de 2013, 13:00, consultado el 30 de marzo de 2013 en:

<http://www.hollywoodreporter.com/review/paradise-hope-berlin-review-419582>

S/A, *Paradise:Faith*, Sevilla festival de cine Europeo 2012, consultado 6 de marzo de 2013 en: <http://festivalcinesevilla.eu/es/secciones/seccion-oficial/paradise-faith>

S/A, *Ulrich Seidl*, Mubi BETA, consultado 6 de marzo de 2013 en: http://mubi.com/cast_members/21015

TATARSKA, Anna, *Interview: Ulrich Seidl*, Slant Magazine, 10 de septiembre de 2012, consultado el 29 de marzo de 2013 en:

<http://www.slantmagazine.com/film/feature/interview-ulrich-seidl/325>

TSUI, Clarence, *'Paradise' Trilogy Director Ulrich Seidl 'Proud' of Austrian Films'Harsh'Worldview (Q&A)*, The Hollywood Reporter, 28 de Marzo de 2013, 11:23, consultado el 29 de marzo de 2013 en:

<http://www.hollywoodreporter.com/news/paradise-trilogy-director-ulrich-seidl-431562>

GILBY, Ryan, *Ulrich Seidl: 'Those who say despise people do not understand me.'*, The Guardian, actualizado al 13 de junio de 2013, consultado el 3 de junio de 2018 en: <https://www.theguardian.com/film/2013/jun/13/ulrich-seidl-despise-people>

JAHN, Pamela, *The Paradise Trilogy: Interview with Ulrich Seidl*, Electric Sheep, actualizado al 13 de junio de 2013, consultado el 3 de junio de 2018 en: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2013/06/13/the-paradise-trilogy-interview-with-ulrich-seidl/>

S/A, *Costume Design*, Barbican, 30 de enero de 2017, consultado el 9 de julio de 2018 en: <http://blog.barbican.org.uk/2017/01/costume-design/>

S/A, *Renate Martin and Andreas Donhauser*, Osterfestspiele Salzburg, actualizado en 2018, consultado el 20 de julio de 2018 en: <https://www.osterfestspiele-salzburg.at/programme-festival-performances/kuenstlerdatenbank/renate-martin-and-andreas-donhauser.html>

Strand Realising, *Paradise: love* [PDF en línea: red], actualizado en 2012, consultado el 29 de agosto de 2018, p.4, URL: <https://strandreleasing.com/films/paradise-love/#>

Strand Realising, *Paradise: faith* [PDF en línea: red], actualizado en 2012, consultado el 29 de agosto de 2018, p.4, URL: <https://strandreleasing.com/films/paradise-faith/>

Strand Realising, *Paradise: hope* [PDF en línea: red], actualizado en 2012, consultado el 29 de agosto de 2018, p.4, URL: <https://strandreleasing.com/films/paradise-hope/>