CONTRAPLANOS DEL NOIR CONTEMPORÁNEO: ANÁLISIS DE LOS LÍMITES DEL CONTROL, ÉRASE UNA VEZ EN ANATOLIA Y NIGHT MOVES*

JESÚS URBANO

I. REFLEXIONES EN TORNO A UN CONCEPTO PROBLEMÁTICO: EL SLOW CINEMA

Uno de los primeros debates teóricos en torno al slow cinema se produjo a raíz de la editorial que Jonathan Romney escribió para Sight and Sound en un número que pretendía sintetizar el cine de la primera década del siglo XXI. Romney señalaba que muchos de los títulos relevantes de esa década se caracterizaban por un minimalismo austero, «una rara intensificación de la mirada artística (...) un cine que rechaza los eventos en favor del estado de ánimo, la evocación y la intensificación de la temporalidad»¹ (2010: 43-44). En la misma revista, dos números después de la editorial de Romney, Nick James criticaría duramente a este cine en su artículo Passive Agressive. Comenzaba así un debate crítico entre partidarios, Romney o Harry Tuttle, y detractores, el citado Nick James o Steven Shaviro, que acusaría al slow cinema de ser

un mero reciclaje del cine de otras figuras —especialmente de cineastas de los años sesenta—, pero carente de su atrevimiento político ni su osadía formal (2010).

El debate que comienza alrededor de 2010 es resultado, si se siguen los argumentos presentados en Global Art Cinema, de la tendencia geográfica expansiva que sustituiría definitivamente el binomio Europa-Hollywood y que habría definido hasta entonces la Historia del Cine (Galt. Schoonover, 2010: 6). Sin embargo, González de Canales afirma que los cines nacionales se han subsumido en la idea de transnacionalidad, un fenómeno observable en «el carácter homogeneizante que caracteriza las salas de cine multiplex o en el auge de internet y las redes sociales como forma de expansión y promoción audiovisual» (2015: 3). Ante este proceso de homogeneización, se han constituido «comunidades imaginadas» (Anderson, 1993: 23), comunidades desterritorializadas que comparten una inquietud artística común. El slow cinema

SLOW MOVIES QUE O BIEN RENUNCIAN AL PLANO/CONTRAPLANO O BIEN INSISTEN EN ÉL DE MANERA TAN ENFÁTICA QUE TERMINAN POR DESVIRTUAR SU FUNCIONAMIENTO

como movimiento transnacional es un ejemplo muy claro del auge de lo glocal, donde las nociones de localismo y globalización se confunden y se nutren entre sí (González, 2015: 3). En el prólogo de Los cines por venir, Zuluaga señala que la rígida dialéctica histórica Europa-EE.UU. produjo el mito del fin de la Historia -tomando prestada la famosa aseveración de Fukuyama— y con ello la deflación definitiva del relato cinematográfico. Idea a la que se oponen los nuevos sujetos históricos surgidos de la periferia: «¿Es posible pensar el fin de los tiempos desde territorios y cuerpos que aún son pura potencia, cuyo rango de posibilidades no se ha cumplido todavía?» (Zuluaga, 2021: 10). Periferia que no debe entenderse solo geográficamente, sino también de manera simbólica: aquellos sujetos que históricamente han sido desplazados del centro del relato. Además, esta idea de periferia se extiende a lo industrial, con la eclosión del digital y su consabido abaratamiento de los costes de producción y su democratización del uso de la tecnología necesaria para hacer un film.

La denominación de slow cinema ha traído consigo no pocos debates nominales. En 2012, el festival de arte contemporáneo de Newcastle titulaba a su edición As Slow As Possible, siguiendo una pieza de John Cage, e invitaba a cineastas como el filipino Lav Díaz, el norteamericano James Benning o el inglés Ben Rivers. En el ámbito académico aparece la primera tesis doctoral dedicada al slow cinema, escrita por Mike Flanagan. Mismo cine que ha sido denominado como cine sustractivo por Antony Fiant, neomodernista de acuerdo con Rafal Syska, realismo de los sentidos para el estudioso Tiago de Luca o Contemporary Contem-

plative Cinema por Harry Tuttle. Los problemas en la denominación adquieren importancia en tanto que el término slow parece insuficiente para trazar una delimitación clara. Intentos de aproximación cuantitativos como el ASL (average shot length) se han mostrado ineficaces sin un componente cualitativo. De igual modo, el término tiene un carácter general y abstracto que no precisa si dicha lentitud se refiere a la minimización del montaje, a la escasez o lentitud del movimiento externo o interno del film, al minimalismo narrativo, a una concepción temporal con un sentido más político y filosófico o a todas ellas a la vez (Caglayan, 2014: 9). Como señala Horacio Muñoz, para «calificar un cine como lento hay que compararlo u oponerlo con otro que sea más rápido» (2017: 289). Schoonover diferencia el slow cinema del faux slow, y es que, si bien ambos conservan la dimensión háptica que muchos autores le señalan al slow cinema o un ritmo opuesto al imperativo de la narración, el faux slow no permite que la experiencia de la contemplación domine por completo el film, que se apresura a algún cambio en la película que garantiza la atención del espectador (2016: 278).

Además del problema relativo a la denominación o a qué considerar slow y en relación o en contra de qué, ha habido también controversias sobre el alcance de su propuesta política. El mismo Schoonover se pregunta si este tipo de cine es políticamente subversivo o políticamente decadente (2012: 68). Shaviro lo considera retrógrado en tanto se muestra incapaz de adaptarse a una «hipermodernidad contemporánea» a la que responde con ensimismada melancolía (2010). Sin embargo, fue Mark Fisher en su afán por resucitar la hauntología derridiana quien defendió el concepto de melancolía productiva como aquella cuya causa es política y que es incapaz de hacer el duelo de pasados que prometían un futuro mejor (2018). Melancolía opuesta a lo que el propio Fisher nombró como único régimen de representación posible: el Realismo Capitalista, orientado a imponer el capitalismo como única alternativa real y hacer im-

pensable cualquier otra propuesta política (2016: 22). El slow cinema es un régimen de representación que, si bien es puramente materialista, no se rige por ninguna de las convenciones del realismo capitalista del cine mainstream. Especialmente de aquello que un cineasta como Farocki detectó como la primera ley del valor cinematográfico: el procedimiento del plano/contraplano: «Los autores-autores son los que se sublevan contra el plano/contraplano» (Farocki, 2013: 83). Un cine considerado políticamente no es un cine de temas (2013: 71), sino algo que enfrenta formalmente esta sintaxis convencional desde su no-uso, como hace Godard, evidenciando su ausencia allí donde sería lógico que estuviera (2013: 89), o desde su profunda reformulación a la manera de Bresson, esto es. desde su uso intensificado (2013: 104). Dos procedimientos habituales en muchas slow movies que o bien renuncian al plano/contraplano o bien insisten en él de manera tan enfática que terminan por desvirtuar su funcionamiento.

Flanagan considera esencial del slow cinema lo que él denomina como realismo de la duración, algo que permite materializar el acto de observar (2012: 213-216). Este realismo de la duración implica en ocasiones un tiempo despreocupado por lo humano, como el que rige las naturalezas muertas de algunos films de Abbas Kiarostami y su propuesta de un cine sin espectadores (Remes, 2015: 235-236) o la relación del slow cinema con el ecologismo y el registro de la naturaleza sin mediación humana (Lam, 2015: 217). Algo que Daney destacó ya de los paisajes de Straub y Huillet (2004: 130-133). Otros autores como Çaglayan destacan la valoración que este cine hace del aburrimiento existencial en contra de la idea de productividad (2014: 206-207) y señalan su impureza al mezclar formas propias del documental, de la ficción, del cine de género, del videoarte o de las instalaciones museísticas, espacio el del museo que tantos cineastas adscritos al slow cinema han frecuentado (2014: 25). Impureza que el propio autor extiende a su estatus institucional —cine exhibido a la vez en salas comerciales, filmotecas y cines de arte y ensayo o museos— y nacional —localismo de temas e internacionalidad de formas, importancia de las co-producciones internacionales y los festivales europeos—. Estudios que permiten considerar el slow cinema un movimiento cinematográfico internacional relevante, se admita o no su más que discutible pertinencia nominal.

2. PROPUESTA DE ANÁLISIS

En los últimos años se ha producido un incremento de películas slow enmarcadas dentro del género negro, noirs minimalistas o slow noirs -término utilizado por Kyle Barrowman en su artículo sobre Béla Tarr (2023)—, que conforman una aproximación particular al género y que no suelen aparecer en las investigaciones sobre las tendencias del noir contemporáneo. Un grupo reducido pero significativo de films como El hombre de Londres (A Londoni férfi, Béla Tarr, 2007), Le Silence de Lorna (Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2008), Politist, adjectiv (Corneliu Porumboiu, 2009), Los límites del control (The Limits of Control, Jim Jarmusch, 2009), Aurora (Cristi Puiu, 2010), Eurazijos aborigenas (Šarūnas Bartas, 2010), Hors Satan (Bruno Dumont, 2011), Érase una vez en Anatolia (Bir zamanlar Anadolu'da, Nuri Ceylan, 2011), Night Moves (Kelly Reichardt, 2013), Norte, Hangganan ng Kasaysayan (Lav Diaz, 2013), Ang Babaeng Humayo (Lav Diaz, 2016), Da xiang xi di er zuo (Hu Bo, 2018) o la reciente Pacifiction (Albert Serra, 2022), entre otras. Todas ellas renovaciones desde el slow cinema del género noir.

La propuesta de análisis se basa en la selección de secuencias-tipo de determinados casos de estudio para, interrogando la forma del film (Gómez Tarín, Marzal, 2007: 44), la propia materialidad del texto, descifrar significados implícitos y sintomáticos, es decir, tipologías de significado que apuntan a la construcción de sentido del film (Bordwell, 1995: 24-25). Las secuencias-tipo son secuencias que condensan en sí mismas el conjun-

EL CONTRAPLANO COMO EL TIEMPO DE LO OTRO, DE AQUELLO QUE SE MUEVE LENTAMENTE EN PARALELO A LO NOMBRADO COMO ÚTIL, ESE CONCEPTO DE OPTIMIZACIÓN DE PRODUCCIÓN QUE YA SE USA TAMBIÉN EN NARRATIVA

to de la obra y que deben cumplir al menos tres requisitos: estar delimitadas de manera clara, tener una organización interna coherente y ser representativas del film en su totalidad (2007: 46). Esta metodología permite analizar los films haciendo hincapié en su sintaxis y no tanto en sus temas, tal y como ya se ha señalado que Farocki concibe el verdadero alcance político de los films. Por tanto, a partir de la selección y análisis de secuencias-tipo de films significativos de esta tendencia del *slownoir* se afronta la pregunta principal de este artículo: ¿cuáles son las variaciones y novedades que propone esta corriente dentro del marco general del género negro?

Los films seleccionados como casos de estudio son Los límites del control. Érase una vez en Anatolia y Night Moves. Las tres secuencias-tipo creemos que son paradigmáticas de las obras en cuestión, que están claramente delimitadas en tanto responden a un pasaje narrativo clave y que están estructural y formalmente organizadas de manera coherente. Además de ser momentos primordiales en la trama de los films concretos también son situaciones cliché del género, lo que permite una comparativa más evidente. Se propone asimismo presentar estas secuencias no en el orden cronológico de estreno, sino narrativamente, como aparecerían de manera orgánica en una hipotética y plausible estructura argumental. La primera secuencia seleccionada es la perpetración del plan en Night Moves, que abarca desde que los protagonistas salen del campamento hasta que consiguen volar la presa y huir de la policía. La segunda secuencia refiere a un

momento cumbre en toda investigación de un noir: la búsqueda del cadáver en Érase una vez en Anatolia. La tercera secuencia seleccionada se corresponde con la resolución del misterio en Los límites del control, el cumplimiento de la tarea asignada al protagonista. Las secuencias propuestas son bloques claramente delimitados ya que estas obras tienen una estructura narrativa muy rígida donde cada acción relevante ocupa un segmento temporal muy extendido: la secuencia de Night Moves empieza en el minuto 35' 22" y termina en el 63' 55": la de Érase una vez en Anatolia en el 4' 12" hasta el 55' 12"; y, finalmente, la de Los límites del control abarca desde el 82'03' hasta el 103'15". En el estudio de los casos, por razones de espacio y utilidad, se analizarán detalladamente escenas breves o planos claves dentro del marco general que es la secuencia como sección narrativa auto-conclusiva.

3. EL CONTRAPLANO TIENE SU PROPIO TIEMPO: MOVIMIENTOS PARALELOS EN NIGHT MOVES

Night Moves, de Kelly Reichardt, narra la historia de tres activistas medioambientales, Josh trabajador de una cooperativa agrícola—, Dena -estudiante en la Universidad- y Harmon -ex marine—, que deciden volar una presa en Oregón, Estados Unidos. Al comienzo del film, los personajes de Josh y Dena ven un documental ecologista de carácter didáctico. Durante la ronda de comentarios tras la proyección, un espectador argumenta que mostrar imágenes apocalípticas provocarían en la gente la sensación de que es demasiado tarde para actuar. Dena pregunta qué cree la cineasta que deben hacer para combatir el problema medioambiental. La directora del documental responde que ella está centrada: «En una gran cantidad de pequeños planes. Creo que solo con unirnos nosotros y compartir nuestras preocupaciones...», antes de terminar la frase, Reichardt corta a un trabajador disfrazado de vaca que publicita

un negocio en la calle. En este corte abrupto, la cineasta plantea una dialéctica esencial en su película: el enfrentamiento de dos temporalidades. La primera, la de una resistencia que procura vivir bajo otro régimen

LAS RESPUESTAS EN ESTE FILM NOIR NO SE RESUELVEN EN LA TRAMA, SINO QUE PERMANECEN SECRETAS EN AQUELLO QUE EXCEDE LA MIRADA HUMANA, MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES QUE IMPLICA PONER EN ESCENA

temporal. La segunda, la que impone el tardo-capitalismo y su imparable actividad industrial: «Las estructuras temporales son estructuras de poder e incidir en el tiempo permite hacer visibles las estructuras a través de su articulación temporal» (Henry, 2018: 486). La cara de frustración de Josh y Dena durante el coloquio refleja su impaciencia ante este activismo «lento», esta forma de vida sostenible ejercida en pequeñas comunidades que no parecen tener alcance político fuera de sí mismas. Y es esta impaciencia la que lleva a ambos a tomar la decisión de volar la presa, en un intento de enfrentar con sus mismas armas una temporalidad acelerada cuyo proceso irreversible de explotación de la naturaleza no parece tomar descanso. La secuencia-tipo seleccionada, de muy larga duración, pone precisamente en movimiento este plan de acción, acción que un ecologista de la cooperativa denomina «teatro». Y es que precisamente es este momento donde el film de Reichardt traduce de manera más exacta las convenciones del género noir. Sin embargo, Reichardt enfrenta el movimiento que implica el género -y su suspense— con la incorporación permanente de un afuera de la acción más descriptivo que narrativo y que pertenece a otro modelo tanto representativo como temporal. La película, por lo demás, sigue las reglas convencionales de un thriller: la primera parte narra la preparación del plan. La segunda, la secuencia seleccionada para el análisis, la perpetración del plan y la fuga. Y la tercera parte del film combina el intento de restauración de la normalidad con la aparición de la paranoia, la culpa y el miedo a ser descubierto.

La secuencia-tipo comienza con los tres protagonistas cargando los coches y la lancha con los explosivos y conduciendo hacia el lugar. Acciones carentes de tensión en las que Reichardt ya marca un ritmo lento

y moroso. En el momento en el que llegan a Lake of the Woods, el camping desde el que partirán hacia la presa, Reichardt combina dos movimientos: desde el plano de interés narrativo, los rostros de tensión de los protagonistas y las indicaciones que se dan entre ellos; desde los diferentes contraplanos sucesivos, la rutina y las actividades de los campistas, igualados en importancia con la acción principal por su duración y que no fijan ningún detalle de interés narrativo concreto. Reichardt se distancia de las figuras principales de la ficción fijándose en la anónima cotidianeidad de las personas que están allí (imagen 1) o minimizándolas en planos generales que incorporan la naturaleza (imagen 2). La ficción no se impone sobre la organicidad del espacio. Y es que para Reichardt el primer proceso, y el más importante, es la búsqueda de localizaciones; para la cineasta es fundamental la importancia del paisaje americano, no como telón de fondo, sino como forma física, concreta y material que desvela a sus personajes (Atehortúa, 2021: 194).

Cuando los protagonistas comienzan el recorrido hacia la presa y se alejan del camping, los contraplanos pasarán a ser imágenes de la naturaleza esquilmada (imagen 3). Reichardt abandona hasta aquí toda tensión climática sin renunciar del todo al suspense. «Antes que generando tensión, anticipación o la ansiedad típicamente asociada al thriller, la quietud en este film contribuye a un suspense ralentizado, a una espera ansiosa» (Henry, 2018: 492). Una vez que se hace de noche los personajes se ponen en movimiento para llevar a cabo la acción, subrayando las relaciones

entre el propio título de la película (la noche se mueve), el género al que pertenece (la activación del género *noir*) y el clímax de esta larga secuencia (los protagonistas pasan a la acción). A pesar de ello, Reichardt no cesa en ningún momento de intercalar conversaciones anodinas entre los per-

sonajes o planos nocturnos donde es casi imposible reconocer nada más allá de suaves movimientos y reflejos del agua. Reichardt se niega a transigir con lo que una puesta en escena genérica demandaría.

Solo hay dos momentos de suspense convencional en la secuencia: cuando un coche se rompe cerca de la presa y la bomba, con su temporizador señalando los segundos, no puede ser desconectada, y cuando Josh y Dena consiguen escapar de un control policial en la última escena de la secuencia. La secuencia analizada aparece, salvo por estos dos momentos de suspense, prácticamente desdramatizada. Se impone un tiempo más pictórico que narrativo, como demuestran los planos de gente anónima y de la naturaleza -- indagación en un equilibrio comunitario que está por romperse y en un tiempo natural que sufre el tiempo de la acción humana—, que llegan a ocupar la misma relevancia que el movimiento dramático que pone en juego el género. Un movimiento que si bien se da —la película juega con clichés genéricos de suspense como el temporizador, la policía o el azar como irruptor de la tragedia—, es paralizado permanentemente desde el montaje y desde la particular forma de sostener los planos más allá de las figuras y de las acciones. Descubriéndose así una realidad ajena a la ficción y que según ella misma aparece al «dar un paso al costado (...) a través de la reducción de elementos es como ciertos detalles del

mundo, antes ínfimos, empiezan a hacerse sensibles» (Reichardt, citada por Atehortúa, 2021: 193). El contraplano como el tiempo de lo otro, de aquello que se mueve lentamente en paralelo a lo nombrado como útil, ese concepto de optimización de producción que ya se usa también en narrativa.

Imágenes I, 2 y 3









Imagen 4

4. «HABRÍA QUE SER ASTRÓLOGO, NO FISCAL, PARA COMPRENDER LAS CAUSAS»: ÉRASE UNA VEZ EN ANATOLIA

Érase una vez en Anatolia narra la investigación de un asesinato. El film es un noir procedimental, de aquellos que narran la investigación desde el lado de la policía o el detective. La secuencia seleccionada para el análisis es la segunda de la película, tras la escena de apertura y los títulos de crédito, que narra la búsqueda infructuosa del cadáver. Tras dos intentos de encontrar el lugar donde el presunto asesino lo enterró, los dispositivos de búsqueda parece que llegan al lugar y empiezan a cavar. Las pesquisas policiales conducen hacia el lado inferior de la carretera; truenos y un viento constante envuelven sonoramente el ambiente. En lugar de centrar la atención en la búsqueda, ignorando por completo la acción principal, Ceylan filma una anodina conversación entre el doctor y un agente de policía en un plano/contraplano donde el doctor no devuelve casi nunca la mirada a su interlocutor. En mitad de dicha conversación, Ceylan inserta repentinamente un plano del viento agitando la cebada (imagen 4). Cuando la conversación deriva hacia un cuestionamiento de la maldad del hombre y la necesidad de portar armas en esa región, el plano en movimiento sobre la cebada se intercala con dos planos de los personajes ahora de espaldas. De repente, las voces parecen no salir del cuerpo de los actores, sino del paisaje, se vuelven voces interiores. Vemos que los personajes no hablan en escena, pero los seguimos escuchando. La voz del fiscal comenta: «Llueve sobre Igdebeli. Que llueva. Llueve desde hace siglos. ¿Qué cambia eso?». Esas palabras continúan y un plano del fiscal se incorpora a la escena. Tras este discurso, la escena vuelve a recomponerse como antes de que la cámara se moviese desde el paisaje. El

forense vuelve a ocupar el lugar que ocupaba en el plano/contraplano anterior y lo que acabamos de ver parece una ensoñación. El paso de un tren parece puntuar la escena. La búsqueda ha sido infructuosa y todos vuelven a tomar los coches para ir a otro lugar.

Esta extraña suspensión de la narración que ha tenido lugar se vuelve a producir esta vez entre el forense y el fiscal, que divagan acerca de la situación del país. De nuevo, en paralelo a la búsqueda material del cuerpo, que se ignora por completo, los personajes comienzan a dialogar en un plano/contraplano iluminados ambos por la luz de un coche. Y, otra vez, la posición corporal de los personajes entre sí no es diagonal, como suele ser en los planos contraplanos habituales, sino que, como antes ocurría, el cuerpo se dirige al frente. Sus miradas se pierden melancólicamente en ese espacio vacío de la naturaleza que antes parecía cobrar vida. El fiscal sentencia que en lo relativo a las muertes en ocasiones: «Habría que ser astrólogo, no fiscal, para comprender las causas». Dicha conversación queda, como pasaba con la anterior, suspendida por un movimiento de cámara que comienza a rodear al personaje del forense para encuadrar a ambos desde el otro lado. El verdadero contraplano no se ha dado en las réplicas de los personajes, el verdadero contraplano, anticipado por ese movimiento de cámara, es un plano de unos árboles mecidos por el viento (imagen 5). El paisaje, y con él el viento y la lluvia y los truenos,





lmagen 4 Imagen 5

se convierten en personajes con puntos de vista propios, personajes no humanos que parecen comprender aquellas causas que el fiscal es incapaz de entender. Un ejemplo de aquello que Rosenbaum a tenor de Daney denominó «cinemeteorología» (2021): el paisaje, la meteorología son narradores autónomos. Solo un momento después, mientras los personajes siguen con sus pesquisas, una manzana cae al suelo y comienza a rodar río abajo. La cámara sigue todo su recorrido desatendiendo nuevamente cualquier acción policial: «Tanto la forma visual como el contenido del film responden a una idea donde la resolución emerge menos por las aclaraciones o los hechos que por una propia poética no discursiva» (Dudai, 2019: 48). Como el final del movimiento del tren en la escena anterior, el final del descenso de la manzana devuelve la película a la realidad policial. Las respuestas en este film noir no se resuelven en la trama, sino que permanecen secretas en aquello que excede la mirada humana, más allá de los límites que implica poner en escena. Una idea que se sintetiza en la forma tan elocuente con la que termina esta escena: un visual match-cut entre los ojos del forense y los faros de un coche (imagen 6). La mirada humana solo alcanza aquello que se puede iluminar

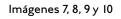
5. UNA HOJA EN BLANCO: LOS LÍMITES DEL CONTROL

Los límites del control está construida en su totalidad desde la repetición del plano/contraplano, pero es en esa intensificación del mecanismo, en la particular insistencia en este recurso convencional que se termina por desvirtuar su uso. Una manera esta, como señalaba Farocki a tenor del cine de Bresson, de reformular sus implicaciones

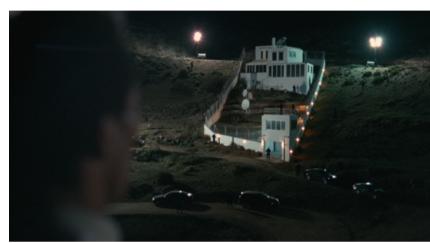
(2013: 104). El film narra la historia de un asesino a sueldo sin nombre que es contratado para cumplir un objetivo que finalmente sabemos que es un magnicidio: asesinar a un alto cargo del gobierno estadounidense. El protagonista para poder llevar a cabo su tarea deberá encontrarse con diversos personajes que le dan una caja de cerillas con símbolos que el personaje necesitará desvelar para pasar al siguiente escenario. Todos estos encuentros, que parecen no decir nada que haga avanzar la trama argumentalmente, están filmados siempre de la misma forma: con la aparición y desaparición espectral de los diferentes personajes y una conversación rodada en plano/contraplano que siempre comienza con una suerte de contraseña: «no hablas español, ¿verdad?». La manera en que tiene el protagonista de acceder a la siguiente fase de su trayecto es siempre interpretar el código que aparece en la caja de cerillas y observar algún tipo de imagen— en el museo, en un cartel, en la calle que hace referencia al tema del que los diversos

interlocutores parecen expertos: música, cine, drogas... Se trata de saber aprender del otro, de construir una identidad en grado cero —«Yo no soy nadie», dice el protagonista— desde los demás.

Los límites del control sigue la narrativa de un noir puzle, ya que toda la trama se articula sobre estos encuentros con informadores que dan pistas que deben ser interpretadas. Todas esas pistas suelen terminar en estos noir en un clímax final donde se exponen las conclusiones y se clausura el caso. Esa es la secuencia-tipo escogida: el encuentro final entre el personaje del asesino a sueldo con su víctima, protegida en una fortaleza intraspasable vigilada por múltiples cámaras y fuerzas militares. La secuencia se inicia con el desplazamiento en coche hasta el lugar desértico donde se ubica la víctima. Durante el desplazamiento, Jarmusch hace hincapié en el plano de un puente que parece abrir un portal imaginario entre espacios (imagen 7), idea de cruce que se materializará en el posterior desplazamiento «mágico» del protagonista. En este momento climático, como pasa en los dos casos anteriores, el cineasta opta por renunciar al suspense del género, que sería descubrir cómo el personaje se las ingenia para acceder al despacho de la víctima, y este aparece directamente allí con un corte de montaje. La inminente víctima se pregunta aturdido, y con él el espectador, cómo es posible que se haya producido dicha intrusión (imágenes 8 y 9). El plano/contraplano como mecanismo cinematográfico divide siempre la escenografía en dos (Farocki, 2013: 293) y, por tanto, lo que se acentúa con él es esa idea de separación, pero siempre asegurando la continuidad: «Permite unir de forma sucesiva imágenes muy distintas entre sí» (2013: 83). Para Jarmusch este mecanismo que es continuidad en la ruptura, potencia de diálogo a la vez que











claro marcador del espacio del otro, abre la posibilidad de un encuentro en la intersección entre ambos donde la identidad se termina por confundir. Lo importante no está en cada plano diferenciado, sino en el cruce, en el espacio imaginario liminal que se crea. «Hago películas sobre las pequeñas cosas que ocurren entre seres humanos (...) a mí me interesa lo que ocurre en el medio» (1996, citado por Viejo, 2001: 61). En todos los diálogos del personaje sin nombre con sus interlocutores hay un aprendizaje que consiste en fundirse con el otro, en diluir el espacio individual de los planos. Es esa fluidez la que finalmente permite al personaje cruzar el ínterin entre los dos planos que separaban el espacio de manera radical al inicio de la secuencia. Y para dar por concluida la tarea falta una última pista, un papel en blanco que llevará al protagonista a contemplar el cuadro abstracto de Antoni Tápies, Gran sábana (imagen 10): lo que queda finalmente es un espacio en blanco, reflejo de la identidad indefinida del protagonista, el noir virado a su color opuesto. La defensa de la deconstrucción total de toda categoría posible.

6. ALTERACIONES DE UN GÉNERO: DEL SUSPENSE A LA SUSPENSIÓN

Fran Benavente, en su libro sobre las variaciones históricas del western, argumenta que hay dos tipos de estética límite, denominada así por poner en crisis el género como sistema normalizado de representación. La primera es por la vía de la exageración: superación en híper, rebasamiento de fronteras o exasperación. La segunda, por supresión de un rasgo específico, es decir, una transgresión en hipo, cismática, que daría lugar a catástrofes radicales como resultado de la anulación (2017: 19). El slow noir sin duda participa de este último tipo de estética-límite, cine de género anti-género, «curiosa denominación negativa que acostumbra a ser un indicio de perturbaciones interesantes en el discurso del género» (2017: 315). Primero, anulando todo suspense. La demora en Night Moves, las digresiones en Érase una vez en Anatolia o la repetición en Los límites del control hacen al espectador dejar de albergar cualquier expectativa relativa a la trama. Esta obligada renuncia provoca lo que Jakob Boer denomina un modo espectatorial contemplativo, en tanto en que el espectador deja de seguir la historia y empieza a percibir el film como artefacto, se pasa del «film como ficción al film como film» (2016: 13). Norman Holland habló de puzzling films (citado por Bordwell, 2008: 154), películas-puzle, como aquellos films en donde el argumento deja de ser importante y el espectador comienza a interrogarse por la propia materialidad de la película. Suspensión narrativa propia del cine moderno que busca disolver cualquier horizonte de expectativas de los géneros clásicos (Fillol, 2016: 46). En el caso específico del noir, el suspense es el elemento clave que permite al espectador interpretar las pistas para adelantar las resoluciones o para sorprenderse en caso de error. En estos slow noir se produce definitivamente una sustitución del suspense, que en su afán de obtener una resolución tensa el relato, por una suspensión narrativa y formal que lo destensa por completo. Ya no quién lo hizo o por qué, sino por qué la película es así. El espectador se transforma en detective no de la narración sino de la propia película como hecho y las preguntas pasan a ser por qué tal decisión estética, por qué un plano insiste en durar tanto, por qué se introduce un plano ajeno al relato. Interrogantes sobre el propio film y no ya sobre el argumento o la lógica del desarrollo narrativo.

La segunda alteración respecto al género es otro tipo de suspensión: la suspensión temporal. El propio Boer habla de la experiencia de la lentitud en el cine como la combinación de tres tipos de quietud: la quietud de la imagen, la quietud en la imagen y la quietud entre imágenes (2016: 5-10). La primera es relativa a la ausencia de movimientos externos, a un cine compuesto de planos fijos y estáticos. La quietud en la imagen es aquella donde la acción narrada es mínima o insignificante,

pero es el tratamiento temporal de la misma la que la convierte en un acontecimiento dramático. Y en cuanto a la tercera. Boer la describe como una estructuración narrativa que no enlaza de manera natural el film, que se desvela como una serie de secuencias que operan como intervalos autónomos, unidades de duración donde el tiempo no deriva más del movimiento (2016: 11). La propia Kelly Reichardt definía su ópera prima River of Grass (1994) como «una road movie sin carretera» (citada por Atehortúa, 2021: 199). La pertenencia al género se declara, pero se desprovee a este de la posibilidad de movimiento. Deleuze escribió que en el cine moderno el corte ya no forma parte de una imagen, como fin de la que se va o como anticipación de la que aparece, sino que es un intersticio que vale por sí mismo (1985: 265). Idea que se materializa de forma muy gráfica en la secuencia escogida de Los límites del control, donde se hace del ínfimo tiempo del corte un espacio imaginado que las figuras cruzan. El corte cinematográfico pasa por tanto de ser continuidad o transición, movimiento, a entidad irracional o inconmensurable. tiempo. Schoonover escribió que el debate sobre la temporalidad en el slow cinema «puede radicar sobre lo queer o sobre lo que significa vivir de manera queer. Lo queer suele verse como tiempo perdido, vidas malgastadas, improductividad» (2012: 73). Efectivamente lo queer propone una nueva temporalidad opuesta al tiempo (re)productivo del capitalismo, aboga por la desidentificación, por las identidades fluidas y no categorizadas, y rechaza los relatos con desenlaces cerrados o auto-conclusivos defendiendo narrativas más libres que enfrenten los modelos dominantes, de los cuales el cine de género sería un exponente ejemplar.

7. CONCLUSIONES

Si bien los tres films analizados tienen movimientos de cámara y frecuentes cortes de montaje, la combinación entre la insistencia por mostrar acciones insignificantes y la interrupción de la EN EL NOIR, EL SUSPENSE ES UN
ELEMENTO CLAVE QUE PERMITE AL
ESPECTADOR INTERPRETAR LAS PISTAS
PARA ADELANTAR LAS RESOLUCIONES
O PARA SORPRENDERSE EN CASO DE
ERROR. EN ESTOS SLOW NOIR, COMO SE
HA IDO SEÑALANDO EN LOS ANÁLISIS,
SE PRODUCE UNA SUSTITUCIÓN DEL
SUSPENSE, QUE EN SU AFÁN DE OBTENER
UNA RESOLUCIÓN TENSA EL RELATO, POR
UNA SUSPENSIÓN NARRATIVA Y FORMAL
QUE LO DESTENSA

continuidad natural en la sucesión de sus planos propone una experiencia temporal que ya no depende del movimiento. Los planos de Night Moves no se suceden para crear un movimiento unitario, sino que cada corte interrumpe precisamente el movimiento de la acción. En Érase una vez en Anatolia, los planos de la naturaleza surgen como imponderables repentinos, como desplazamientos inesperados a un orden natural que tiene su propio movimiento, su propio tiempo. Y en Los límites del control el uso extenuante del plano/contraplano, que usualmente impone la velocidad de un film, termina por transformar este mecanismo en circunloquio. Atentando así estos films contra el concepto de raccord, la garantía de continuidad, de la relación progresiva entre planos, el tiempo permanece en suspenso y el suspense propio del género se disipa. La lenta cotidianeidad de la comunidad agrícola de Night Moves y el énfasis en los contraplanos del entorno dedicados a debilitar o dudar de la acción, la temporalidad no antropocéntrica de Érase una vez en Anatolia y sus múltiples digresiones narrativas, la reiteración en Los límites del control de la misma estructura secuencial y la escritura en grado cero de su personaje protagonista, son ejemplos de una nueva propuesta estética y narrativa dentro del cine negro contemporáneo.

Esta propuesta vinculada al slow cinema aboga por una temporalidad opuesta a la utilidad narrativa y a la continuidad como ideal de progresión y por un tratamiento del género que usa y rechaza indistintamente sus convenciones: las tres situaciones dramáticas de las secuencias analizadas son clichés del género —la perpetración del plan, la búsqueda policial y el cumplimiento de la tarea del asesino a sueldo- refutados, desprovistos de tensión. Obras que prefieren la pasividad a la acción, el tiempo no medible de la naturaleza frente al tiempo impositivo de lo humano, la negación identitaria antes que la rigidez de la categoría y que no ofrecen conclusiones satisfactorias ni declaran significados cerrados. Una opción estética y narrativa que, resistiendo o enfrentando la normatividad, se revela como una forma de hacer políticamente cine. ■

NOTAS

- * Esta investigación ha sido realizada en el marco de un contrato predoctoral de personal investigador en formación gracias a la convocatoria competitiva CT15/23 de la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con el Banco Santander.
- 1 Las citas originales en inglés han sido traducidas al español por parte del autor del presente artículo.

REFERENCIAS

- Anderson, B. (1993). Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Atehortúa, J. (2021). Los cines por venir. Gijón: Muga.
- Barrowman, K. (2023). Béla Tarr and the moving camera: Slow noir in Damnation and The man from London. Studies in European Cinema, 20. https://doi.org/10.1080/17411548.2023.2184516
- Benavente, F. (2017). El héroe trágico en el western. El género y sus límites. Sevilla: Athenaica.
- Boer, J. (2016). Watching Paint Dry: An Investigation Into Film Style and Time Experience in Viewing Slow

- Cinema. Recuperado de: https://www.academia.edu/23582589/Watching_Paint_Dry_An_Investigation_Into_Film_Style_and_Time_Experience_in_Viewing_Slow_Cinema
- Bordwell, D. (1995). El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. Nueva York: Routledge.
- Çaglayan, E. (2014). Screening Boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Tesis Doctoral. Canterbury: University of Kent.
- Daney, S. (2004). Cine, arte del presente. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Deleuze, G. (1985). La imagen-tiempo. Barcelona: Paidós.
- Dudai, O. (2022). The impossible possible narrative: the quest for truth in Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia (Nuri Bilge Ceylan, 2011). Studies in European Cinema, 19 (1), 35-50. https://doi.org/10.1080/17411548.2019.1686894
- Farocki, H. (2013). Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fillol, S. (2016). *Historias de la desaparición*. Santander: Shangrila.
- Fisher, M. (2016). Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa? Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flanagan, M. (2012). Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. Tesis Doctoral. Devon: University of Exeter.
- Fukuyama, F. (2015). ¿El fin de la Historia? y otros ensayos. Madrid: Alianza.
- Galt, R., Schoonover, K. (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York: Oxford University Press.
- González de Canales, J. (2015). El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones glocales. *Imagofagia*, 12. Recuperado de http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/406/394
- Henry, C. (2018). The Temporal Resistance of Kelly Reichardt's Cinema. *Open Cultural Studies*, (2), 486-499.

- James, N. (2010). Passive Aggressive. Sight and Sound, 20 (4), 5.
- Lam, S. (2015). It's About Time: Slow Aesthetics in Experimental Ecocinema and Nature Cam Videos. En En T. De Luca. N. Barradas. (ed.), *Slow Cinema* (pp. 207-218). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Marzal, J., Gómez Tarín, F. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J. Marzal. F. Gómez Tarín. (ed.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Madrid: Edipo.
- Muñoz, H. (2017). Cierta tendencia (nostálgica) del slow cinema. *Aniki*, 4 (2), 289-314.
- Remes, J. (2015). The Sleeping Spectator: Non-human Aesthetics in Abbas Kiarostami's Five: Dedicated to Ozu. En T. De Luca. N. Barradas. (ed.), *Slow Cinema* (pp. 231-242). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Romney, J. (2010). In Search of Lost Time. *Sight and Sound*, 20 (2), 43-44.
- Rosenbaum, J. (2021). *Cinemeteorology*. Recuperado de: https://jonathanrosenbaum.net/2021/09/cinemeteorology-serge-daney-on-too-early-too-late/
- Shaviro, S. (2010). *Slow Cinema VS Fast Films. The Pinoc-chio Theory*. Recuperado de http://www.shaviro.com/Blog/?p=891.
- Schoonover, K. (2012). Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer. Framework: The Journal of Cinema and Media, 53(1), 65-78
- Schoonover, K., Galt, R. (2016). *Queer Cinema in the World.*Durnham: Duke University Press.
- Viejo, B. (2001). Jim Jarmusch y el sueño de los justos. Madrid: JC.
- Zuluaga, P.A. (2021). Todavía no hemos terminado. En J. Atehortúa (ed.), *Los cines por venir* (pp. 7-11). Gijón: Muga.

CONTRAPLANOS DEL NOIR CONTEMPORÁNEO: ANÁLISIS DE LOS LÍMITES DEL CONTROL, ÉRASE UNA VEZ EN ANATOLIA Y NIGHT MOVES

Resumen

El presente artículo estudia las alteraciones de las convenciones del noir en tres propuestas próximas al slow cinema: Los límites del control (The Limits of Control, Jarmusch, 2009), Érase una vez en Anatolia (Bir zamanlar Anadolu'da, Nuri Ceylan, 2011) y Night Moves (Kelly Reichardt, 2013). Para ello, se contextualiza y se discute el concepto de slow cinema y su alcance como movimiento cinematográfico internacional. Posteriormente, se propone analizar una secuencia-tipo de cada película objeto de estudio para destacar sus variaciones respecto a situaciones cliché del género noir. Variaciones resultado del tratamiento particular del espacio, la prolongación de la temporalidad o la suspensión del interés narrativo, en contra de otras propuestas contemporáneas más tendentes a la renovación temática o a la reescritura de arquetipos. Ofrecer resistencia a una narrativa normativa —defendiendo la pasividad frente al precepto de la acción o el excedente y lo inservible ante lo considerado útil, sometiendo el tiempo humano al tiempo de la naturaleza o rechazando identidades preestablecidas— es también una forma de hacer políticamente cine.

Palabras clave

Slow Cinema; Cine negro; Plano/contraplano; Espacio fílmico; Nueva temporalidad; Suspensión narrativa.

Autor

Jesús Urbano Reyes (Granada, 1993) es investigador predoctoral en el departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid y Especialista en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Sus líneas de investigación se centran en Teoría y Análisis Fílmico, Historia del Cine, Autoficción y Autoría en el Cine Contemporáneo. Es autor de diversos textos publicados tanto en revistas científicas, "Un efecto óptico (2020): ¿Existe la ficción todavía?" en Miguel Hernández Communication Journal, como en libros monográficos, "La autoficción europea tardomoderna (1975-1989)" en Los caminos de la memoria en el cine y el audiovisual contemporáneos (Comunicación Social Ediciones, 2022). Ha publicado recientemente los dos volúmenes Conversaciones sobre cine. Del hogar a la intemperie (Confluencias, 2023). Contacto: jesusurb@ucm.es

Referencia de este artículo

Urbano Reyes, J. (2024). Contraplanos del noir contemporáneo: Análisis de Los límites del control, Érase una vez en Anatolia y Night Moves. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 127-140.

COUNTERSHOTS OF CONTEMPORARY NOIR: ANALYSING THE LIMITS OF CONTROL, ONCE UPON A TIME IN ANATOLIA AND NIGHT MOVES

Abstract

This paper studies the innovation of noir codes in three slow movies: The Limits of Control (Jarmusch, 2009), Bir zamanlar Anadolu'da (Nuri Ceylan, 2011) and Night Moves (Kelly Reichardt, 2013). To that end, the concept of slow cinema and its significance as an international film movement are contextualized and discussed. Subsequently, in order to explore different variations on the tropes of films noir a sequence from each film is analyzed. These variations are a result of a unique use of space, new temporality, and suspended narratives, in contrast to other contemporary films that aimed at renovations of both subjects and archetypes. This study argues that challenging normative narrative –that is, defending stillness over action and excess, uselessness over usefulness, subduing human time to the time of nature, and rejecting a pre-established identity – is also a way of making films politically.

Key words

Slow Cinema; Film Noir; Shot/ Countershot; Film Space; New Temporality; Narrative Suspension.

Author

Jesús Urbano Reyes (Granada, 1993) is predoctoral researcher in the Department of Theories and Analysis of Communication at Universidad Complutense de Madrid and Specialist in Film History and Aesthetics from University of Valladolid. His research focus on Film Analysis and Theory, History of Cinema, Autofiction and Authorship in Contemporary Cinema. He is the author of several papers published both in scientific journals, "Un efecto óptico (2020): ¿Existe la ficción todavía?" in Miguel Hernández Communication Journal, and monographic books, "La autoficción europea tardomoderna (1975-1989)" in Los caminos de la memoria en el cine y el audiovisual contemporáneos (Comunicación Social Ediciones, 2022). He has recently published the two volumes Conversaciones sobre cine. Del hogar a la intemperie (Confluencias, 2023). Contacto: jesusurb@ucm.es

Article reference

Urbano Reyes, J. (2024). Countershots of Contemporary Noir: Analysing The Limits of Control, Once Upon a Time in Anatolia and Night Moves. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 127-140.

recibido/received: 15.09.2023 | aceptado/accepted: 26.12.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com