



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Análisis cinematográfico de la película Perdidos en Tokio

TESINA ENSAYO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

ALEJANDRO MURILLO MARTÍNEZ

ASESOR:

DOCTOR VICENTE CASTELLANOS CERDA

MÉXICO, D. F., OCTUBRE DE 2007





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Mamá, he aquí la prueba de que no era una broma todo esto de estudiar una carrera y titularme.

Doctor y maestros sinodales, sin sus clases ni asesorías esta tesina no hubiera sido lo que es. Si quieren luego nos vamos a tomar una copa en el bar de algún Cinemex.

Leonardo y Adriana, perdonen toda obsesión audiovisual que les haya perturbado el sueño mientras compartimos vivienda.

Raúl, te juro que los libros de la bibliografía si los leí (el que todavía no leo es el de Fellini). Lo que es cierto es que no volví a ver una película ni leer sobre cine de la misma manera después de conocerte.

*Por su amistad cineclubera: Mario, Fernanda, Idalia, Marisol, Claudias, Galileo, Gerardo, J. Fernanda, Canek, Iván, Paulina, Cory.
Por su amistad en la carrera: Erika, Octavio, Pablo, Ricardo, Natzallani.*

Sergio, si no me hubieras regalado la película en mi cumpleaños, a lo mejor la hubiera tenido que comprar en la piratería.

GRACIAS A TODOS.

Índice

<i>Ensayo de una traducción</i>	1
<i>Introducción</i>	4
<i>I. Cae la noche en la tierra del Sol</i>	13
<i>II. La película musical</i>	24
<i>III. Traducciones anticonvencionales</i>	37
<i>IV. Vuelo de regreso</i>	51
<i>Bibliografía</i>	57
<i>Hemerografía</i>	58

“Pobre japonés, te gusta Japón visto por los gringos”

Ensayo de una traducción

Todo lo que este trabajo tiene que decir se dice acerca de una experiencia que el lector sólo podrá obtener fuera de estas páginas. Truman Capote escribió que, cuando las películas son realmente buenas, son “antiliteratura”¹. Elegir el ejercicio del pensamiento a través de la palabra escrita para referirse a un texto cinematográfico implica traducir los significados de una materia de la expresión a otra, lo cual facilita el análisis de la película al seleccionar de ella lo más significativo, deteniéndolo en el tiempo para profundizar lo más posible en su descripción y estudio.

Para quienes no pretendemos desarrollarnos profesionalmente en el terreno académico de los estudios cinematográficos, sino en la producción y realización de contenidos audiovisuales, el análisis de una película no persigue tanto la comprobación de una corriente de pensamiento como la reflexión en torno al fenómeno comunicativo del cine. El rigor de un trabajo como el presente tiene como marco teórico y metodológico la convergencia del trabajo de distintos académicos, no para reiterar el contenido de sus teorías, sino para comprobar gracias a ellos las cualidades de un texto fílmico.

Como creativos de la producción audiovisual, el conocimiento de las teorías de análisis cinematográfico nos provee de una postura crítica hacia nuestro trabajo, así como de las herramientas reflexivas para diseñar productos con mayor conciencia de su forma y contenido. La conciencia formal vertida en un ejercicio creativo es precisamente lo que se busca en el presente trabajo: el ensayo de ideas en torno al estilo de una película, organizando los conocimientos sobre el cine

¹ Truman Capote, *Retratos*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 133.

propuestos por los estudiosos que más nos convencen con respecto de este fenómeno comunicativo.

Elegimos *Perdidos en Tokio* (Lost in translation, Sofia Coppola, Japón y Estados Unidos, 2003, Focus Features), para descubrir si aquello que por principio parece intuición formal realmente estructura un estilo. Tanta sutileza parecía sospechosa pero, afortunadamente, la ruta que habíamos marcado en el mapa se ha desviado por senderos no planeados, mostrándonos paisajes que nunca imaginamos. Es decir, la película como la conceptualizamos en un principio no es la misma de la que ahora escribimos.

Jorge Ayala Blanco afirma que, para enfrentarnos al análisis de una película, debe verse por lo menos una segunda vez. Hay que aceptar que, inevitablemente, la primera vez que vemos una película sus efectos son hipnóticos, por mucho que dominemos la apreciación de sus formas. Una vez es insuficiente, y con seguridad todos hemos salido excitados de una sala creyendo que algo falta, pensando seriamente en volver a las butacas para descubrir si la experiencia fue verdadera, tan fuerte, curiosos por comprobar si las piezas coinciden como aparentemente lo hicieron hace sólo instantes.

Como analistas, nuestro método consistió en seguir los principios de trabajo de David Bordwell en su libro *El arte cinematográfico*: identificar los medios técnicos que dan forma a la imagen y el sonido, y reconocer la fluidez de las acciones dentro del cuadro cinematográfico. Nuestras finalidades hacia este método fueron varias: describir la sucesión en el tiempo entre unidades de espaciotiempo, buscar las relaciones entre las formas de la imagen y del sonido, y las relaciones de éstas hacia el hipotético objetivo de la ficción: contar una historia.

De tal manera, ahora somos conscientes de las causas que originaron ese primer efecto hipnótico en nosotros. Si además los consumidores de cine tuvieran la habilidad para salir y entrar del estado hipnótico, tal vez el cine sería otro negocio. Pero esa meta rebasa la de nuestro trabajo. Nosotros aspiramos a conducirnos profesionalmente como productores y analistas preparados para cualquier reto audiovisual que desafíe nuestra conciencia formal. He aquí la prueba.

Introducción

La ciencia del cine

Aunque se le catalogue y conciba como un entretenimiento, al mismo tiempo que en el polo opuesto apantalle por su etiqueta de arte, el cine, más allá de cualesquiera categorías, es un fenómeno comunicativo, con códigos propios y cambiantes en el tiempo, gracias a los cuales las imágenes y los sonidos se articulan para estructurar una infinita cantidad de significados.

Tras el embeleso de los lingüistas y la obsesión de los semiólogos por establecer el listado de los códigos del cine, la constante innovación expresiva y tecnológica no ha permitido que ninguna teoría o compilado exhaustivo al respecto se destaque como un tratado definitivo sobre el tema.

Sin embargo, la *Grande Syntagmatique* de Metz se erigió como el estudio capaz de condensar la mayoría de los sintagmas cinematográficos, partiendo del concepto de *secuencia* para establecer las bases del estudio de la articulación de los significados en una película. Aún así, el mismo autor reconoció que el código que surgió de su estudio sólo podía ser *un código* del cine, el cual puede encontrarse en un número determinado de películas o en una sola, pues la otra cara de los estudios cinematográficos es la que se ocupa de los filmes por separado, no como un código aplicado, sino como la combinación singular de varios códigos dentro de un sistema textual². Es decir, por códigos del cine entendemos las diferentes características de la imagen y el sonido, capaces de articularse para estructurar sentidos dentro de un amplio rango de significación.

Gracias a la evolución de los estudios cinematográficos, las películas dejaron de apreciarse bajo la perspectiva de teorías y planteamientos autónomos a los del cine, convirtiendo al filme en objeto de estudio y no mero ejemplo o ilustración de

² Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 212-221.

un asunto totalmente apartado. Igualmente, las primeras nociones de lingüística y el análisis estructural del relato literario dejaron de corresponder al análisis fílmico. La supuesta existencia de un *habla* por cada cineasta dejó de usarse muy pronto, para mejor referirse a cada película como un sintagma o cadena de signos con sentido, a partir de que los códigos del cine se consideraron hechos comunicativos distintos a la literatura y el lenguaje doblemente articulado.

Precisamente, uno de los principales problemas en cuanto al análisis de un texto cinematográfico se encuentra en la traducción de los códigos de la imagen y el sonido a la lengua escrita. El fundador del análisis textual, Raymond Bellour, afirma que la dificultad al respecto radica en que el cine está conformado por textos imposibles de citar. Al consistir en una materia de la expresión distinta, el texto escrito se relaciona paradójicamente con la película que analiza, al detenerla en imágenes fijas para poder describirla³.

Es decir, la escritura acomoda el tiempo cinematográfico de acuerdo a sus posibilidades, utilizando la imagen fija como un equivalente de las veinticuatro por segundo. Por ello, en el análisis cinematográfico, la reproducción de los componentes de una película es aparentemente interminable, pues el texto escrito, al constituirse de un código distinto, tiene la función de describir los significados del cine, al mismo tiempo que les añade sentido por lo que la escritura puede decir en lugar de las imágenes.

El autor del libro sobre análisis cinematográfico que más ha influido en este estudio es David Bordwell. Para él, en cada película existe una organización de significados y efectos, a la que denomina *estilo*⁴, el cual no es estrictamente consciente para el espectador. Por ello, el método más eficaz para detectar la

³ Raymond Bellour, *The analysis of film*, Ohio, Indiana University of California Press, 2005, p. 22-27.

⁴ David Bordwell y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill, 2003, p. 329.

organización de los elementos es el análisis denotativo⁵, pues mediante esta práctica el estilo de una película se convierte en materia diferencial que permite detectar la práctica de un código establecido o innovador, en oposición a uno estandarizado.

De las prácticas comunes surgen los estándares⁶, códigos que forjan en los espectadores expectativas en torno al estilo de ciertos tipos de películas, aglutinadas por Bordwell bajo el nombre de *continuidad intensificada*, pero que otros analistas han denominado de varias formas: *Modo de representación institucional*, por Noël Burch, *Ministerio*, por Raúl Ruiz, y que la gente conoce como *cine comercial*. Cuando, por el contrario, los códigos de una película rompen con tales expectativas, y los significados no corresponden con las alternativas convencionales, el desafío o la burla que se hacen a la experiencia e inteligencia con que el espectador percibe y aprecia una película, mediante un proceso de pensamiento no estandarizado, adquieren nuevos valores que debido a la complejidad en la estructura.

Al estudio de la articulación de los códigos del cine es a lo que Bordwell denomina *Poética del cine*, según la cual los significados de un filme destacan de acuerdo a decisiones del director⁷; más importante, el orden de aquellos permite la ejecución de ciertas operaciones que determinan el estilo del realizador y la película. Para Bordwell, el análisis del estilo de un filme, con miras a descubrir la complejidad de su organización, permite no sólo diferenciar las prácticas institucionales o estandarizadas de las anticonvencionales y más complejas, sino también aumenta la sensibilidad de los espectadores y nos otorga mayor experiencia para reconocer las habilidades de quienes las hacen.

⁵ David Bordwell, *Figures traced in Light, on cinematic staging*, Londres, University of California Press, 2005, p. 36-40.

⁶ Bordwell y Kristin Thompson, *Op.cit.*, p. 328.

⁷ Bordwell, *El significado del filme, inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona-México, Paidós, 1995, p. 297.

Por otro lado, una poética del cine será también el estudio de las complejidades estructurales que cada película posee. Para Noël Burch la poética dentro del cine se refiere a la sintaxis de una película en relación a las funciones de sus elementos, a partir de su complejidad estructural, en referencia al estado puro de las imágenes y sonidos⁸, y no a sus posibilidades emocionales. Una lógica que Barthes, al igual que Eco, ambos partiendo de Jakobson, explican partiendo del predominio del paradigma sobre el sintagma⁹; para llevar a cabo este análisis, de acuerdo con todo lo anterior, es necesario aislar los sintagmas y valorarlos de acuerdo a los modelos de acuerdo a los cuales encajan o contrastan.

Las películas pueden ser expresiones del entorno de los cineastas o de las industrias. Es decir, por un lado, son manifestaciones convencionales a cerca del hombre y sus ideas, concebidas a partir de fórmulas industriales y producidas en ambientes de maquiladora. Mientras que, por el contrario, pueden ser expresiones complejas, aunque no por ello ilegibles, a través de las cuales los cineastas, y el cine, encuentran mayor libertad para comunicar algo acerca de la realidad, a partir de signos con referencia plena dentro de ella y fuera de ella, tal cual sucede con la representación de realidades propias de la ciencia ficción, por ejemplo.

El estilo de una película se refiere a la estructura de su sistema de signos. En cada película, aún en las que se producen como deliciosos, empalagosos o rancios churros rellenos o cubiertos, existe un estilo, definido por las convenciones de un modo de producción o por la estructura de su sistema de imágenes y sonidos. Es decir, cada película constituye un texto cuyos elementos se ordenan de una determinada manera o no, de acuerdo a la función que cumplan (expresar,

⁸ Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 22.

⁹ Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona-México, Paidós, 1990, p. 55.

describir, vender, etc.), y cuya estructura debe ser analizada antes de relacionar dicho texto con otros sistemas, textuales o no, exteriores a él¹⁰.

Para el presente trabajo, el objeto de estudio consiste en una película que contraviene muchas de las expectativas en torno a su estilo, oponiéndose a las convenciones de la continuidad intensificada, concepto ideado por Bordwell para denominar los procesos de producción estandarizados por Hollywood, los cuales dominan el mercado internacional¹¹, y no son otra cosa que las maneras específicas de producir una película. La continuidad intensificada afecta la producción en sus tres fases (preproducción, rodaje y postproducción), pero es percibida sobre todo en la pantalla, a partir de aquello que se repite en un sinnúmero de películas donde la representación del espacio tiempo obedece a una lógica cercana a la producción en serie, convirtiendo a las películas en objetos utilitarios de un argumento atractivo, del potencial de un género, o del despliegue de los atributos de alguna estrella:

“Los practicantes de esta continuidad intensificada no despliegan mucha maestría en el uso de puertas y ventanas para marcar zonas de acción, la composición y recomposición balanceada e imperceptible del cuadro, el sutil pivoteo de personajes dentro y fuera de cuadro, el poder de la puesta en escena hacia los lados, y los sutiles cambios que revelan acciones en el último plano”¹².

La continuidad intensificada se entenderá mejor si acudimos a lo que es contrario a su concepto. Como decíamos, el objeto de este estudio propone una estructura distinta, apoyada en el empleo mesurado de los códigos del cine. Con la finalidad de describir de qué forma en ella estos códigos se articulan como

¹⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, p. 491.

¹¹ Bordwell, *Figures.....*, p. 30.

¹² *Ibid.*, p. 64

sintagmas, y cuáles son las maneras de contravenir las convenciones antes mencionadas, es que este análisis procede.

De las tres partes, la primera pretende enfatizar la alternativa del sonido como constructor de sentidos múltiples al desarrollo de las acciones, contrario a su función narrativa, explícitamente metonímica. El propósito es el de comenzar a disertar en torno al contraste entre el estilo de la película que nos ocupa y algunas convenciones de la continuidad intensificada.

La segunda se coloca en los terrenos de la música, para intentar analizar los niveles en que música incidental, canciones y músicas de fondo se insertan y desprenden de la diégesis de la película. Aquí se pretende ligar más la dependencia del sintagma hacia el paradigma, que no su independencia, al hacer hincapié en la frontera entre el uso de canciones en el género del cine musical y el sentido que adquieren bajo la concepción de la directora Sofia Coppola, en esta su segunda película.

Antes de concluir, el tercer apartado consiste en el desarrollo del concepto de aleatoriedad dentro de la estructura de la película. Aquí se encuentra nuestra búsqueda más grande por transmitir y comprobar el anticonvencionalismo con que la película se conduce. La aleatoriedad, manifiesta en lo que Noel Burch denomina como aleas, produce modelos gracias a los cuales el estilo de una película adquiere complejidad en su estructura, la cual radica en la propuesta de un modelo no común de filmar.

El espacio y el tiempo cinematográficos no corresponden nunca con una supuesta idea de realidad. Las imágenes y sonidos juntos crean otras realidades, ya sea para simular un mundo existente a los humanos, o negarlo y producir otros efectos por la mezcla de características entre lo visual y lo auditivo. Eso sucede en todas las películas, por el simple hecho de que el cine hace una selección de los sucesos que son más significativos para representar una acción en un tiempo y espacio sintetizados.

Hemos hablado de la continuidad intensificada pocas páginas antes. Las acciones regidas por este esquema optan por la invasión de todo rincón posible de un suceso, en lugar de una selección definida que sintetice, describa o exprese algo sobre el espacio y el tiempo de la acción; buscará el registro de todos los ángulos, necesarios e innecesarios, para después editar los que mejor satisfagan a la industria. Es decir, no hay una construcción real de la película, pues ésta nunca es concebida totalmente desde el principio, no existe una previsualización decidida, una estructura decidida para el objetivo de la película, lo cual hace que su mensaje, como código cinematográfico, pierda valor.

En la película de Sofia Coppola ocurre lo contrario. Las acciones no son registradas desde múltiples ángulos sin sentido, ni se evidencia claramente cuánto tiempo transcurre entre una y otra de ellas. El uso de la elipsis, mensurable e inmensurable, y la representación de espacios a partir de su contigüidad, son maneras más intencionales y expresivas de establecer un código para una película, lo cual sí le otorga un valor especial a su estructura.

Todo esto quiere decir algo que hemos venido comprobando de manera acumulativa: la composición de la imagen a partir del movimiento espontáneo de la cámara en mano, al igual que la banda sonora, cuyo efecto va más allá de la sincronía entre imagen y sonido directo, se contraponen a las estructuras

impuestas por el sistema de producción propio de la continuidad intensificada; también generan nuevas formas de acercarse a una película como fenómeno de significación audiovisual, y narran una historia que no podría ser la misma si se le traslada a otro sistema de signos.

I. Cae la noche en la tierra del Sol

Perdidos en Tokio es cómica sin recurrir al *gag* ni a la plena ridiculización de la trama; es romántica sin clichés¹³, es melodramática sin que el conflicto de fuerzas sea cara a cara, sino a kilómetros de distancia; no es musical, pero las canciones de su banda sonora resultan esenciales para la narración; es una película sobre el reconocimiento de una cultura ajena, pero a partir de sus rasgos más contemporáneos; es lenta, pero segura.

En la segunda película de Sofia Coppola no existe un conflicto dramático evidente, planteado desde el principio y resuelto con claridad. Carece de definición pues evade convenciones argumentales resultado de transformaciones del cine clásico y la continuidad intensificada. Abundan los silencios, los diálogos no son extraordinariamente discursivos ni explicativos. Hay más canciones que palabras. Dentro del estilo que ha elegido la directora, sus licencias poéticas escatiman al máximo la sintaxis de los elementos del cine. Acciones totales transcurren en un número mínimo de cortes, sin necesidad de hiperfragmentar el espacio ni la acción; mucho menos se abusa del montaje para seguir la continuidad de un movimiento.

Contrario a la indefinición de un conflicto dramático claro, las estructuras de imágenes y sonidos fundamentan su complejidad en la medida temática y estilística. Dos secuencias de la película muestran cómo a través de los recursos del sonido pueden articularse sentidos distintos en la progresión de dos acciones paralelas, a pesar de la falta de un conflicto dramático explícito, sin que por ello exista una carencia de trama.

Habitaciones contiguas, el amor minimalista.

¹³ “Coppola guionista y directora, definitivamente evade los clichés de cualquier romance veraniego”. Mark Olsen, *Tokio Drifters*, “Sight and Sound”, Septiembre de 2003, p. 12-16.

Charlotte (Scarlett Johansson) es una joven filósofa recién graduada de la universidad. Desde hace dos años está casada con John (Giovanni Ribisi), fotógrafo de moda, a quien acompaña en un viaje de trabajo para fotografiar a una banda japonesa. Desde el hotel donde ambos se hospedan, el *Park Hyatt* de Tokio, Charlotte observa el tránsito de las avenidas de la capital nipona, mientras el insomnio la mantiene exhausta y, la ausencia de su trabajador esposo, sumida en la angustia.

En otra habitación del mismo hotel, Bob Harris (Bill Murray) lidia una pelea similar contra el *jet lag*, mientras la promoción de un whiskey japonés lo distrae de la indiferencia de su esposa, aunque el trabajo no lo tiene muy satisfecho con el estado de su carrera.

Para ambos personajes, el hotel se convertirá en un refugio casi hogareño, al cual pueden volver después de haber recorrido la ciudad sin ánimos turistas que complacer, o luego de haber sufrido la incomunicabilidad con un director de comerciales cuyas largas palabras son traducidas a lo máximo en un par de oraciones. Un refugio inteligente, con fax y televisión de pantalla plana, donde las cortinas se abren automáticamente al amanecer, y en el lujoso bar puede uno disfrutar de jazz en vivo con la ebria esperanza de dormir un poco.

Los hechos concretos por los que los protagonistas de *Perdidos en Tokio* deben la insomne estancia *contra-turística* en la capital dragona de oriente, se basan en un conflicto dramático velado. La trascendencia de su encuentro delimita una amistad *sui generis* entre una veinteañera y un cincuentón que se azotan cada uno por sufrir las crisis de sus respectivas edades: una joven esposa cuyo marido aparentemente ha cambiado y ha dejado de concentrarse en la mutua felicidad, y

un actor cuyas arrugas limitan su participación en películas, mientras su papel como padre de familia ausente se ha convertido en el rol de todos los días.

El infortunio cotidiano se revela en las actitudes cotidianas de estos dos extranjeros sonámbulos. El conflicto implícito se manifiesta de manera difusa en las circunstancias inmediatas de los personajes, pues la batalla es contra algo que gradualmente los ha venido dañando desde hace tiempo, una melancolía producto de la soledad acompañada, malestar expresado en sus disfuncionales relaciones con la familia y los amigos.

Entre Bob y Charlotte se crea una concordia, una complicidad, un enajenamiento ante los conflictos que los rodean. Ambos se encuentran insatisfechos con sus matrimonios y sus situaciones profesionales; aparentemente, la única diferencia entre ellos es la edad. Se identifican como paisanos en una nación ajena, conflictuados pero dispuestos a disfrutar de la ironía que los ha unido en calidad de extranjeros aburridos.

El espacio-tiempo donde la película coloca a estos desdichados es una estructura donde el corte nunca es privilegiado, sino que el master shot soporta cambios de emplazamiento para darle al montaje un ritmo sincopado que acomoda pequeñas acciones, como encender un cigarro o chocar las bebidas para decir salud.

En *Praxis del cine*, Noël Burch sostiene que el arte no debe ser bello sino necesario, suficiente. Contra las obras bellas pero gratuitas, o esplendorosas pero insignificantes, se impone una economía de recursos, una sintaxis cuyo fundamento es el corte directo, el paso de un plano a otro sin artificio, la definición de un espacio tiempo dentro de una complejidad cimentada en la dialéctica de lo

más sencillo, para articular significados tendientes más a ser expresivos que narrativos.

El encuentro en el bar: la coincidencia televisiva

Charlotte no puede dormir. Junto a ella, John ronca, descansa porque al día siguiente tiene que trabajar. Charlotte prende la televisión, cambia los canales, busca con qué aburrirse, quiere cerrar los ojos y dormir. Pero no, el pausado *zapping* la lleva de un canal a otro, hasta coincidir en sintonía con Bob, insomne gringo impotente.

Ambos personajes sintonizan el mismo canal sin saberlo, aunque el efecto comunica una clara coincidencia: Charlotte y Bob no sólo están viendo la televisión porque no pueden dormir, sino que están viendo el mismo canal, cuya indigna programación los lleva fuera de la cama, luego de la habitación, con rumbo hacia el mismo sitio: el bar del hotel. El sentido de la imagen cambia hacia dentro de ella debido a que el sonido articula acciones que no son vistas. Es decir, una parte de la banda sonora se aísla de las imágenes para, dentro de ellas, estructurar acciones nuevas.

La estrategia de este juego se fundamenta en el poder evocador del sonido¹⁴; vemos que Charlotte cambia el canal, y escuchamos el sonido del programa que sintoniza, mismo que continúa cuando la pantalla muestra a Bob acostado en su cama. Casi de inmediato, la imagen nos revela la programación: una película de Kurosawa, interrumpida cuando el televisor se apaga y una puerta se cierra. Aparece entonces el pasillo vacío, el cual es pronto invadido por la rubia protagonista, quien camina despacio y sin garbo.

¹⁴ “El potencial evocador del sonido está más ligado al potencial evocador fuera del campo”, Burch, *Op cit.*, p. 94.

Así, separado de la imagen, el sonido estructura un nuevo sentido, gracias a un efecto en el montaje que articula la coincidencia en el tiempo, generando la idea de que los personajes coinciden en torno a la sintonía televisiva. Luego, la puerta que se cierra cuando el televisor se apaga se asocia más directamente con la imagen de Bob, dado que fue él la última persona a cuadro; aparentemente, él apagó el televisor y salió de su habitación, pero no: es Charlotte la primera en poner pie sobre el pasillo.

La coincidencia del televisor y el contrapunto de la puerta se generan gracias a una alternancia entre las imágenes de Charlotte y Bob, y los sonidos de la televisión y la puerta. La televisión se asocia primero con ella, pero se convierte en dominio de él; luego, la puerta que se cierra se asocia con la imagen del actor, pero el sonido termina siendo afectado por la imagen final de la joven cuando cruza el pasillo del hotel.

“Suntory Whiskey”: alivio desde el primer trago

Cuando Charlotte llega al bar, Bob tiene en su mano un trago del famoso *Suntory Whiskey*, y con el mesero charla sobre algún personaje, casado más de una vez, tal vez un viejo amigo de la juventud o un colega actor perdido en la ignominia de las *series b* o los comerciales de licor.

Qué raro que la primera en salir haya sido la última en llegar. Es decir, Charlotte fue aparentemente la primera en abandonar la habitación; sin embargo fue Bob el veloz intrépido bebedor insomne quien primero tomó asiento en la barra con su trago listo para ingerir. Tal vez sea que Bob realmente cerró esa puerta que creíamos funcionaba de contrapunto a la imagen de Charlotte. Tal vez esa puerta

era la de Charlotte, en efecto, y a Bob no le vimos el polvo ni escuchamos abrir la chapa por la ansiedad que le mandaba bajar por un coctel.

“En el momento del cambio de plano, éste puede parecer que se define por una u otra de las características de espaciotiempo, pero el desarrollo del plano B puede revelarnos, con retraso, que pertenece a una categoría distinta, ya sea en el espacio, en el tiempo, o en los dos”¹⁵.

He aquí un posible cambio de sentido en la estructura de coincidencias descritas con anterioridad. Es probable, en cuanto que la asociación de elementos ha sido afectada nuevamente, pero es muy estricto querer señalar hasta el más mínimo cambio en estas relaciones de imagen y sonido, pues para la percepción son igualmente minúsculas. Sin embargo, la articulación despierta nuestro interés.

Tal interés estriba en el hecho de que la película estructura estas dos posibilidades basándose en el más mínimo uso de los recursos. Es tan sólo el ruido de una puerta y la imagen del actor sentado en la barra de los alcoholes lo que articula el sentido de que uno u otro de los protagonistas bajó antes buscando la dosis para dormir. Por principio de cuentas, nunca una película que responda a las convenciones del cine clásico o la continuidad intensificada se permitiría esta clase de arbitrariedad; nunca la progresión de las acciones quedaría abierta a un binomio interpretativo. En una película de este estilo sería necesario saber cuál de los dos personajes fue el primero en llegar y por qué. Pero aquí no, y no importa no saber, pues las posibles acciones se articulan gracias a los recursos del cine, haciendo difícil trasladar esta misma progresión para expresar lo mismo mediante cualquier otro lenguaje.

¹⁵ Burch, *Ibid*, p. 22.

El código cambia para potenciar nuevos sentidos¹⁶. La poética del cine se refiere a la estructura que permite articular toda clase de posibilidades en una obra, y su método se complace al encontrarse con juegos expresivos como este:

“Si el film es todavía en gran medida comunicación imperfecta, se ve claramente ahora que puede ser objeto puro, convirtiéndose la función sintáctica en función poética, por simbiosis con la función plástica”¹⁷.

En realidad, la duda en torno a quién cierra la puerta y por qué Bob está en la barra antes que Charlotte, puede quedar clarificada por la articulación de las imágenes: en efecto, vemos que Charlotte cruza el pasillo justo cuando escuchamos la puerta cerrar, pero si Bob ya está en el bar es porque salió antes. Sin embargo, la importancia radica en la expresividad de esta articulación: no se sincroniza el sonido con la imagen, sino que se yuxtapone para dotarle de sentidos distintos.

De tal forma, resolver esta duda sobra, es un clavado en la forma. Pero, para el análisis, lo que importa es que hay una intención expresiva, que distingue a la película porque no se instala en las necesidades convencionales de una industria o modo de expresión institucionalizado, exasperadas en el uso de los recursos explicativos y la continuidad entre la imagen y el sonido. En cambio, se estimula otro tipo de percepción en el espectador, así como la inteligencia del analista. ¡Imaginad, de por sí, la flojera de describir cómo las cosas son evidentemente explícitas en una película del estilo intensificado!

Podría decirse que la dualidad en la interpretación del recurso, a la que hemos llegado mediante este camino de palabras, temáticamente reproduce el tema que se encripta en el mismo título de la película: el sentido de los recursos se

¹⁶ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, Mondadori, 2005, p. 379-380.

¹⁷ Burch, *Op. cit.*, p. 22

bifurca para impedir la traducción completa de las acciones, prevaleciendo así algo impedido en su contenido pero impulsado por su expresión.

El brindis de los perdidos: matando el tiempo.

Hemos llegado al bar, finalmente. Fue un largo camino, pero cuando se analiza algo hay que revisarlo una y otra vez hasta que no quepa duda de cómo se estructura.

En el bar del *Park Hyatt Tokio* coinciden Bob y Charlotte por más de un minuto, luego de que él la vio en el elevador del hotel y ella lo saludó antes de huir definitivamente de su esposo y la rubia descerebrada amiguita actriz. Progresivamente, el aburrimiento de ambos se articuló hasta este punto por el contracampo de la sesión de fotos y el master shot con protecciones del comercial de Bob, y los montajes elípticos de los paseos por la ciudad y traslados en metro de Charlotte.

El fastidio sistemático se ha venido desarrollando gracias a las concisas tomas donde el diálogo estructura el drama de manera sumamente contenida. Por ejemplo, la filmación del comercial con Bob es un *tour de force* entre él y el director, con la traductora de árbitro, quien trabaja acortando el sentido de las larguísimas frases del director, soltando al inglés unas cuantas palabras, incomprensibles para el actor, quien espera una explicación más proporcional en extensión, si no es que también en significado. Pero, para la historia, esta situación no representa conflicto alguno; se trata de un actor y un director tratando de lograr un acuerdo. Para fines dramáticos, se articula el sentido del hastío profesional del protagonista, gracias a los diálogos y el uso reiterado de la cara parlante. La densidad del subtexto enriquece la acción en pantalla, la cual, por principio, es sumamente cotidiana, casi trivial, en apariencia carente de importancia.

En cuanto a Charlotte, la ilustración de su hastío proviene de la serie de tomas montadas con total discontinuidad, que la siguen con *over shoulders* espontáneos: mientras camina por la calle protegida con un paraguas transparente ante la brisa de una incipiente lluvia; cuando viaja en metro, dentro de los vagones o sobre las escaleras eléctricas; o en una de sus visitas a un templo budista.

Antes de bajar al bar, las situaciones en las que encontramos a Charlotte no demuestran más que los atisbos emocionales que la aquejan. Ya sea en su habitación, asomando en el encuadre apenas la mejilla invadida por las lágrimas, mientras intenta conciliar con su amiga Lauren los reproches en torno al esposo; o en el mismo bar, cuando trata de socializar con las aburridas amistades del mismo John. Las acciones de la película no progresan debido a un conflicto definido, sino que desarrollan la circunstancia particular (e indeseable) de la protagonista:

“Con el fin de que el espacio tiempo de la imagen y del texto sean algo más que dos continuidades que se desarrollan paralelamente y que parecen ignorarse mutuamente, los encuentros, los puntos de engarce, no pueden ser fortuitos, ni imperceptibles a la lectura, porque oscuridad a nivel significativo no quiere decir ilegibilidad estructural: cuanto más oculto está el sentido de una obra, más sus principios de tensión estructural deben ser aparentes”¹⁸.

No es sino hasta que conversan en el bar cuando los protagonistas de esta película abundan en torno a esas circunstancias, rematando lo que hasta ahora han sido exclusivamente pistas, cuya lectura ha sido posible sólo entre líneas. El estatus de ambos, aburridos y con deseos de un sentido de vida distinto, se manifiesta en pantalla mediante un encuadre donde aparecen por delante de la gran vista del paisaje urbano de la capital japonesa que otorgan las grandes ventanas del bar.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78

La secuencia establece la concordancia entre sus identidades, sus condiciones inmediatas, articulando el encuadre que los delimita, para luego jugar con la dirección de sus miradas mediante tomas correspondientes de sus perfiles.

Esta escena intercambia a ritmo sincopado el encuadre frontal amplio con perfiles en contra campo de los dos gringos aburridos, mientras pronuncian algún diálogo, cierran un brindis chocando sus vasos, o encienden un cigarro. Mientras tanto, el resumen de sus estados civiles y profesionales concurre, permite identificarlos como turistas en el mismo limbo, cada uno en un lado del cuadro, visitados de vez en cuando por la cámara para captar sus perfiles parlantes, concurrentes en el eje de mirada y el de acción.

El logro significativo de la secuencia, la concordancia de identidades, se debe a la progresión de las inadvertidas pistas ofrecidas en los pajares que estructuran las secuencias previas, cuya seducción se producía gracias a que las acciones narradas son muy espontáneas, cotidianas en el sentido del devenir diario; lo sucedido no plantea algo extraordinario en la vida de los involucrados, ni conflicto alguno entre ellos¹⁹. A la inversa, las secuencias aseguran disgusto, hastío, infortunio cuyo único antídoto era la identificación mutua con alguien sumido en las mismas condiciones.

Los tiempos muertos estructuran anécdotas cuyas acciones no colaboran con el planteamiento de un conflicto ni con su resolución. Entre Bob y Charlotte, estas acciones sirven para hacer progresar con sutileza la relación entre ambos, plantear entre ellos la profundidad del lazo amistoso, y replantear su situación con sus

¹⁹ “Como si no fuese un esfuerzo moral muy elevado querer convertir en completamente adecuado, completamente actual y vivo un mundo representado, sin forzarlo, sin falsearlo, en su apariencia exterior y en sus resortes subterráneos, que lo orientan de pronto hacia el bien como hacia el mal”. Jaques Aumont, *El rostro en el cine*, Barcelona-México, Paidós, 1997, p. 120.

respectivos matrimonios y metas profesionales²⁰. La forma en que esta progresión articula la coincidencia anecdótica se debe a la evocación sonora, el montaje elíptico de orden discontinuo, y la síncopa del *master shot* no como protección, sino como arritmia de un encuentro entre dos sonámbulos.

²⁰ “El arte del director consiste entonces en su capacidad para hacer surgir el sentido de este acontecimiento, al menos el que le atribuye, sin ocultar por ello sus ambigüedades”. Burch, *Op. cit.*, p. 22.

II. La película musical

Mucho le debemos a una mexicana por la existencia de las bandas sonoras en el mercado. Dolores Del Río apareció en la portada del primer *soundtrack* oficialmente a la venta en estanterías musicales, con la canción original compuesta para *Ramona* (Edwin Carewe, Estados Unidos, 1982). Desafortunadamente, el fenómeno del *soundtrack* ha provocado la decadencia de la música utilizada para las películas, al producir álbumes más bien oportunistas, efímeras compilaciones de éxitos de la radio, como si se tratara de una cadena de *best sellers*: el libro, la película, el disco.

Los directores nacidos en el último tercio del siglo veinte son afortunadas víctimas del reinado del rock y el pop, así como de la concepción de la música integrada a las películas. A pesar de que la música en el cine comenzó apenas pasado un cuarto de siglo, con la mismísima llegada del sonoro, no fue sino hasta los 60 que las canciones se integraron a las estructuras fílmicas sin necesariamente haber sido compuestas para estar en ellas.

La máxima expresión de este fenómeno es el *Oscar* a la mejor canción original, un premio que diversos compositores han ganado, a pesar de que tales composiciones prácticamente nunca se integran ni a la estructura, ni a la narrativa, mucho menos a la identificación de un *leit motiv* en la película. Muy por el contrario, el lugar de esas canciones se encuentra, literalmente, en las antípodas del cine: los créditos. Al inicio o al final, el remate musical supuestamente reafirma el impacto emocional del filme, como un comentario (bastante autónomo) a lo que transcurrió en la pantalla.

Agnés Varda, Wong Kar Wai, Jim Jarmusch, Woody Allen, Dennys Arcand. Varios son los cineastas que han utilizado canciones no originales para sus películas de manera muy versátil e intencional: articulando números musicales, *leit*

motifs o efectos editorializantes diegéticos y no diegéticos. Recibir un premio a la mejor canción debería comprender la función que ésta cumple dentro de la película. De cualquier forma, no es sino una queja argumentada; al fin que el *showbiz* es el *showbiz*, y aquí no olvidamos que también somos fans. Sólo que, eso sí: fans con conciencia formal.

Canciones de amor para sonámbulos

Desde que *Perdidos en Tokio* comienza, hay música. La película pertenece a esta época en que los cineastas desdeñan su historicidad; sobre todo los independientes, quienes eligen para las bandas sonoras de sus películas tanto a vanguardistas contemporáneos como Air y Phoenix, al igual que nuevos clásicos como The Pretenders o Roxy Music. En *Vírgenes Suicidas* (The virgin suicides, Estados Unidos, 1999), Sofia Coppola mostró interés vasto en el empleo versátil de la música para cine. Aunque para *Perdidos en Tokio* no se compuso todo un álbum original o *score*, las funciones son similares: diegética, no diegética²¹, y editorializante²².

Desde dentro de la trama, la música puede tener una función específica en el espacio tiempo de la película, a partir de la identificación de una fuente sonora dentro de los límites de la acción, así como por la concordancia entre el ánimo de ésta y el tono, ritmo o intensidad que posea. Desde fuera de la trama, cuando es imposible identificar una fuente específica, porque tal vez la película está ubicada cuando no había otra manera de reproducirla más que a través de un concierto, la

²¹ Estas definiciones siguen la nomenclatura bordwelliana, donde el sonido diegético se distingue del no diegético por su importancia en el espacio y el tiempo que transcurre en la película, lo cual se vincula con la identificación de una fuente sonora, su sincronía con la acción dentro y fuera de campo, y la relación entre el tono y ubicación de ésta con el tono e intensidad del sonido. Bordwell y Kristin Thompson, *Op. cit.*, p. 312-315.

²² “El espectador rara vez tiene conciencia de hasta qué punto la banda sonora es capaz de manipular sus sentimientos (...) Toda pieza musical conlleva ciertas entonaciones emocionales y editorializantes que interpretan la escena.” Paul Schrader, *El estilo trascendental*, Madrid, JC, 1999p. 92-93.

música funciona frecuentemente con mayor intención, a partir de los mismos factores de tono, ritmo e intensidad, pero no tiene una función en el espacio ni en el tiempo, pues afecta la emotividad de la acción de manera más arbitraria e intencional.

El efecto editorializante de la música tiene que ver con su ubicación dentro de los planos sonoros. Michel Chion distingue un tipo de música no diegética como música de fondo²³, para identificar la jerarquía que se establece entre la imagen y el sonido, y establecer los niveles en que uno se afecta por el otro. A los efectos resultantes de esto los engloba en la categoría de *valor añadido*:

“Aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador sobre todo lo que ve”²⁴.

Víctimas del Jet Lag, reyes de Tokio

Para presentar el título de la película, a las nalgas de la protagonista se yuxtapone el fragmentito de unas guitarras que delicadamente suben en *fade in* para desvanecerse junto con la imagen cuando la historia cambia al espacio tiempo que nos introduce en la situación del otro personaje importante.

Bob Harris recarga su cabeza sobre la ventana del taxi, despertando por el reflejo de enormes neones publicitarios, mientras transita las amplias avenidas japonesas. Porque una cosa es segura: tanta luz no lo ubica ni en Las Vegas ni en Atlantic City. A pesar del cansancio, se talla los ojos para poder abrirlos bien ante

²³ “En la música de fondo siempre tendemos a evitar o eliminar los índices sonoros materializantes, susceptibles de reconducir el sonido oído a su causa concreta, situándolo así en la realidad de la escena” Michel Chion, *La música en el cine*, Barcelona-México, Paidós, 1997, p.194

²⁴ *Ibid.*, p. 209.

el asombro por tantos anuncios, entre los que se halla él mismo sosteniendo un vaso del whisky que ha venido a promocionar.

El recorrido hacia el hotel se unifica por otra canción, donde unas voces femeninas corean como un arrullo y una guitarra repite tres acordes por encima del delicado resonar de los metales de una batería.

En la película, la música no diegética, la que no tiene fuente sonora identificable dentro del espacio, se intensifica siempre que los protagonistas se enfrentan en soledad a una metrópolis a la que no están acostumbrados. En primer plano, a veces aunada al ruido de la calle, el metro y el murmullo de unos rezos budistas, la constante melancolía de las canciones se yuxtapone a la situación.

Charlotte sale a recorrer la ciudad. Casi inexpresiva, afirmando luego que no logró sentir nada, que se siente confundida, se sumerge en la congestión del transporte subterráneo para luego visitar la quietud de un templo. Por encima de la mujer que anuncia algo a través del micrófono del metro y el ruido de la multitud, el *lounge* de un teclado y una caja de ritmos la siguen en su recorrido por las complicadas estaciones, hasta desvanecerse por respeto al ritual de los monjes. Charlotte alza la cabeza y voltea a su alrededor buscando una señal de asombro, la menor distracción en la cual encontrar algún sentimiento, pero ni por su rostro ni por la música podemos alcanzar a saber exactamente cuál es.

En la película, uno de los constantes rasgos de la música, tanto diegética como no diegética, es que la transición entre la música y la ausencia de esta no existe. En cambio, las canciones se cortan abruptamente, coartando tanto el ritmo, tono e intensidad como la emoción. Son fragmentos breves en donde la emotividad no puede definirse claramente, está perdida como prolongación del título.

Sola en su habitación del *Park Hyatt*, Charlotte se pinta los labios con un lápiz color rosa y prueba el potencial decorativo de unos adornos del mismo color, sufriendo un accidente al golpearse los dedos del pie con la orilla de la cama. El golpe queda fuera de campo, pues el emplazamiento lo oculta; sin embargo, lo escuchamos claramente, aunque no de una manera tremendista. Charlotte expresa el dolor del accidente y se ríe irónica al masajearse. Mientras tanto, entre los ruiditos que hacen los objetos al ser colocados y el golpe del pie, escuchamos la balada de un sintetizador, las armonías de sus chillantes notas que añaden a la soledad de la protagonista una intensa melancolía.

Esta música también termina abruptamente, para abandonar el ambiente de la soledad con música no diegética en primer plano, y colocarnos en el monólogo del esposo que relata su aburrido día de trabajo (“los de la disquera decían *más loc and lol*, pero la banda no era nada ruda”). Sin música, se privilegia el transcurrir del diálogo, aunque en la charla no hay retroalimentación alguna. Charlotte, vestida aún con tan sólo una blusa gris y sus calzones rosas (los mismos que vimos al principio), pasa junto de su esposo con sus voluptuosas piernas, se sienta en la cama y revisa la bufanda que teje. “¿Crees que está bien así?”, pregunta interrumpiendo al marido, “pues no, o no sé. ¿Podrías, *por favor*, dejar de fumar?” “Me gusta. No fumo tanto, realmente. Lo dejaré luego”.

Contrario a la antipatía entre los cónyuges, el efecto que el valor añadido establece entre la música y la acción sugiere una clara empatía²⁵. En parte, quitar la música súbitamente implica que esta sugestión no se vuelva redundante. Al transcurrir por tiempo insuficiente, permite que otros elementos como el diálogo completen el sentimiento, convirtiendo a la música en elemento consecuente con la economía de recursos, característica fundamental del estilo de la película.

²⁵ “Adhesión directa de una música con el sentimiento sugerido por la escena.” *Ibid.*, p. 232.

Luego de que Bob Harris recibe la extraña visita de una *Fantasía Premium*, una elegante prostituta japonesa de carácter bipolar cuyos gritos no se endulzan ni se exaltan con ningún género musical, un electrónico dinosaurio se anuncia en la pared de un edificio que Charlotte ve desde el otro lado de la calle, mientras espera que el semáforo cambie para poder cruzar la calle, protegida de la menguada lluvia con un paraguas transparente. Un teclado armoniza separadas notas que se confunden con los ruidos de la calle, así como con otros ruidos de voces japonesas que no se distinguen si forman parte de la canción o el ambiente.

El juego entre el valor añadido de la música y la confusión del ruido ambiental funciona aquí de manera similar al efecto de la puerta que se cierra sin que sepamos quién la cerró. En este caso, puede decirse que, en una ciudad con dinosaurios electrónicos y cortinas inteligentes, la música puede formar parte de un acto tan cotidiano como cruzar la calle. Es decir, es muy improbable, pero tal vez la canción que escuchamos proviene del espacio de la trama y no de fuera de la película. Como la yuxtaposición de la soledad de los personajes y la música nos han comprobado que se trata de usos no diegéticos de ésta, lo usual sería decir que se trata, claro está, de un valor añadido de la música. Sin embargo, variar el uso para no redundar en el efecto, fusionando los ruidos ambientales con la canción, supone un nuevo juego dentro del estilo de la película, también. Es otra forma de ejecutar la poética del cine.

Pasa casi lo mismo con la siguiente escena. Bob Harris está sentado en un estudio fotográfico, recibiendo maquillaje y peinados para posar desde su mejor ángulo y obtener los mejores resultados en la promoción del *Suntory Whiskey*. Por empatía, más que por yuxtaposición, el espacio tiempo de esta situación se nos presenta con una acelerada música electrónica, con *beats* de ritmo veloz que sugieren el tono con que comúnmente se identifica al mundo de la moda y la publicidad. Aquí la música desciende para dejar en primer plano a Bob

discutiendo la fecha de regreso con su agente, para luego dar paso a la sesión de fotos, en la cual el diálogo entre el fotógrafo y Bob transcurre como una comedia de la interpretación de una mala pronunciación japonesa del idioma inglés: “Loyel mul” “¿Roger Moore?!”.

En un rasgo más evidente, la música que acompaña la secuencia en que Charlotte descubre un taller de arreglos florales en uno de los salones del *Park Hyatt* se fija con mucha sutileza como fondo de una sesión de terapia relajante artesanal (sin desmeritar el potencial curativo que los japoneses puedan otorgar a estas prácticas). En esta escena es también imposible identificar de dónde proviene la música, se inserta en la realidad de la película sin conocer su causa concreta, como dice Chion, sugiriendo una emotividad que bien podría ser intención de las maestras del taller. Sin embargo, eso no se sabe, sólo es posible interpretarlo pero, al desconocer si existe una fuente sonora real dentro de la trama, se le otorga más libertad al recurso musical, pues no se racionaliza para mejor enfatizar su efecto editorializante, su influencia sobre la imagen y el tono de la acción.

Una de las funciones más llamativas de la música en *Perdidos en Tokio* proviene de la manera en que hace transitar dos secuencias. En la primera, Charlotte recorre los videojuegos de un centro comercial, en una secuencia que bien podría denominarse como *Panorama de la cultura urbana del Tokio contemporáneo*, mientras que en la segunda se encuentra apreciando el trazo panorámico de la ciudad desde la ventana del hotel. Entre ambas secuencias, una vista de la calle y unos breves acordes de una música japonesa cambian el tono de la situación y nos mueven de la agitación adolescente de los videojuegos al silencio de la habitación, como una cortinilla entre secuencias.

Luego cambia la cosa por un momentito. Charlotte le da una oportunidad al esposo y baja para tomar un trago con él, pero la música no diegética reaparece

para armonizar con la soledad de una joven esposa que vuelve a ver las calles y edificios de Tokio desde su ventana, sin quedar plenamente satisfecha. Las variaciones en el uso de la música dan paso a la constante anterior, hasta que la conexión entre los protagonistas se establece y la empatía entre ellos surge para llevar a la película hasta la manifestación de sus rasgos más estilizados: la escena del *karaoke*, pero ésta es materia de párrafos posteriores. Como hemos señalado, cuando Charlotte volvió al hastío contemplativo, la música no diegética con emotividad melancólica resurgió como rasgo constante de la película.

La melancolía musical sin fuente sonora en el espacio tiempo del filme sigue a Charlotte en sus visitas a sitios turísticos de Japón, como el monte Fuji, y le pone ritmo a su insomnio la noche en que ella y Bob comparten una botella de Sake, disfrutan de *La dolce vita* y duermen juntos, en lo que el maestro Ayala denominó “el castísimo lecho ebrio”²⁶.

Hotel jazz

El uso de la música diegética en *Perdidos en Tokio* no sólo tiene un claro efecto emotivo, sino que además convierte a sus fuentes sonoras identificables en resortes dramáticos. Desde el inicio de la película, la banda de jazz *Sausolito* interviene siempre que las situaciones se ubican en el bar a la hora de la variedad (puesto que, cuando los protagonistas se reúnen por primera vez para charlar, ya es demasiado tarde). Las canciones que la banda interpreta tienen que ver tanto con el ambiente del hotel como con un replanteamiento del sentido a partir de sus letras. Es decir, se parecen a lo que cualquiera identificaría como música de un hotel, pero las letras de sus canciones transmiten algo de significado al acontecer de la película: “You

²⁶ “Sonambulismo de una relación más que cercana mezcla de extrañeza, miedo ‘a devorar o ser devorado por el otro’ (Cixous), pudor, afecto verdadero, escándalo íntimo, experiencia enriquecedora, amistad y ternura inusitada, que se conforma con acariciar un pie, vistos desde un top-shot del castísimo lecho ebrio.” Jorge Ayala Blanco, *El cine actual, palabras clave*, México, Océano, 2005, p. 351.

stepped out of a dream" ("saliste de un sueño"), "I'm in your arms and you are kissing me, but there seems to be something strange" ("me tienes en tus brazos y me besas, pero hay algo extraño en ello"), son fragmentos de las canciones románticas que empatan con el sutil tono cursi que se lee entre las líneas del discurso de la película.

Pero, más allá de este valor añadido a los versos musicales, la banda, específicamente la vocalista, se convierte en un obstáculo entre los protagonistas. Coronada con una mata uniformemente teñida en borgoña intenso, difícilmente desapercibido, la cantante llama la atención desde que aparece a cuadro, y su presencia latente da imprecisas señales de intervención posterior, pero nunca con la contundencia con que, en efecto, lo hace.

Hacia el final de la película, un jazzista nuevo, pianista y en solitario, es el encargado de la variedad hotelera. Es entonces cuando Charlotte sugiere a Bob no separarse: "quédate aquí conmigo, y formamos una banda de jazz". Pero, por qué ha cambiado la fuente musical de grupo a solista, tiene una causa importante.

La vocalista de *Sausalito*, anónima pero presente como el rojo del semáforo todo el tiempo, nada tonta le coquetea a Bob una noche en que éste se embriaga en soledad, terminando ambos encamados en la habitación de él, quien despierta desconcertado, metido en una resaca, intuyendo lo sucedido la noche anterior al escuchar a la cantante feliz entonar una alegre melodía mientras se baña. Charlotte, inocente pobre amiga, toca la puerta del actor para invitarlo a comer sushi. Él se declara indispuerto, pero ella descubre la causa de tal indisposición gracias a la misma fuente sonora que revivió al cincuentón del impúdico lecho ebrio, lo cual hace que la joven filósofa no dude en enojarse ante la violación de la empatía entre ella y su amigo.

Afortunadamente, era el último día de la pelirroja teñida en la ciudad y en el hotel, y el berrinche de Charlotte pasa cuando la alarma del hotel la junta con Bob en la entrada y se reconcilian con un último trago en el bar, mientras el nuevo cantante entona los sugerentes versos: "I'm so into you, woo hoo!" ("Me gustas mucho") y "when you walked into the room, there was voo doo in the vibe" ("En cuanto entraste, surgieron vibras de vudú).

El valor añadido aquí es, entonces, tanto emotivo como vivencial, se inserta totalmente en la estructura; tal cual, desde un principio se identifica la fuente de la música dentro del espacio tiempo de la película, y sus funciones se enriquecen toda vez que no nada más son música dentro de la historia, sino fuentes interventoras del drama, que cambian su trayectoria y sentido.

Terapia karaoke

Antes de entrar en la materia jazzística, señalamos que, cuando Charlotte volvió al hastío contemplativo, la música no diegética con emotividad melancólica resurgió como rasgo constante de la película. Inmediatamente la vemos echarse un clavado a la alberca, para luego encontrarse con Bob en un pasillo. Tras el silencio incómodo y la ausencia de melancolía musical, ella lo invita con timidez a salir con sus amigos. Con las manos en los bolsillos y encogida de hombros, ella escucha cómo la respuesta inmediata es un decidido sí, pronunciado casi como un murmullo, como la confirmación de una complicidad donde el contrato entre los dos no garantizaba, aún en sus cláusulas más pequeñas, tanta diversión.

El momento de mayor exaltación emotiva en la película proviene de la secuencia larga en que los protagonistas salen de reventón. A la mañana siguiente, Bob revivirá la indiferencia conyugal mediante una llamada telefónica, pero ha

pasado una noche tan inolvidable que ni su esposa puede bajarle el ánimo tan inmediatamente.

Esa secuencia se estructura a partir de un montaje elíptico que suprime arbitrariamente lapsos de tiempo brevemente mensurables, sale y entra de lugares sin que haya necesidad de ver a los personajes entrar y salir de ellos efectivamente, y centra su emotividad en la música diegética.

Charlotte calza cómodos zapatos de piso y Bob viste una ridícula playera estampada con camuflaje virado al amarillo y naranja. Él toca a la habitación de ella para salir juntos al ritmo de una tonada electrónica *in crescendo*, apareciendo ambos inmediatamente después dentro de un bar adornado con unos globos blancos en los que se proyectan unas explosiones pirotécnicas, donde Charlotte se encuentra con Charlie y otros amigos. Por debajo de la música, el diálogo no tiene ninguna importancia, sólo la entonación que refleja la impresión de Bob al conocer a toda esta gente nueva.

Breves lapsos de diversión se unifican gracias a la continuidad de la música, que cambia con un corte, para trasladar a Bob a un espacio contiguo a la sala de los globos blancos, donde platica con un nativo nipón de fluida pronunciación francesa (definitivamente algo perdido en la traducción). Sin embargo, hasta aquí sólo es posible interpretar los cortes del montaje como elipsis brevemente mensurables.

Dos son los cortes elípticos en los que vemos al estadounidense y al asiático hablar en una lengua romance, y en ninguno de ellos queda asegurado cuánto tiempo transcurrió, pero no puede ser tanto, al final son minutos u horas de la misma noche afortunada en que un actor disfrutó un poco de la vida. De cualquier forma, gracias al buscapleitos de Charlie, todos deben abandonar el bar para salir a

la calle corriendo, perseguidos por el *barman* y un guardia armados con pistolas de electricidad, asesinando el fondo de música electrónica para dejar los pasos acelerados y los gritos callejeros. En la escapada, Bob y Charlotte terminan en un gran local de máquinas de videojuegos, por cuyos pasillos se escabullen para no ser encontrados, aunque finalmente se pierden, pero luego fácilmente recuperan el camino al encontrarse en la calle con sus amigos nipones, para seguir la fiesta.

La diversión continúa en el departamento de Charile, aunque esto no lo sabemos de inmediato. La propiedad tampoco es cosa clara, a lo mejor es una comuna. Puesto que Charlie funge como una especie de guía de turistas que lleva a nuestros protagonistas de un lado al otro, es posible concluir que el departamento es su residencia. Si se elige pensar otra cosa, la ventaja que esto conlleva es que de cualquier manera persiste la música diegética con ilusión de continuidad, un efecto del montaje donde los personajes bailan fuera de ritmo, se ríen, fuman, beben o conversan por encima de la misma música, la cual se vuelve el recurso unificador de todos los momentos registrados en las tomas que se han editado para la secuencia.

En todo este pasaje, no ha habido diálogo importante ni revelación de sentimientos a través del discurso hablado, todo ha sucedido con espontaneidad, el artificio se efectúa para lograr un efecto que no tiene que revelar nada a través de explicaciones o evidencias en las relaciones entre personajes (ni siquiera sabemos con certeza de quién es el departamento). En la frontera con el género musical, la música ha funcionado como hilo conductor, sólo faltando que gracias a las canciones exista una comunicación al interior de la trama.

La cual sucede a continuación. Rompiendo barreras entre géneros, sin salirse de las normas pero evidenciando en ellas un vacío, *Perdidos en Tokio* se vuelve una película musical, y las canciones el medio de transmitir emociones y

hacer fluir la historia. Se trata de la escena del karaoke, espacio al que saltamos sin transitar más suavemente que por un corte directo, para mostrar al intenso Charlie cantando su propia versión de *God save the queen*, de los Sex Pistols.

La película utiliza las canciones en contrapunto al diálogo, vinculando los versos de la letra con las circunstancias de los personajes: Bob entona dolorosas melodías de decepción, desilusión y pérdida del sentido de existir (“What’s so funny about peace, love and understanding?” –“¿qué hay de chistoso en la paz, el amor y la comprensión?”), mientras Charlotte lo mira a los ojos y con su sorprendente voz lo seduce cuando toma el micrófono para cantar una melodía coqueta (“I’m winking at you, I’m gonna make you notice. Gonna use my arms, gonna use my legs, gonna use my style, gonna use my sidestep...” –“Te estoy enviando guiños, estoy llamando tu atención. Voy a usar mis brazos, mis piernas, mi estilo y mi caminar ladeado”). El coqueteo culmina cuando Bob y Charlotte se miran a los ojos, mientras él canta *More than this*, de Roxy Music, y la desolación los une en tomas donde corresponden las miradas y las canciones transmiten los significados profundos de los sentimientos sugeridos a través de la estructura de música, encuadre, actuación y montaje.

III. Traducciones anticonvencionales

Por un lado, las películas cuentan historias. Por el otro, sus efectos funcionan a partir de estructuras de imágenes y sonidos, conforman un sistema de signos y son realizaciones lingüísticas. Para los cineastas quienes ignoran esto último, lo importante es tener un conflicto dramático y grandes personajes; en un segundo plano, lograr que las imágenes y los sonidos contribuyan al desarrollo narrativo de una “buena historia”. Se trata de poner más énfasis en la parte emocional de la trama que en el potencial comunicativo de la película como estructura de imágenes y sonidos para narrar mediante éstos y no mediante los hechos de una historia.

En otras palabras, al transcurso indiferente de tal o cual imagen o sonido, al desdén hacia el recurso cinematográfico por privilegiar una supuesta gran historia, es a lo que Noël Burch ha denominado *grado cero*, y es posible encontrarlo en la mayoría de las películas que actualmente se producen en el mundo.

Perdidos en Tokio se aleja de las convenciones con que las películas de grado cero desarrollan y concluyen sus argumentos: diálogos explicativos, cientos de miles de millones de intercortes en cada escena, duración mínima de los planos, etc. Convenciones de las que resulta un sistema institucionalizado pero ilegible pues, aunque sus argumentos pueden en ocasiones ser interesantes, divertidos o de temática grave, como una crítica social inminente (aunque no recordamos ninguna película así que al final no resulte aburrida), los hechos lingüísticos del cine, las asociaciones, yuxtaposiciones y demás formas de relacionar las imágenes con los sonidos, carecen de sustancia y contenido, pues éstos se encuentran sólo en la historia.

En este trabajo creemos que, para contar una gran historia, millones de dólares pueden ahorrarse y millones más ganarse si la gran GRAN historia se

escribe bajo la forma de un libro. Fernando Vallejo, amigo nuestro, novelista premiado con el Rómulo Gallegos, provocativo autor de tres películas perdidas en los anuarios del cine mexicano (*Crónica roja*, México, 1979; *Barrio de campeones*, México, 1981; *En la tormenta*, México, 1982), afirma y reafirma, de frente a nosotros, que el cine ha muerto, que ya no hay posibilidades, que se trata de un arte muy menor, incluso menor que la literatura. Plantea, también, que con las nuevas tecnologías cualquiera puede hacer una película con una buena historia, pero que si se tiene papel y lápiz esa buena historia puede igualmente funcionar muy bien, tanto como obra de arte como producto. “Sin embargo, ¿qué tan fácil es escribir?” Culmina.

Nuestra principal propuesta considera que las grandes obras no son las que cuentan una gran historia o una gran idea, sino aquellas cuya forma es indispensable para tal historia o idea. Tomemos un ejemplo: En *Manhattan* (Woody Allen, Estados Unidos, 1979), la secuencia inicial relaciona al protagonista con imágenes de la ciudad y la *Rapsodia en azul* de George Gershwin. Isaac intenta comenzar una novela sobre Nueva York, corrigiendo varias veces lo que escribe debido al tono, las palabras, la extensión de lo escrito y otras razones; mientras, en blanco y negro, las imágenes de la ciudad surgen para ilustrar, convencer, disgregar y connotar sobre lo que el personaje dice; y la música adquiere sentido toda vez que el mismo Isaac afirma que las composiciones de Gershwin son el ritmo del palpar neoyorkino.

Las imágenes aparecen sincopadas o al ritmo de la música; la música misma está dentro pero se queda fuera de la diégesis al mismo tiempo; el soliloquio del protagonista se convierte en un hecho concreto de la trama, contrario al narrador omnipresente cuyos parlamentos constituyen por lo general pleonasmos de la imagen; es decir, los recursos del cine ejecutados a partir de la sintaxis del cine. Para dar cuenta de lo que sucede en una película de grado cero, como no hay

significación en la relación imagen-sonido, lo único a lo que se recurre es a la historia (el contenido por el contenido); mientras que, para dar cuenta de una película como *Manhattan*, es necesario recurrir a la descripción de la técnica para comprender de qué se trata (el contenido por la forma).

De la misma manera que un personaje se va y regresa de la diégesis en literatura, o se expresan sus sentimientos con metáforas, series de palabras no estructuradas como oraciones simples, o sin recurrir a la precisión de las palabras explícitas, el cine también cuenta con recursos propios para estructurar sentidos. La palabra es aparentemente más infinita que la imagen y el sonido, pero eso sólo depende de la intención con que se les compare. Lo que hay que resaltar es que cada tipo de obra posee sus propias formas para significar, virtuosas o corrompidas por el mercado y lo que se quiera, que evolucionan constantemente y cada vez se funden con formas de otro tipo, pero que continúan diferenciándose aún de múltiples maneras.

Igualmente, entre el grado cero y un cine más bien poético, existen diferencias formales, de contenido y de mercado.

“El hecho de que el trabajo de estos directores sea inconseguible en una buena copia de video dice menos sobre su importancia que sobre los gustos del mercado.”²⁷

Aquí hablamos de la poética del cine como cualidad del estilo de una película, el cual responde menos a convenciones de producción que a estructuras de sentido y necesidades de expresión; a estructuras paradigmáticas de las cuales dependen los sintagmas, en las cuales se rompe el sintagma convencional para construir significados de otra forma. Es decir que los recursos del cine estructuran

²⁷ Bordwell, *Figures...*, p. 10.

los sentidos de una historia o un argumento, necesariamente. Contrario a esto, el cine de grado cero busca que, necesariamente, los recursos del cine no pongan en evidencia sus mecanismos de articulación de la historia, para quedar relegados a un nivel inferior de significación.

Una de las formas de nivel inferior empleadas por los cineastas de grado cero consiste en registrar una sola escena desde todos los ángulos y emplazamientos posibles, para en el montaje elegir los más “adecuados” y conformar las secuencias como mejor luzcan. Se trata de una técnica por la cual una película no funciona como tal sino hasta la sala de montaje, anulando cualquier complejidad estructural, por permitir control absoluto y satisfacción plena de la industria. En lugar de elegir sólo un número determinado de encuadres para registrar una escena o secuencia, se la invade desde todos ángulos.

La complejidad de esta técnica queda implícita por la cantidad de tiempo y material expendido. Exige un rigor en el control de todos los elementos, sobre todo el entretenimiento de los actores y extras, ante la espera por la nueva toma de la misma escena. Carece de libertad por no permitir ni al cineasta, ni al actor, ni al fotógrafo, y mucho menos al espectador, la concepción creativa ni perceptiva de una forma de representar un universo de imágenes y sonidos estructurados. Es decir, traiciona la realización y la apreciación por no constituir una estructura de formas cinematográficas (imágenes y sonidos asociados sistemáticamente), sino una ilustración somera de algunos acontecimientos supuestamente entretenidos o interesantes²⁸.

Nuevamente, no todas las películas industriales están condenadas a ello, o al menos unas cuántas de ellas lo han negado, aunque no totalmente, y tal vez no

²⁸ “Nosotros detectamos que la organización estilística es resultado de las decisiones que el cineasta hace, de entre un número de alternativas disponibles para él”. Bordwell, *Ibid.*, p. 40.

concientemente por parte de sus creadores. Ciertos productos industriales demuestran potencial cinematográfico al integrar *leit motifs* o montajes atípicos, como Christopher Nolan en *Batman inicia* (*Batman Begins*, Estados Unidos, 2005), genialidad que sobrevive a los estándares de la industria, negando la continuidad intensificada en favor de una estructura que intencionalmente fragmenta la trama presentando aspectos pasado y presente de manera no cronológica, renovando constantemente el valor de las acciones.

Además, es sabido que la carencia de complejidad formal en la *telebasura* y el cine llamado *comercial* se debe menos a un maquiavélico plan por *estupidizar* al mundo, que a la simple motivación empresarial de ejecutar hasta el cansancio las máquinas de hacer dinero. Sin embargo, este fenómeno corrompe la idea de que el cine, como acto lingüístico, colabora con la difusión de la cultura, puesto que se le percibe como una distracción. Y no que la cultura no se pueda comunicar mediante distracciones. Sólo que, cierto es, todavía no hay muchos cineastas que fácilmente puedan conducirse entre el grado cero y el cine poético. Es decir, que mágicamente puedan convertir una poco convencional propuesta de película en un estándar de taquilla.

Perfecciones aleatorias

Se supone que la película perfecta debe cumplir al pie de la letra lo que el guión manda, lo cual implica escribir tal cosa exactamente como se planea llevarlo a la pantalla. Hitchcock y los guiones de hierro, pues. Él hacía películas perfectas, con un guión escrito pensando en todas las fases del proceso. Pero hay películas perfectas que parecen haberse hecho totalmente fuera de cualquier tipo de control. Y se sabe de cineastas que así filman, también. El azar es el elemento que se

contrapone a las necesidades del grado cero, y las aleas la manifestación de una libertad en todas las facetas de una película:

“Los cineastas han debido acomodarse a la presencia del azar desde los primeros tiempos (...) Incluso en films enteramente <<puestos en escena>>, el montador pronto se dio cuenta de que a menudo eran los accidentes menudos, que escapan a la voluntad del realizador sin que éste siquiera pueda verlos durante el rodaje, los que permitían la firme articulación de tal o cual *raccord*”²⁹.

Perdidos en Tokio corresponde más a este tipo de estructura que a la del grado cero. Por principio de cuentas, nunca exactamente se conoce qué tipo de sentimiento une a los protagonistas, por lo que argumentalmente hay un enorme vacío, que constituye, sin embargo, una expresión del sistema de signos abiertos a un número de interpretaciones posibles con que discurre la película.

Hablar de la manera en que el contenido depende de la forma es una manera de explicar cómo una obra se distingue de otra. A partir de la estructura de sus formas, cada tipo de obra puede enriquecer o empobrecer su contenido, el cual, por muy grande e importantísimo que para el ser humano pueda ser, carece de sentido si el tipo de obra no explora las posibilidades que tiene de transmitirlo, y se limita a unas cuantas, que conoce por probadas y formuladas con anterioridad, aunque hayan servido a otros propósitos.

Por otro lado, el azar no se refiere a una especie de *laissez faire* de la realización de una película. No es como poner la cámara donde sea nada más por el deseo de ser anticonvencional. Un cineasta es anticonvencional desde el momento en que decide, concientemente o no, por política autoral o intuición, filmar su película sin campo-contra-campo ni la invasión de la escena desde todos

²⁹ Burch, *Op. cit.*, p. 117.

los ángulos, optando por utilizar las variables de imagen y sonido de acuerdo con las necesidades de intención de tal escena o secuencia³⁰.

El sonido, la música y el transcurso argumental de la película que nos ocupa han constituido partes amplias de este análisis, en las cuales el montaje y la cinefotografía han funcionado como los medios para describir cómo se estructuran imágenes y sonidos en los tres aspectos de la película mencionados; en ellos recae por mucho el poder significativo del resto de los recursos. Asimismo, en ellos se manifiesta el rechazo del grado cero y la manipulación del azar.

El azar como circunstancia externa puede obligar a cambiar el plan de rodaje porque la locación ya no está disponible o tal decorado ya no sirve, etc. Por otro lado, si desde el principio el planteamiento de la realización utiliza esas circunstancias incontrolables, ya no importa si hay que cambiar la acción, el lugar o la posición de la cámara, pues se sabe que entre esas tres existe un número grande de posibilidades que se prevén pero sin decidir una sola, definitiva, perfecta y controlada.

Cuidado, una ciudad fuera de control

Charlotte camina por las calles de Tokio. Por casualidad, ese día comienza a llover. El equipo de producción consiguió bolsas para cubrir la cámara y arte sacó un lindo paraguas transparente para la actriz. Si todo estaba ya perfectamente preparado, o no, no es lo importante, sino que la lluvia no detuvo el rodaje. En lugar de interferir con los significados de la película, el clima de la ciudad funciona como una ventaja accidental para quienes desean encontrar en los cielos nublados un símbolo de soledad o un elemento de nostalgia. Para los formalistas, sólo

³⁰ “El cine, se nos dirá, siempre está hecho de esos compromisos entre el azar y la voluntad del autor. Exacto, pero todo es una cuestión de grados y actitud” *Ibid.*, p. 118.

significa el registro de un elemento real y aleatorio dentro de un sistema de signos que aprovecha este tipo de aleas para dotar de sentido a lo no previsto, una inspiradora virtud de los cineastas inteligentes. Porque lo único que nos ha faltado para adquirir un paraguas transparente es el dinero.

Se dice que la cámara del documentalista debe contar con plena libertad para moverse y poder registrar lo inesperado e inmediato. Sin embargo, también los registros del entorno tal cual crean una realidad propia del cine, producto de las particularidades del registro y el montaje como medios cinematográficos. En *Perdidos en Tokio*, la imagen que transmite la cotidianidad japonesa se mueve con la libertad que caracteriza a algunas obras del género documental, no por pretender captar lo inesperado, sino por hacer un registro menos riguroso y más espontáneo del movimiento de los personajes y la gente, extras involuntarios.

Hay quienes afirman que sólo hay una manera perfecta de encuadrar y mover la cámara en el cine; pero, cuando el director de fotografía la toma entre sus manos y sigue el movimiento del personaje, el encuadre y el movimiento cambian y la imagen se compone y recompone con mínimas variaciones que acumuladas forman una imagen constantemente nueva.

Esto no importaría mucho si los cambios espontáneos en la imagen no fueran utilizados sistemáticamente en una película. El control de un diálogo breve, el estatismo de una charla de bar, son eventos controlables que cambian la espontaneidad de la cámara en mano por el tripié, como sucede en las secuencias donde el movimiento no significa, donde la espontaneidad es innecesaria pues no se encuentra en las posibilidades de la imagen misma sino en las acciones que suceden dentro de ella. La cámara otorga el poder al diálogo, la actuación, el fondo fuera de foco y la evocación de espacio fuera de campo.

Cuando las explicaciones no se necesitan, cuando no hay diálogo que pueda enriquecer en modo alguno la acción y ésta se produce sin estrictas marcas de posición, el control de la imagen se deja a las demandas de una estética espontánea, que ocurre y se modifica en el segmento de tiempo entre acción y corte.

Distraída por azar

Aburrida, Charlotte continúa su recorrido por la ciudad. De las calles bajo la lluvia, ha entrado en un museo de antropología del Japón contemporáneo: un escaparate de videojuegos públicos, donde adolescentes de todo tipo, solos o acompañados, compitiendo contra alguien más o superando marcas propias, gastan algunos yenes mientras juegan a apretar botones para aniquilar al personaje que les restará puntos, o impresionan a la pretendida puberta reproduciendo en una guitarra de juguete las notas que demanda la máquina.

Estas imágenes no representan un puntos de vista, como se conoce en realización cinematográfica, a pesar de que una imagen muestra a quien ve y la siguiente lo que ve. En este caso, la segunda imagen no busca rigurosamente reproducir la mirada de quien ve, se violan los ejes de mirada y la dirección de la cámara. El efecto, de cualquier modo, se logra por asociación, porque las imágenes sucesivas relacionan a los personajes en el espacio, mientras que en el tiempo son divergentes. Nuevamente, el juego expresivo con el tiempo no permite conocer su duración precisa, pues justamente no importa, pues no es el sentido de la secuencia. No hay que saber cuánto tiempo estuvo Charlotte en el escaparate, pues las distracciones seguro le salvaron de su naufragio existencial por un momento³¹.

³¹ “No sólo el relato narrativo convencional puede suministrar una trama válida”, *Ibid.* , p. 78.

El sonido se articula también a partir de los ruidos que la grabadora registró al azar. Se reelabora la atmósfera mediante el montaje del sonido de las máquinas, se estructura una composición no realista, pues en lugar de cortar el sonido con la imagen en perfecta sincronía, cada nueva imagen desvanece los ruidos al mismo tiempo que surgen los nuevos, sin abruptos. El sonido actúa sin depender de la imagen, la atmósfera deja de corresponder al tiempo exacto en que la imagen se registró, y se convierte en una forma de escuchar propia del cine y no de la realidad, aunque la riqueza de esto proviene del origen real de los sonidos.

La misma película, otros azares

En una película donde la imagen y el sonido se construyen a partir del azar, sin pretender el control total de las condiciones de filmación, las intenciones de producir un efecto a partir de la historia son menores a las de producir efectos mediante la película. Es decir, de la manera en que la película está hecha, con todas las posibilidades de la imagen y el sonido, dependen las emociones y la historia. La técnica no se relega a sólo un medio para las acciones sino que son éstas las que adquieren sentido a través de aquélla.

Los efectos y las dialécticas, aparentemente imposibles de ser percibidas, que ocurren en *Perdidos en Tokio*, se fundamentan en una lógica que no permite encontrarle sentido a la historia sin exigir el de su estructura cinematográfica.

Retomemos, por ejemplo, el karaoke terapéutico. Repentinamente, por ninguna razón que sepamos, Charlotte aparece con una peluca rosa. Cuando ella y Bob regresan al hotel, ya no la tiene puesta. Pero mientras cantan y se liberan de frustraciones interiores mediante metáforas musicales, ella la porta no como un símbolo de nada sino de diversión. El pequeño detalle inexplicable no se basa en filosofías sobre la pretensión y el fingimiento, sino en el loco, loco azar. La peluca,

por el hecho de estar ahí, toma sentido gracias a la inmediatez de la imagen, variable del cine por la cual se sitúan las cosas en un espacio tiempo que le otorga un sentido de ubicación, un contexto, una presencia y un número de significados que, para nosotros, implican en lo profundo una diversión y seducción por estilización del vestuario.

Cuando la película no ofrece explicaciones es absurdo buscarlas en otro lado. A partir de lo que está en la película es que se pueden buscar referencias en otras obras, pero no se vale ser arbitrario y afirmar cosas sobre una peluca cuando están fuera de su contexto. Ni el origen ni el destino de la peluca quedan claros; su aparición es producto de una alea. Pues Charlotte no pretende ser ningún personaje sino divertirse y jugar, la borrachera la puso de buen humor y la peluca le sentaba bien. Pero no hay indicios de sobreactuación ni de que el personaje esté fingiendo. Es una forma de azar más complicada, donde un elemento interfiere para verse bien y enriquecer al personaje dentro de su contexto.

La ilegibilidad es el principal riesgo que se corre cuando se articulan aleas como ésta. Pero, al sistematizar lo aleatorio, la legibilidad del plano y la secuencia adoptan una dirección distinta, por debajo de los elementos en la pantalla, pues comienzan a relacionarse aquellos elementos que han sido constantes. Hasta ahora, una bufanda inconclusa y una peluca rosa han sido dos objetos con los que Charlotte ha distinguido su gusto por los accesorios, por un lado. Por el otro, la bufanda fue un pretexto para convivir con el esposo y la peluca un juego con los amigos. Pero, en ambas secuencias, el paso del aburrimiento a la diversión toma sentido por la suma de elementos: los amigos y la música con mensaje oculto en el karaoke, y la falta de atención del esposo por concentrarse en su trabajo, en el cuarto de hotel.

De tal forma que las pequeñas aleas se acumulan y mezclan para provocar sentidos como el de simpatía entre los protagonistas. Es decir, es por la suma de azares en la estructura de la película que la historia toma forma y adquiere significado.

Perdidos en el tiempo

Las grandes historias de las películas de grado cero exigen linealidad; incluso las que incorporan *flash back* o cualquier ruptura de la historia principal, pues los saltos en el tiempo dependen necesariamente de lo que ocurre en ella, como cuando un personaje sueña, recuerda o tiene un lapso. Todo mundo reconoce estas formas porque son estándares de ruptura temporal en la narrativa cinematográfica. Romper con las estructuras establecidas no se recomienda, porque “se confunde al espectador”.

En el cine primitivo las rupturas de espacio y tiempo eran constantes, hasta que se estandarizaron. Posteriormente, las vanguardias volvieron a las estructuras primitivas, hasta que de nueva cuenta se propagaron como convenciones producto del cine clásico. Cada vanguardia representa la vuelta a los efectos del primer cine, al mismo tiempo que la institucionalización de las supuestas nuevas formas. La pantalla dividida, el montaje alternado y paralelo, el corte directo como fundamento del *gag* y varias otras estructuras, que se inventaron en el cine primitivo, se reinventan en forma de nuevas estructuras que, eventualmente, terminan dentro del catálogo de fórmulas del cine de grado cero, producto de una paradoja en la que se admite que el espectador goza de estos efectos.

Existe en *Perdidos en Tokio* una escena que se completa con media hora de tiempo entre sus partes. Aquella donde John intenta platicarle a su esposa el día de trabajo tan tedioso que ha sufrido, mientras ella no encuentra ni un ápice de interés

en ello. La escena tiene un inesperado regreso, totalmente fuera del tiempo lineal como se venía presentando. Repentinamente, luego de que al menos un par de días han ocurrido en pantalla, Charlotte, en sus calzones rosas, y John, en su playera de rayas azul y verde, reaparecen para concluir el sentido de esa parte de la película.

John se despide y le ofrece a Charlotte un par de botellas de champagne. Ella se entusiasma y le pide a él compartir una copa. Pero John sale apresurado a trabajar. La secuencia entera, partida en dos, se convierte en dos secuencias con un mismo sentido, pero su ubicación en el tiempo de la película revela al menos una cosa: el tiempo en la vida de estos personajes está construido no para representarlo en rigurosa linealidad. La diégesis se fragmenta haciendo que la historia no suponga una línea que guía el transcurso de la película.

Si pensamos que una película es una sucesión de imágenes con sonido, esta sucesión puede tener el propósito de contar una historia o no. Sin embargo, el esquema de una línea puede servir para explicar lo que sucede en ella. La sucesión de imágenes con sonido de la que hablamos arriba forma una línea donde lo importante no son los hechos en el tiempo de la historia, sino el sentido de cada hecho dentro del tiempo del texto.

En cada secuencia existe un significado implícito: aburrimiento, simpatía entre los protagonistas, frustración ante el matrimonio. Éstos significados conforman la línea guía de la película, y nos enteramos de ellos gracias a que se encuentran vertidos en las escenas. Entonces la línea se convierte en el tronco de un árbol, donde los distintos sentidos de la diégesis de la película se fragmentan para otorgar el sentido implícito que guía.

Aceptar que esta secuencia se presenta en dos partes de la película redefine el tiempo de todo el texto, debido a que un cabo suelto como éste no permite

reconstruir de una sola forma toda la película. Sin embargo, un cabo suelto no significa que la película sea ilegible. Sencillamente, contrario a presentar los hechos como pudieron haber ocurrido en un tiempo lineal, éste se rompe arbitrariamente de acuerdo con el interés principal: hacer progresar la película para ser fieles al sentido de los hechos, sin recurrir a la temporalidad de éstos como historia.

Las secuencias en esta película, por lo tanto, son también aleas de un sistema que pierde el respeto por la linealidad del tiempo, en favor de producir una estructura con una intención particular, contraria en su intención a las convenciones de la continuidad intensificada y el cine de grado cero. De acuerdo con estos sistemas estandarizados de realización, una arbitrariedad como la que ocurre en nuestro objeto de estudio se ocupa de una estructura de estilo poético, atípico, cuya progresión se opone a las convenciones con la libertad de una estructura que privilegia el nivel del paradigma y no del sintagma.

En el cine, una estructura más apegada al paradigma que al sintagma articula los signos de una manera abstracta, a través de la forma más que del contenido. Los hechos de ficción narrativa dependen de la manera en que están dispuestas las imágenes y sonidos que las despliegan. En *Perdidos en Tokio*, el diálogo cotidiano, la música en sus distintos niveles de comunicación, la espontaneidad de la cámara en mano o la pictoricidad del encuadre fijo, se convierten en metáforas de la historia. Las formas de la película expresan cosas que no se encuentran solamente en los hechos consecuentes que la película desarrolla, pues no se limita a ellos para sobrepasarlos con lo que sólo el cine podría comunicar.

IV. Vuelo de regreso

Supuestamente, el sentido de la vista es en el que más puede confiar el ser humano, pues es el menos susceptible a las ilusiones. Sin embargo, todos los espectáculos de magia suceden ante los ojos de un público, y muchas veces las lágrimas salen de ellos ante el desencanto por la traición a nuestra confianza. Pues así el cine es un espectáculo mágico. Hasta *La verdad incómoda*, de Al Gore, ¡por qué no! Nos referimos aquí al impacto de la monumentalidad de una imagen, no sólo por su tamaño sino por su constitución. En cuanto al sonido, su sola presencia evoca otro tipo de imágenes en la mente, invariablemente añadidas al efecto de una imagen visual.

La magia del cine, sencillamente, parte de una mentira. Desde Eco hasta el maestro Jorge Ayala Blanco lo han dicho. Manchas en una pantalla y sonidos grabados. Realidades creadas para contar una historia, reproducir un hecho verdadero, convencer en torno a un tema o satisfacer el gusto de un *target*; el hecho es que todas las películas inventan sus espacios y tiempos de acuerdo a una estructura audiovisual, una organización arbitraria o prediseñada de signos.

Las estructuras prediseñadas, fórmulas o prácticas estandarizadas, generan expectativas a las que los espectadores se habitúan. De tal forma, cuando vamos al cine, hasta por el cartel es fácil identificar a qué tipo de película apostamos los centavos del monedero.

Afortunadamente, algunos cineastas se arriesgan a contravenir las expectativas. Dentro o fuera de las industrias del cine, en los distintos niveles de mundo hay cineastas que por pretensión, cansancio, necesidad expresiva o simple intuición, innovan en las formas cinematográficas, rompiendo los esquemas de pensamiento audiovisual de los espectadores. Igualmente, de manera afortunada

hay espectadores que por disposición, cansancio, pretensión o intuición permiten a sus sentidos recibir estímulos que produzcan procesos mentales nuevos que los embelesan de una manera no antes vista, les hagan más inteligentes o sencillamente les distraigan del mundanal ruido mediante la progresión impredecible de formas que transmiten el sentido de una historia o un tema.

Perdidos en Tokio, sostenemos, rompe cierto tipo de expectativas. En las funciones de la música, en la progresión de acciones sin evidenciar un conflicto dramático, y en la aleatoriedad con que la imagen adquiere una composición espontánea y el sonido no se vale de la simple sincronía fiel de ambientes.

No podemos saber con exactitud si todo el buen gusto por este tipo de estructuras, así como la alta estilización de las formas cinematográficas, es enteramente producto de la personalidad de la autora. Como con un acto de ilusionismo, mediante nuestros sentidos confiamos que así sea. Adquirimos la película para tenerla al alcance del análisis, por lo cual ese disco digital de video constituye ahora parte de nuestro patrimonio, y por mucho que la autora trate de arrebatarlo de nuestro estante de películas: papelito habla.

De igual manera, la película habla por sí misma, y lo mucho que la directora diga para elogiar o demeritar su propio trabajo puede llevarse el viento o perderse en un incendio, puesto que en su obra queda claro el vocabulario cinematográfico con que navega como cineasta.

Tampoco cambia nuestra opinión la cantidad de premios o abucheos. Sin embargo, nuestro trabajo derivó, cierto es, del nacimiento de una fuerte duda en nuestras reflexivas cabezas universitarias, a partir de lo que definimos como una espectacular contradicción: la premiación de los Óscars del año 2004.

Es dado por supuesto que el premio que los guionistas pertenecientes a la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood otorgan a su colega más sobresaliente del año es el verdadero premio a la mejor película. Lo que no se sabe ni se supone es si la relación sobresaliente entre un guión destacado como el mejor y la buena película que de él derivó se deba a la calidad de la trama, o a la estructura de la misma en función de las formas del cine. De ahí la duda.

Alguien cercano a nuestro trabajo, el cineasta Raúl Fuentes, fue el primero en enunciar tal duda, compartida por nosotros y algunos otros colegas: “¿qué raro que premien una película como ésta, que a lo mejor ni guión tuvo?”

Esa ausencia del guión la referíamos a las influencias que se distinguían en la forma de la película: cineastas asiáticos como Wong Kar Wai, la espontaneidad propia de la *nouvelle vague*, corrientes que no consideraban al guión un elemento esencial, prefiriendo para la concepción y preparación de una película las ideas generales y los planteamientos estilísticos antes que la estructuración de una historia o argumento.

En nuestro trabajo pensamos que el estilo de una película, más que la historia, comienzan en la cabeza del cineasta. Por ello, confiamos en que los académicos de Hollywood tomaron este hecho en cuenta al momento de votar favorablemente por la película que nos ocupa, que rompe con las expectativas que ya hemos reiterado. Nuestra hipótesis es que el premio reconoce al documento denominado guión como la base del estilo cinematográfico, pero también toma en cuenta el hecho de que, a lo mejor, no todas las películas son necesariamente la representación de lo que estuvo en papel, sino que los guiones son realizaciones en continua evolución expresiva, pues las ideas permanecen en las oscilantes mentes de los cineastas. Los guiones impresos son limitados en su expresión audiovisual

porque las películas completas valen por sí solas y no por la calidad con que fueron escritas.

Haya habido guión en papel o no, para los efectos del presente trabajo no nos importa. Si lo que hemos desarrollado aquí, a partir de los conceptos de nuestro marco teórico, no es posible encontrarlo en el último tratamiento escrito por su autora, es lo de menos. Lo importante es que se rompieron expectativas en distintos niveles, comprobando la única regla del cine: “El cine será continua innovación expresiva o no será”³².

Una de las principales metas de este trabajo fue comprobar cómo las decisiones del director limitan y potencian el significado en las formas de una película, tomando en cuenta que hablar de película significa referirse a la realización textual de una parte del universo de significados que comprende el cine. Un director actúa arbitrariamente en la selección del estilo que mejor convenga a las necesidades de la película, para satisfacer necesidades personales o industriales, aunque siempre cabe la posibilidad de que ambos tipos se combinen.

Dependiendo de la complejidad de pensamiento de un director, de su inteligencia y bagaje audiovisual, es que la película será más rica, compleja o novedosa. De nuestro trabajo depende analizar tal nivel de complejidad, de la cual depende la innovación expresiva continua, rasgo que define al cine según Ayala Blanco, y que para los productores audiovisuales significa siempre un reto: hacer las cosas como se han hecho, o intentar algo nuevo.

Como estudiantes de comunicación, nos enfrentamos a las películas con una actitud distinta. Como egresados de la especialidad de producción audiovisual, la actitud específica es la de desmantelar las estructuras de las películas para

³² Jorge Ayala Blanco, *El cine, juego de estructuras*, México, Conaculta, 2002, p. 386.

reconocer prácticas estandarizadas y prácticas novedosas, enfrentándonos a ellas con herramientas suficientes para sobrellevar la hipnosis del espectáculo cinematográfico, lo cual no sólo nos hace capaces de producir contenidos audiovisuales efectivos, sino que abre nuestras conciencias hacia aquellos contenidos que manipulan la información o la inventan, en terrenos distintos al cinematográfico, pero cercanos a él.

Bajo estos lineamientos, hemos descubierto que la segunda película de Sofia Coppola no persigue un pretencioso afán por copiar los estilos de la vanguardia asiática, el cine más complejo de la actualidad, nada más para parecer inteligente y “artística”. Tampoco es el capricho de la hija de Francis Ford Coppola por hacer cine nada más porque tiene el dinero. Al contrario, y sin el más mínimo afán por juzgar la personalidad de la hija de uno de los más grandes cineastas de la historia, pero confiando en que es por inteligencia y no por intuición, descubrimos que *Perdidos en Tokio* es una película donde las mínimas combinaciones de imagen y sonido estructuran significados complejos, rompen expectativas a distintos niveles, desde el que concierne al género hasta el que concierne al formal y al de los académicos, incluidos los de Hollywood.

FIN

(Inserte su canción preferida para leer la bibliografía).

Bibliografía.

Aumont, Jaques, *El rostro en el cine*, trad. José Alcalde, Barcelona-México, Paidós, 1997, 224 p.: il.

Ayala Blanco, Jorge, *El cine actual, palabras clave*. México, Océano, 2005, 415 p.: il.

—, *El cine, juego de estructuras*, Conaculta, 2002, 409 p.: fot. byn.

Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, trad. Ramón Alcalde, Barcelona-México, Paidós, 1990, 352 p.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 2da edición, México, Porrúa, 2003, 520 p.

Bellour, Raymond, *The analysis of film*, Ohio, Indiana University of California Press, 2005, 310 p.

Bordwell, David, *Figures traced in Light, on cinematic staging*, Londres, University of California Prees, 2005, 314 p.

—, *El significado del filme, inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, trad. José Cerdán y Eduardo Iriarte, Barcelona-México, Paidós, 1995, 352 p. (Comunicación, Cine, 65).

Bordwell, David y Kristin Thompspn, *Arte cinematográfico*, traducción Edgar Rubén Cosío Martínez, 6ta edición, México, McGraw-Hill, 2003, 449 p.: il.

Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, 364 p.

Capote, Truman, *Retratos*, Barcelona, Anagrama, 2004, 165 p.

Chion, Michel, *La música en el cine*, trad. Manuel Frau, Barcelona-México, Paidós, 1997, 467 p.

Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, trad. Carlos Manzano, México, Mondadori, 2005, 461 p. (Ensayo, Filosofía).

Metz, Christian, *Ensayo sobre la significación en el cine*, prolog. Francois José, trad Carles Roche y Joseph Torrell, Barcelona, Paidós, 2002, 2 v. (Comunicación, Cine, 133-134).

Schrader, Paul, *El estilo trascendental en el cine, Ozu, Bresson, Dreyer*, trad. y prol. Breixo Viejo Viñas, Madrid, JC, 1999, 207 p.: il (Clásicos, Biografías del cine).

Hemerografía

Olsen, Mark, *Tokio Drifters*, "Sight and Soud", Septiembre de 2003.

Ficha técnica de la película

Lost in translation (Perdidos en Tokio), Sofia Coppola, Japón y Estados Unidos, 2003, Focus Features.